



TESIS DOCTORAL **JESÚS OSORIO**

CREACIÓN COLECTIVA: DOBLE LECTURA DE UN PROCESO ARTÍSTICO

ESTÉTICA Y RELACIÓN EN UN EXPERIMENTO PERFORMÁTICO CONTEMPORÁNEO



DIRECCIÓN: DR. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO
DOCTORADO: BELLAS ARTES Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
DEPARTAMENTO DE ARTE Y ARQUITECTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



AUTOR: Antonio Jesús Osorio Porras

 <http://orcid.org/0000-0001-5451-8129>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

TESIS DOCTORAL **JESÚS OSORIO**

CREACIÓN COLECTIVA: DOBLE LECTURA DE UN PROCESO ARTÍSTICO

ESTÉTICA Y RELACIÓN EN UN EXPERIMENTO PERFORMÁTICO CONTEMPORÁNEO

Publicaciones y
Divulgación Científica



DIRECCIÓN: DR. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO
DOCTORADO: BELLAS ARTES Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
DEPARTAMENTO DE ARTE Y ARQUITECTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Imagen de portada: *Suite del amor
Dolido, nº11*. Z. Buenvirus y zruH.
26/6/11, 15:42h. Montjuïc, Barcelona.

*A Dianne, Gaël y Talía, mi vida.
A mis padres.*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis tomó forma y sentido en lo colectivo, en la riqueza de la interacción entre un buen número de personas, a lo largo de varios años; todas las que se mencionan en este texto han tenido un papel fundamental en diferentes momentos de esta investigación. Resulta imprescindible reconocer el inestimable aporte de cada una de ellas.

En primer lugar, gracias Sebastián García Garrido, por aceptar acompañarme en este reto tras años de idas y venidas; por tu claridad, confiabilidad, disponibilidad e infinita paciencia; por aportarme guía y seguridad en mis mares de dudas, con humildad, cercanía y solidez.

Gracias Samuel de Brito, por invertir tu tiempo, fuerza e ilusión tan generosamente en este proyecto; tu lucidez me ayudó a ver, a poner orden entre tantas ideas, a encontrar el mejor enfoque para esta investigación; no tengo palabras para agradecerte tanto, compañero. Este trabajo también es tuyo.

Gracias Magui, Jacynthe, Dianne, Noa, Tatyana y otra vez Samuel, Tramoyistas de Buenvirus, por vuestro compromiso, por haber construido gran parte de esta aventura conmigo; ha sido un auténtico privilegio vivir esto con vosotros.

Gracias a todos los que ayudasteis a edificar los cimientos de *zruH* desde la nada, confiando en un sueño que asumisteis también como vuestro. Gracias Léo Pierre por poner tu gran capacidad y tu tiempo al servicio de idealistas. Gracias Dani, Noa, Sara, Brenda, Beth, Eveny.

A todos los participantes en el proceso colectivo de Buenvirus: Manuela, Abraham, Jacina, Pablo García Revert, Albert Folk, Artur Sampere, Ana Fernández Pellicer, Samuel Palacios, Dámaris Pires, Isabel, Nico, Esther, Richard y Ana Reyes, Emilio, Carolina, Julie, Alex, Camila, Guille, Laia, Paula, Joanarmand, Analissa, Julio, Chiara, Luis, Cristina Ruiz, Noemí, Cristina Martínez, Pepe, Donna, Dámaris Llaudís, Gelson, Mari Romero e *toda a equipe de Curitiba*, Robe, Loida Muñoz, Lucía, Josep Lluís, Marcela, Eliezer, Loida Gómez, Ahmed, Miqueas, El Nano, Anna Pal, Patty, Patricia Quesada, Guilhem, George, Antonio, ¡muchas gracias!

Gracias Armando Forero por tu presencia y ejemplo; fuiste clave e impulso para nosotros y nos ayudaste a no perder el norte. Gracias Dan y Kathy por confiar tanto en nosotros. Gracias Agape por vuestro respaldo.

Gracias Victoria por tus buenos consejos. Gracias Cristina y Sergio por cederme vuestro espacio de silencio para escribir y por tantas otras cosas.

Gracias también a quienes, con increíble generosidad y constancia, sostuvieron nuestro trabajo durante todos estos años; sin vosotros, nada de esto podría haber sido.

Gracias, mosqueteros, por tantos lustros de ánimo sincero a cualquier distancia. A ti, Gus, por tu amistad que traspasa océanos; tenerte al otro lado ha sido un verdadero impulso.

Gracias Dianne, por renunciar a tanto para darme aliento y espacio ante este y muchos otros retos; por tantas, tantísimas cosas que no se pueden explicar con palabras. Gracias Gaël y Talía, por devolverme la sonrisa cada vez que os veo, por aguantar mis ausencias y por vuestros brazos abiertos. Os quiero.

Infinitas gracias a mis padres, por su ejemplo y entrega sin medida, por apoyarme en mis caminos arriesgados, aun sin entenderlos. ¡Gracias!

Y, por supuesto, gracias Buenvirus; sin ti, nada.

SUMARIO

1 Introducción	17
1.1 Justificación	23
1.2 Marco teórico	25
1.2.1 Definiendo un marco de investigación	26
1.2.2 De la aproximación empírica	27
1.2.3 Estado de la cuestión: hacia la <i>relacionalización</i> de la experiencia artística	28
1.2.3.1 Muere el Autor: la crisis del concepto del <i>artista-genio</i>	28
La protección del <i>mito</i>	29
1.2.3.2 Teorías sobre colectivización y arte relacional	32
René Passeron y Frank Popper	32
Nicolas Bourriaud. <i>Estética Relacional</i>	34
Claire Bishop. <i>Antagonismo Relacional</i>	36
Grant H. Kester. <i>Arte Dialógico</i>	42
1.2.3.3 Definiciones y formas de hacer colectivas	48
Criterios para una clasificación	50
Niveles de colectivización, niveles de <i>relacionalización</i>	52
Colaboración y participación: artista + comunidad	55
Equipo, grupo, colectivo: artista + artista	57
Sobre el concepto de <i>Comunidad</i>	59
Mapa gradual de colectivización, <i>relacionalización</i> y renuncia autoral	62
1.3 Objetivos	65
1.4 Metodología	69
1.4.1 Experimento colectivo	70
1.4.2 Doble narración y lectura crítica	71
1.4.3 Estructura de la tesis	73

2 Estética y relación en el proceso colectivo de la *Suite del amor Dolido*

2.1 preludio (julio, 2007 - marzo, 2009):

Buenvirus <i>zruH</i>	79
Barcelona	80
Primeros contactos	80
Buenvirus	88
<i>Intervalo</i>	90
Primer desarrollo	94
Intentos por aumentar el equipo	96

2.2 acto primero (x de enero - 3 de julio, 2010): *el amor Dolido | el trasiego*

I amor-dolor primeras conversaciones	106
Rupturas y visiones en el metro - materialización de imágenes ocultas	108
Construcción poética. Primeras frases esenciales	110
La convicción de una idea y la búsqueda de interlocutores	111
Conversaciones y reacciones	113

II bocetos | inoculación

Presentación del juego	121
Los participantes	121
Las frases, los materiales, el espacio, el tiempo	125
Cada habitación	127
La experimentación y los bocetos	128
<i>Inoculación</i>	131
Estado mental de descubrimiento: inocencia, curiosidad, apertura, búsqueda, disfrute, juego	135

III *simposio* | experimentación y caos

Encuentro <i>post-inoculación</i>	143
<i>Hangar</i>	153
Las 11 frases del <i>Simposio del amor Dolido</i>	154
Calendario de experimentos para el <i>Simposio</i>	159
Experimentos para un <i>Simposio del amor Dolido</i>	164
Ausencias, lluvia, caos	200

IV muestra del proceso fin del primer acto	223
Concepto y espacio	225
El material para la exposición	229
Adecuación del lugar y problemas	233
Montaje y <i>Fiesta Vírica</i>	238
La exposición	239

2.3 entreacto (4-11 de julio, 2010):

bajada del telón cambio de paradigma	246
Reflexiones postraumáticas	247

2.4 acto segundo (12 de julio, 2010 - 23 de junio, 2011): un largo proceso colectivo | *La Tramoya*

I análisis crítico <i>nudo</i>	257
Crítica grupal del desarrollo relacional y colectivo	258
Posicionamiento y <i>nudo</i>	265

II nuevos cimientos | *Central de Tramoyistas*

Empezando por el principio	267
Fases de colectivización	271
Buenvirus y autoría colectiva	273
Revisión de la idea	277
<i>El espacio de resolución</i>	285
Una instalación colaborativa	287
El proceso como medio, el proceso como fin	290

III Creación Colectiva | la comunidad

Metodología para un proceso colectivo: Deconstrucción - replanteamiento	293
Foros de diálogo	296
<i>Central</i> y fichas	298
La comunidad	300
Investigación performática	303
Reinterpretando las ideas: <i>nº4, nº5, nº7, nº9</i>	305
El proyecto escrito	315
El método puesto a prueba: <i>nº11</i>	317
El método puesto a prueba: <i>primera apertura</i>	319

nº11, <i>variación II</i>	325
Valoración grupal de la experiencia	334
Hacia <i>La Trama</i>	335

IV de Simposio a Suite el colectivo efímero	337
Escritura del proyecto y evolución musical	338
El colectivo que se sabe efímero	343
Desacuerdos sobre el título	345
Evolución musical II	353
Dossier, cartas, <i>micro-mecenazgos</i>	356
Hablando de performance y relaciones	359
Vestuario	363
Al borde del abandono: la tensa espera	365
Colectivización y <i>Arte Libre</i>	369
<i>El libreto</i>	373
La compañía	373
El colectivo reducido y estrés	375
Instalación colaborativa y <i>espacio de resolución</i>	377

2.5 acto tercero (24, 25, 26 de junio, 2011):

Suite del amor Dolido | el espacio de resolución

I colectivización el espacio habitado	387
II <i>nº1, nº6, nº5 viernes, 24 de junio</i>	391
III <i>nº3, nº11, nº9, nº4, nº2 sábado, 25 de junio</i>	409
IV <i>nº8, nº10, nº7 domingo, 26 de junio</i>	431

2.6 postludio (27 de junio - 6 de agosto, 2011):

pre-edición y vista previa celebración y fin	448
--	-----

3 Conclusiones

3.1 Hacia lo colectivo y relacional: las claves del proceso.

3.1.1 Proceso histórico de colectivización y relacionalización de la experiencia artística	459
---	-----

3.1.2 Proceso de <i>relacionalización</i> y colectivización de un artista individual.	
Matar al artista – crear uno nuevo: del artista individual al productor multitarea	463
3.1.3 Proceso de colectivización y <i>relacionalización</i> de la <i>Suite del amor Dolido</i>	468

3.2 La doble lectura estética | relación

3.2.1 Análisis de la doble lectura: equilibrio e interacción entre relación y creación estética	475
3.2.2 La inclusión del <i>otro</i> influye sobre lo estético	481
3.2.2.1 Prolongando el tiempo	481
3.2.2.2 Procesualizando y desobjetualizando la creación	484
3.2.2.3 Convirtiendo el diálogo en herramienta creativa	486
3.2.2.4 Diluyendo intereses personales al eliminar la autoría	486
3.2.2.5 Contextualizando los mensajes	487
3.2.2.6 Depurando las ideas a partir del conflicto y el consenso	489
3.2.3 La creación estética en colectivo influye sobre los participantes y su construcción relacional	
3.2.3.1 Generando contexto de encuentro y diálogo	491
3.2.3.2 Generando relaciones, red, equipo y comunidad	494
3.2.3.3 Influyendo a los participantes a través del proceso y de la obra	499
3.3 Conclusiones Generales	501
Nota final	504

4 Fuentes documentales

4.1 Bibliografía	509
4.2 Hemerografía	513
4.3 Fuentes digitales	515
4.4 Relación de imágenes	516

1

Introducción

El artista, crea en soledad;

La mayoría de las veces, la creación, el hecho creativo, requiere de un estado de concentración e introversión que sólo es posible en soledad; no se trata necesariamente de una soledad física, de estar literalmente solo o sola en un espacio, pero sí de soledad mental, una suerte de aislamiento psicológico donde el artista puede entrar en su territorio de búsquedas y hallazgos y que puede dar lugar a una idea.

El artista, humano y limitado, crea en soledad.

El artista, humano y limitado, no siempre posee en su interior una buena idea ni un buen discurso, ni tiene en su mano siempre la posibilidad de llevar a cabo lo que piensa crear. El artista no siempre disfruta de la soledad; en algunos tramos de camino puede ocurrir que no obtenga de su aislamiento el flujo de pensamiento deseado, que no encuentre más hilos de los que tirar, ni más puertas que abrir. Pero hay, en el control privado del proceso creativo individual, un gran placer a veces, la adrenalina de un poder único, que compensa el dolor de los tiempos secos y de silencio.

El artista, persona, es un ser social; se nutre de un universo rico, vivo, cambiante, abierto, rodeado de otras personas que aportan mucha información –para bien o para mal– al volumen de datos que procesa, generalmente, solo.

¿Qué nos ocurre cuando colectivizamos un hecho creativo hasta ahora privado?; ¿qué beneficio puede traer la discusión o el conflicto?; ¿qué aporta a una obra la pérdida de control sobre las propias decisiones y la renuncia temporal al poder único del artista individual?; ¿qué aportan los intrincados mecanismos relacionales a un proceso estético?; ¿y cómo puede la creación estética generar comunidad relacional en torno a su propia génesis?

Esta tesis es el resultado de una larga búsqueda personal, y ha tomado sentido y cuerpo en el desarrollo de una experiencia de proceso colectivo, un desafío vital y artístico, relacional y estético, que expondremos a lo largo de este texto.

Mi interés por este asunto viene de una actitud inconformista hacia ciertos valores individuales un tanto sublimados que encontramos, no sólo en el mundo del arte, sino en muchos ámbitos de nuestra sociedad *civilizada*.

Este interés por lo colectivo aumentó durante mi trayectoria universitaria de licenciatura, contradiciendo una pretendida esencia de artista solitario, de procesos creativos especialmente aislados, y a pesar de la propia formación recibida, enfocada siempre hacia el desarrollo del individuo. En el contexto de la facultad, la interrelación entre compañeros y el enriquecimiento artístico mutuo fueron algunos de los elementos que más contribuyeron a mi formación. El nacimiento de una conciencia de identidad comunitaria y generacional, también me impactó junto a algunos de mis coetáneos, con los que aún hoy mantengo vínculos desde la distancia. Esta identificación –generada por una defensa común de una pintura contemporánea– (mi territorio artístico personal) nos movió a través de varios proyectos

expositivos colectivos, en los que el concepto de *colectividad* sólo era entendido como *suma de individualidades relacionadas*.

Tras la carrera, tuve varias experiencias altruistas de dirección de proyectos creativos en equipo, que me aportaron mucho más de lo esperado en cuanto a mi convicción en la potencialidad de lo colectivo.

Mas tarde, en el marco de los cursos de doctorado, en el programa *Bellas Artes y Nuevas Tecnologías* de la Universidad de Málaga (2002-2004), inicié un estudio más centrado en los experimentos de creación colectiva que usan Internet como red y lugar de encuentros e intercambios^[1]. En ese primer texto, intentábamos comprender qué estaba pasando a nivel artístico colaborativo en el contexto de la Web, y analizábamos el cambio de paradigma que traían consigo las nuevas herramientas de comunicación de masas. Obtuvimos una interesante visión global de algunos de los primeros intentos artísticos colectivos asociados a lo que entonces eran sólo los inicios de una revolución; en muy pocos años, Internet ha cambiado por completo nuestra manera de relacionarnos y de comprender el mundo.

Hoy, la gigantesca maraña de comunicaciones, es un hervidero de creación colectiva y estamos completamente familiarizados con este concepto. Numerosos artistas y teóricos han desarrollado interesantes y completos estudios en este campo.

A nivel general, cabe destacar de este primer estudio, por su relevancia aún en nuestros días, la aproximación a conceptos como *inteligencia colectiva*^[2] y los asociados a la cultura *Wiki*^[3]. También, nuestra conversación sobre lo que entonces

[1] (2004) *CREACIÓN COLECTIVA: Creación artística colectiva contemporánea y las nuevas posibilidades que ofrece Internet como red de encuentros e intercambios*.

[2] *Inteligencia Colectiva: Es una inteligencia repartida en todas partes, valorizada constantemente, coordinada en tiempo real, que conduce a una movilización efectiva de las competencias*. (Levy, 1997)

[3] *Wiki*: Sistema de trabajo informático utilizado en los sitios web que

llamábamos las herramientas de la nueva cultura colectiva que contribuyeron al cambio de paradigma ahora asumido: email, foros, chats, *peer-to-peer*^[1] o bases de datos colectivas; pasados los años, nos damos cuenta de la gran cantidad de nuevas herramientas que se han añadido a esta lista – hoy obsoleta– con las que contamos para el desarrollo de cualquier tipo de interrelación y creación en la red.

En cuanto a los elementos de este trabajo de 2004 que han contribuido de forma relevante a la presente investigación, vale la pena mencionar un primer acercamiento a ciertos ejemplos de *simulación mediática*, materializados en la creación y divulgación de mitos e identidades ficticias, acciones relacionadas con el *artivismo*^[2] y destinadas a poner en tela de juicio algunos valores y conceptos preestablecidos. Concretamente, en nuestro trabajo hablábamos de Luther Blissett y Wu Ming^[3], y de su desafío a la noción de autoría, y la burla a los sistemas de popularidad y difusión de noticias. Luther Blissett y Wu Ming, no son más que artistas ficticios, personajes inventados para ser *popstars* colectivos; seudónimos que cualquier persona puede utilizar para firmar su obra o acción; nombres múltiples, depositarios de muchas autorías anónimas.

Este mismo concepto –aunque desprovisto de toda intencionalidad política– es uno de los puntos clave en los que se basa el experimento colectivo que analizaremos en esta tesis; volveremos a este asunto con más profundidad a lo largo de su desarrollo.

Concluido este primer trabajo de investigación sobre creación colectiva e Internet, y vista la novedad del tema –todavía extremadamente cambiante y difícil de asir entonces– decidimos

permite a los usuarios modificar o crear su contenido de forma rápida y sencilla.

[1] *Peer-to-peer*: Red *entre iguales* que permiten intercambio horizontal de información, sin concepto de *cliente* ni servidor fijo.

[2] *Artivismo*: combinación de las palabras *arte* y *activismo*.

[3] Luther Blissett, Wu Ming: <http://www.wumingfoundation.com>

aplazar por un tiempo la escritura de la tesis; en aquel momento no podíamos más que enumerar algunos incipientes intentos que se habían empezado a desarrollar, pero ya se anunciaba que aquella nueva herramienta para la colectividad traería consigo, como ya mencionábamos, una revolución de la que hoy somos mucho más conscientes.

Pasado el tiempo, aunque el tema se seguía presentando muy actual y relevante, nuestros intereses investigativos habían evolucionado hacia la observación de aquellas experiencias artísticas grupales que ocurren fuera de la red, en el mundo físico, prestando especial atención a los factores humanos, sociales y relacionales que condicionan de una manera más directa el hecho estético. Al mismo tiempo, otros investigadores elaboraban completos trabajos que cubrían con solidez nuestra anterior área de estudio –*Creación Colectiva e Internet*–, hecho que nos reafirmó en nuestros nuevos rumbos y búsquedas.

El componente más relacional de la creación artística en equipo, –el cual podemos, de alguna manera, obviar en un proceso grupal que usa la realidad virtual como lugar de encuentros– y su influencia en el proceso de creación, empezaba a resultarnos el elemento más interesante y que nos planteaba más preguntas y posibilidades de recorrido investigativo.

A fin de acotar cuál podría ser nuestro territorio de exploración y el abordaje del asunto, recorrimos diversas posibilidades de aproximación a la idea. Descartamos, desde un primer momento, estudios historiográficos del tema, así como trabajos de análisis, listado o catalogación de colectivos u obras, modelos de investigación a menudo enfocados en logros y hechos concluidos; elegimos centrarnos en el estudio del proceso creativo colectivo, con una mirada atenta, fijada sobre elementos que no se ven a primera vista, pero que son la esencia del *porqué* y del *cómo* de una obra.

Nos planteamos en un principio proponer una relación de estudio con un colectivo establecido, para intentar conocer desde cerca sus mecanismos internos de creación y relación; pronto desestimamos esta opción, asumiendo que nuestro acercamiento a un grupo ya

formado, sin poder vivir desde dentro todos sus procesos desde su concepción, como infiltrados pero no como parte creativa, siendo agentes extraños que podrían modificar la realidad de las relaciones, no nos permitiría vivir ni comprender en profundidad ciertos aspectos esenciales para nuestra investigación.

Así, fue la posibilidad de realizar un experimento procesual desde cero la opción que, aunque arriesgada, más se acercaba a nuestras motivaciones e intencionalidades indagatorias. Con el propósito de intentar comprender en toda su profundidad los mecanismos que tienen lugar en este tipo de producción artística, nos resultaba, de hecho, fundamental poder vivir en primera persona un proceso completo de creación colectiva, desde su origen hasta su desarrollo final. Esto nos llevó a realizar un experimento colectivo que tuvo lugar en Barcelona durante los años 2010 y 2011.

Esta tesis es una doble lectura de ese experimento. En ella analizaremos de forma paralela los dos niveles que consideramos principales en el desarrollo de una obra colectiva: el nivel de la propia construcción artístico-estética y el nivel de las relaciones que se establecen entre los participantes a lo largo de dicho proceso.

1.1

Justificación

La creación colectiva está ganando terreno en un sistema artístico que, en principio, no tiene un espacio dedicado a su desarrollo. Si bien, como veremos, el concepto romántico de artista genial y solitario está dejando de tener sentido, aún está bien enraizado en el inconsciente colectivo y en una estructura cultural y artística basada en la sublimación de nombres propios.

A pesar de esto, como decíamos, durante los últimos años han proliferado multitud de formas de colaboración artística, a menudo ajenas a los circuitos de espacios, programas y subvenciones institucionales, moviéndose entre nuevas posibilidades de autogestión y espacios alternativos de difusión.

Encontramos frecuentes ejemplos de creación colectiva contemporánea asociados a movimientos de preocupación social o a comunidades ideológicas. Al fin y al cabo, lo colectivo lleva implícita una serie de características filosóficas derivadas de su propia esencia: la inclusión del *otro*.

El arte, actividad profundamente humana, no siempre ha conseguido mantenerse cerca de la realidad en la que se

genera, sino que a menudo se ha alejado del espectador elevándose a un nivel intelectual sólo accesible para unos pocos. En este sentido, la creación colectiva participa del esfuerzo por acercar el arte a la vida, rehumanizando los procesos y favoreciendo el diálogo.

Nos parece pertinente este estudio de la creación colectiva a partir de un experimento a la vez relacional y estético, por cuanto nos ayudará a comprender, desde un punto de vista empírico, una de las prácticas artísticas que consideramos más relevantes y contextualizadas en la actualidad.

1.2

Marco teórico

Aunque conocemos numerosos ejemplos de creación colectiva a partir de las Vanguardias, desde los años sesenta, y de una forma más intensa desde los noventa, asistimos a un florecimiento de distintas formas de arte en equipo a nivel global. Bajo el epígrafe *creación colectiva* encontramos gran variedad de prácticas artísticas diferenciadas, así como distintas líneas de trabajo y debates diversos; construir una definición única es una tarea complicada, dada la multiplicidad de acepciones, formas y posibilidades que habitan este concepto. Intentamos seleccionar, de todos los posibles, un camino de búsqueda, aquel que podrá aportar los cimientos teóricos que nuestro experimento precisa para verse ubicado en este amplísimo mapa.

1.2.1 Definiendo un marco de investigación.

Nos encontramos ante la necesidad de acotar nuestro terreno de indagación, frente al peligro de perdernos en un extenso discurso teórico basado en la acumulación de datos. Los referentes son muy numerosos, se han multiplicado de manera exponencial durante los últimos quince años en respuesta natural al evidente crecimiento de esta tendencia. El fenómeno colectivo ha dado lugar a exhaustivos estudios que procuran analizarlo y comprenderlo desde varios puntos de vista, especialmente en contextos académicos y críticos francófonos y anglosajones (Popper, 1980; Passeron, 1981; Lippard, 1995; Lacy, 1995; Kravagna, 1998; Bourriaud, 1998; Green, 2001; Kester, 2004; Bishop, 2006 o Miessen, 2010, entre muchos otros). No obstante, también en nuestro país –de forma más reciente– se han publicado destacadas investigaciones que están generando un campo de pensamiento propio (Marín, 2003; Blanco, 2005; Sánchez de Serdio, 2006; Marzo, 2007; Palacios, 2009 o Arrazola, 2012, entre otros)

Con buena parte de este material sobre la mesa y la propia experiencia como punto de partida, decidimos volver a cero, a la motivación inicial que dio como resultado nuestra implicación total en el desafío investigativo en el que estamos inmersos, a fin de elegir el ángulo preciso de nuestra mirada. De todas las posibilidades de recorrido, de todos los elementos que entran en juego cuando el antes-privado proceso creativo se abre al *otro*, de todas las probables lecturas del experimento colectivo que queremos analizar, nos interesa el hecho mismo de la inclusión del *otro* en la experiencia artística, convencidos de que ésta contribuye a la *rehumanización* del arte y al acercamiento del arte a la vida.

Nos centraremos en este estudio en las formas colectivas que tienen como resultado un proyecto u obra común, descartando aquellas en las que cada componente produce su propia obra bajo el paraguas de un estilo o ideología grupal; consideramos que en el esfuerzo compartido por el desarrollo de una misma idea podemos encontrar los aspectos más destacables del proceso artístico colectivo.

En cuanto a la acotación temporal de esta investigación teórica, nos enfocaremos principalmente en autores y líneas de estudio abiertas desde principios de los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad.

1.2.2 De la aproximación empírica.

Hay que mencionar que nuestra cimentación teórica ha sido intencionalmente construida a posteriori, tras la finalización del experimento colectivo que centra este estudio; es decir, aunque hemos recorrido varios itinerarios investigativos relacionados con el asunto de la creación colectiva con anterioridad, no nos movimos nunca antes por las mismas áreas de indagación que ahora nos ocupan. Cuando llegó la posibilidad de desarrollar un abordaje empírico –el estudio de campo que presentamos– decidimos no documentarnos previamente con información específica, ni a nivel teórico ni en el análisis de referentes colectivos u obras, evitando datos que pudieran *contaminar* de alguna forma nuestra manera de aproximarnos al experimento. Elegimos, así, partir de un *relativo desconocimiento*, intentando huir de conscientes repeticiones de modelos, estructuras o recursos colaborativos ya utilizados. Esto que podría parecer una necesidad utópica –la persecución de un aislamiento imposible, el aparente orgullo de quien no quiere saber ni aprender de tropiezos y logros pasados– nos permitió vivir un proceso propio, plagado de genuinos errores y fracasos, de búsquedas infructuosas y algunas acertadas tentativas, con la curiosidad y las ganas de quien explora un territorio por primera vez.

Concluida nuestra vivencia estética-relacional, empezamos a mirar hacia afuera y a buscar referentes teóricos y empíricos que nos dieran coordenadas aproximadas de ubicación, a fin de aportar la necesaria solidez histórica a este estudio. Aunque nos resulta difícil lograr encajar nuestro experimento de crecimiento *aislado* en un espacio concreto, encontramos movimientos y líneas de pensamiento afines, cuyas características ideológicas y debates esenciales expondremos a continuación.

1.2.3 Estado de la cuestión: hacia la *relacionalización* de la experiencia artística.

Para comenzar a sentar las bases teóricas de esta tesis, nos interesa comprender el camino de colectivización y, sobre todo, de *relacionalización* del proceso estético; nos acercamos a la construcción de un pensamiento colectivo relacional, apoyándonos en algunos de los autores más relevantes que han escrito sobre el asunto durante las tres últimas décadas. Este primer mapa de situación nos ayudará a ubicar nuestro centro de interés investigativo.

1.2.3.1 Muere el Autor: la crisis del concepto del *artista-genio*.

Desde la crisis de la autoría proclamada por Roland Barthes a la actual cultura de las licencias libres del campo digital, hay un nuevo modo de entender el hecho creativo. Es el adiós definitivo a la idea romántica del artista como genio. (Marchán-Fiz, 2009)

El concepto romántico de artista genio, al que se le presuponen cualidades sobrenaturales para la inspiración y el arte reservadas sólo a unos pocos individuos excepcionales, ha sido desmantelado en el último siglo. El proceso creativo, antes oscuro y privado, se ha convertido en objetivo de investigación, y se han traído a la luz los misteriosos mecanismos humanos de la *poiética*^[1] a través de numerosos estudios. Estos han permitido acabar con muchos prejuicios sobre los aspectos filosóficos y psicológicos de dichos procesos y, junto a ellos, con la sublimación de la imagen del artista.

Algunos pensadores hablan de la *muerte del Autor*, ya *presagiada, eslabón en una cadena de muertes anunciadas*

[1] Poiética: *Estudio científico y filosófico de las conductas creadoras de obras. Aunque otras ramas de la estética se ocupan específicamente de la obra en sí misma, o de sus efectos avalados por su manifestación, la poiética tiene como objeto todo lo que, río arriba, ha intervenido para darle existencia.* (Souriau, 1998: 894)

desde que el hombre moderno tomara conciencia sobre la pérdida de toda esencialidad en la certeza de sí mismo. (Marchán Fiz, 2009)

Se habla por primera vez de la *muerte del Autor* en literatura (Barthes, 1968); el autor deja de ser el protagonista de la escritura; se le desplaza para dejar sitio al propio lenguaje, que debe hablar por sí solo. El público (el lector) toma un papel activo y preponderante; es él quien completa la obra, quien la cierra o no si quiere, quien transcurre sus recorridos múltiples a su manera.

La crisis conceptual de la autoría, como parte de toda una serie de cuestionamientos y rupturas filosóficas que han significado nuestra llegada a la modernidad y –sin pausa– a la posmodernidad, se extiende enseguida a las demás artes.

A la muerte del autor se le suma la desaparición del artista o su supuesta muerte. [...] El artista-autor deja de lado su “tiranía”, para ocupar un lugar más modesto dentro de los procesos creativos. (Arcos-Palma, 2007)

La protección del mito.

Sin embargo, este cambio de paradigma no tuvo una respuesta directa en el mercado del arte o en las políticas culturales de nuestro país. Según Jorge Luis Marzo, *hay un mito profundamente arraigado en la mentalidad artística española que dice que la única manera de alcanzar las cotas de calidad y de reconocimiento oficial y de público es la apuesta por una producción individualista, basada en la marca, la obra y la singularidad. Toda la política artística se ha basado y aún lo hace en esa premisa. Ello ha conllevado el ninguneo de todas las prácticas creativas generadas por grupos y colectivos, al creer detectar en ellas razones contrarias a la esencia artística: “desartistización” de los objetivos, descontextualización artística, politización de los mensajes y suplantación de los mecanismos oficiales para desarrollar los proyectos.* (Marzo, 2007)

En el modelo de creación individualista –liderado por los Autores y artistas genios– las actividades realizadas en equipo se asocian exclusivamente a las tareas mecánicas y productivas relacionadas con la fabricación de una obra. Los aspectos creativos de ideación y toma de decisiones importantes corresponden siempre a un solo artista o maestro, quien recibe el máximo reconocimiento; aquel que, finalmente, firmará la autoría de la obra. El público ocupa su lugar único reservado como observante, como admirador del talento, invitado a transitar los espacios dispuestos oficialmente para la muestra de logros y mensajes individuales.

El arte moderno es resultado de la asunción de una identidad individual (la firma) en el manejo de las técnicas y de los estilos. Todo lo que cae fuera de esa definición, toda producción consecuencia de una factura colectiva, sobre todo si es anónima, ha pasado a formar parte del mundo de la etnología. (Marzo, 2007)

El *artista-genio* individual, insistentemente defendido por el mercado del arte y las instituciones, ha resultado ser especialmente rentable y, por lo tanto, difícilmente cuestionable. Cualquier propuesta alejada de sus principios, ha sido, durante mucho tiempo, acallada y relegada a la desconsideración.

Si se tiene en cuenta que el concepto de autor, como creador individual, ha sido utilizado como uno de los argumentos principales para legitimar gran parte de la historia del arte y posteriormente para establecer el sistema de valores de cotización de las obras en el mercado del arte, es fácil comprender muchas de las reticencias que deben vencerse si se quiere indagar en los significados, características y formas de funcionamiento de la creación colectiva. (Marín, 2007)

Pero no sólo el sistema se beneficia en la conservación del paradigma individualista en la producción artística; los propios creadores defienden a toda costa su identidad única, compatible con su supervivencia económica, insertados en

una relación *ganar-ganar*^[1] con el mercado; según Jorge Luis Marzo (2007), *la noción de producción artística también en España viene definida por la obsesión del artista en controlar todos los procesos que conforman la elaboración de un producto artístico. Dado que el estilo específico del artista es su más señalada marca de identidad, todo el proceso de elaboración creativa debe estar sometido a las directrices de ese estilo. Prácticamente, parece no haber en ese proceso el concepto de colaboración, de producción compartida o colectiva, o de red horizontal. Ello sería como perder lo único que hace posible que un artista triunfe: su marca.*

Sin la ruptura con este sistema, sin la muerte o la desmitificación efectiva (no sólo filosófica) del sublimado concepto de autor individual, no sería posible ni pensable la apertura a la idea de autoría colectiva. Compartir el proceso creativo implica, como vemos, una serie de renunciaciones individuales en favor de un beneficio común, empezando por un abandono del ego y una apertura voluntaria al *otro*. La autoría colectiva, diluida entre varios individuos, deja de ser rentable, no entra con facilidad en circuitos artísticos tradicionales y puede ahuyentar a la crítica. Aunque ha habido una evolución de apertura en los últimos años, hoy seguimos pudiendo aplicar las palabras de Helena Cabello y Ana Carceller, escritas hace más de una década: *En la actualidad, el aparato crítico permite la autoría compartida. No la fomenta, la entiende con dificultad, intenta evitarla, pero no la impide.* (Cabello y Carceller, 2002; citado en Sánchez de Serdio, 2006)

Pero los intentos del sistema por desalentar la creación y autoría colectivas están lejos de detener el cambio. El final de la supremacía del autor, promulgado por Barthes, genera el inicio de una ruptura con el individualismo que da lugar a la proliferación de multitud de procesos artísticos colectivos, muchos de ellos relacionados con movimientos de crítica social o política, casi siempre fuera de los mecanismos oficiales; otros con

[1] *Ganar-ganar* (del inglés *win-win*): estrategia de negociación; acuerdo por el que todas las partes implicadas obtienen beneficios. (Córdoba, 2009)

mensajes más amables, más cercanos a veces al mercado; en todos se desdibuja la noción de autor, del *yo*, para dejar lugar a la autoría compartida, al *nosotros*, siempre desviando el foco hacia lo verdaderamente importante en el arte: el lenguaje y la propia obra.

1.2.3.2 Teorías sobre colectivización y arte relacional.

Es, sobre todo, en Estados Unidos, Reino Unido y Francia donde primero se ha desarrollado un consistente cuerpo de pensamiento sobre prácticas artísticas colectivas y relacionales, gracias a un estudio constante y profundo centrado en este campo de conocimiento a lo largo de varias décadas; no en vano, es en estos países donde más ejemplos de colaboraciones entre artistas y otros movimientos participativos y comunitarios encontramos.

René Passeron y Frank Popper.

En Francia, René Passeron, al frente del grupo de investigaciones estéticas del C.N.R.S^[1], y autor junto a su equipo de la obra *La Création Collective* (1981), y Frank Popper, en Estados Unidos, uno de sus colaboradores en dicho libro y autor de otros estudios paralelos (1980), trabajaron en la elaboración de definiciones y en el análisis de los diferentes aspectos y formas de creación colectiva. Sus trabajos son piedras de apoyo fundamentales para varias generaciones de teóricos y posteriores investigaciones sobre dicho asunto.

Passeron cuestiona el *dogma* de que la creación sólo puede surgir de un sujeto individual, y propone pautas de análisis para poder abarcar *el problema de la poiética cuando ésta es generada por un grupo o, incluso, una sociedad, clarificando a su vez los aspectos sociales de toda creación.* (Passeron, 1971 en Marín 2009)

[1] C.N.R.S: Centro National de Recherches Scientifiques (Centro Nacional de Investigaciones Científica de Francia)

El historiador retoma el término *poiética* [def.: 28, nota 1] –vocablo que designa la ciencia general que estudia el hecho mismo de la creación, del hacer una obra artística– primeramente usado por Paul Valery en 1937, y habla de su relación con la *Estética* –ciencia que estudia la recepción, cómo percibimos, conocemos y sentimos dicha obra–. Poiética y estética –creación y recepción– forman parte de toda obra artística. Pero el límite entre ambas –como tantas otras fronteras puestas a juicio en las nuevas formas de arte– se disuelve o desplaza a veces, por ejemplo cuando el artista deja su lugar de privilegio y pasa a ser público, receptor y consumidor de la obra, o cuando pensamos en el público como artista, implicado en tareas de creación o, incluso, co-autoría.

Los cuestionamientos de René Passeron sobre los roles hasta ahora perfectamente delimitados de artista y público, se unen al cambio de paradigma ya iniciado con la declaración de la *muerte del Autor* de Barthes en 1968 y que mencionábamos en el capítulo anterior. La ruptura de fronteras entre artista y público es uno de los puntos clave asociado a las prácticas artísticas colaborativas.

Frank Popper profundiza en la misma idea de socialización y democratización de la creación artística. Para él, la noción de creación colectiva está relacionada con el concepto de *nuevo arte popular*, entendiendo éste como el fruto posible del potencial creativo de cualquier individuo, sea profesional o aficionado. Se invita al espectador a involucrarse plenamente en el proceso de creación o situación artística, al mismo nivel que el propio artista:

En cuanto al papel del espectador en el arte que exige una participación, ha cambiado radicalmente desde que este espectador ha sido invitado a dar una respuesta total, es decir, intelectual y física a la vez. Actualmente se le pide que tome el arte (o más en concreto la situación artística en que se encuentra) con la misma seriedad que el artista. (Popper, 1980: 10)

El artista, así, deja su antiguo rol para asumir el de coordinador, intermediario o, incluso, animador socio-cultural. Trabaja mano a mano con el espectador, aportando sus habilidades inventivas, al mismo tiempo que el otro adquiere un nuevo estatus de co-autor.^[1]

Para Popper, el *nuevo arte popular* es necesariamente colectivo, y elimina la fractura entre *arte culto* –profesional y cuya finalidad es la obra como producto– y *arte popular* –aficionado y cuya importancia reside en el proceso–. (Marín, 2009)

Nicolas Bourriaud. *Estética Relacional*.

Nuestra convicción es que la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas. (Bourriaud, 2013: 22)

La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. (ibídem: 13)

Desde que Nicolas Bourriaud^[2] propusiera el término *estética relacional* en su obra homónima *Esthétique Relationnelle*, publicada por primera vez en 1998, se abrió un nuevo y fructífero camino de discusión entorno a una línea de pensamiento y un tipo de prácticas artísticas que priorizan la relacionalidad del arte. Bourriaud define *estética*

[1] Hay que decir que Popper trata en su obra diferentes lenguajes artísticos, entre ellos el teatro, la música o la danza. En estas formas de *artes vivas*, el concepto de colectividad evolucionó de forma diferente de cómo lo hizo en las artes plásticas. Esto quizá explique la anticipación teórica del autor, pionero en un modelo de pensamiento –público como coautor– que tardó un poco más en enraizar en el contexto ideológico de las Bellas Artes.

[2] Nicolas Bourriaud: Teórico de arte y estética; fue director de la École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París, y fundador y codirector del Palais de Tokyo.

relacional como una teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan. En cuanto a su concepto de arte relacional escribe: Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo. (Bourriaud, 2013: 142)

El autor plantea que la obra contemporánea ya no es un espacio que el visitante–coleccionista recorre, sino una *duración por experimentar*, un período abierto de tiempo donde los intercambios relacionales *ilimitados* pueden ocurrir. Bourriaud confirma su hipótesis a partir del estudio de varios ejemplos de artistas seleccionados, –Félix González Torres, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno o Gabriel Orozco, entre otros– cuyas obras presentan la característica común de requerir de la participación del espectador para ser completadas.

Para explicar el origen de esta *relacionalización* del arte, usa la ciudad como símbolo de proximidad y socialización, que nos permite –y nos impone a veces– el *encuentro intensivo con otros*. *Este estado de encuentro, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y que tiene por tema central el “estar-juntos”, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido. Dejamos de lado la historicidad de este fenómeno: el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo. (Bourriaud, 2013: 14)*

Para Bourriaud, la obra de arte genera un espacio relacional; utiliza el término *intersticio*, término usado por Karl Marx para definir las comunidades de intercambio que se escapaban del marco económico capitalista. Bourriaud define el concepto de *intersticio social* como *un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema*; para él, la exposición de arte contemporáneo es, de hecho, un *intersticio social*,



• imagen 1: *Untitled (USA Today)*. Félix González-Torres, 1990. 136 kg de caramelos envueltos individualmente en celofán rojo, plateado y azul. Los visitantes de la exposición pueden coger caramelos libremente; éstos se reponen de forma ilimitada durante la exhibición. MMK, Frankfurt, Alemania. 2011.

puesto que genera un lugar de libertad, con un ritmo y tiempo propios, diferentes a los de la vida cotidiana, y que facilita un encuentro personal distinto al de las *zonas de comunicación impuestas*.

Tanto los razonamientos de Bourriaud como la selección de artistas y obras que presenta generan gran cantidad de críticas y elogios; tanto sus defensores como sus detractores han hecho de este texto uno de los más referenciados y debatidos en la escena artística contemporánea.

Claire Bishop. *Antagonismo Relacional*.

Claire Bishop^[1], construye una de las críticas más sólidas contra el concepto de estética relacional que propone Bourriaud, poniendo en tela de juicio el democratismo de los ejemplos que presenta. Manifiesta su postura frente a los postulados del teórico francés en su ensayo *Antagonismo y Estética Relacional (Antagonism and Relational Aesthetics)* publicado en la revista *October* (2004). Aunque el escrito de Bishop también recibió diversas críticas, sirvió para abrir un interesante debate a partir de las cuestiones que plantea.

Para ella, el autor francés parte de un idealismo relacional: los artistas cuyas obras comenta funcionan bien dentro del sistema artístico establecido; sus obras se exponen en galerías y espacios designados para el arte; sus propuestas fomentan relaciones positivas, eliminando de la ecuación las situaciones de conflicto o de antagonismo que puedan enturbiar la comunicación armónica con el espectador. El público que participa en las interacciones propuestas forma parte de un estrato social relativamente estable y homogéneo, que logra empatizar fácilmente con el artista desde su proximidad circunstancial. Acciones relacionales como una cena en la casa de un coleccionista organizada por Rirkrit Tiravanija,

[1] Claire Bishop: historiadora del arte, crítica, escritora y profesora en el Departamento de Historia del Arte del CUNY Graduate Center, Nueva York, desde septiembre de 2008.

Philippe Parreno invitando a la gente a practicar sus hobbies favoritos el 1 de mayo, o Gabriel Orozco colocando naranjas podridas en un mercado brasileño vacío, *son micro-acciones que tuercen el estado de las cosas sin llegar a romperlo*. (Basualdo y Laddaga, 2009)

A partir de la crítica a Bourriaud y apoyándose en teorías sobre antagonismo de los teóricos políticos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1985), Bishop plantea el concepto de *antagonismo relacional*. Las relaciones humanas implican conflicto; Laclau y Mouffe sostienen que una sociedad democrática sana no es aquella en que se eliminan los antagonismos, sino en la que hay constante discusión y debate. En palabras de Bishop, *una sociedad democrática es aquella en que se mantienen –en lugar de borrarse– las relaciones de conflicto. Sin antagonismo sólo existe el consenso impuesto propio del orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, nociva para la democracia*. (Bishop, 2004)

La crítica británica pone en tela de juicio las relaciones resultantes de las situaciones *microtópicas* que Bourriaud defiende; según Bishop, éste da todo el protagonismo al hecho de que dichas relaciones surjan, sin cuestionar en ningún momento su calidad; la *estética relacional* parece defender que cualquier relación que lleva al diálogo es, automáticamente, democrática y, por lo tanto, positiva. Para Bishop, ante estas acciones participativas habría que hacerse algunas preguntas que para ella resultan imprescindibles: *¿qué tipo de relaciones están siendo producidas?, ¿por quién?, ¿y por qué?; y ¿cuál es el verdadero significado de “democracia” en este contexto?*

Para explicar esto, Bishop toma como ejemplo algunas de las obras propuestas por Bourriaud, como la primera muestra individual de Tiravanija en la 303 Gallery (Nueva York) en 1992, con la obra *Untitled (Free)* y las reseñas que sobre esta exposición redactaron un par de críticos del momento. La propuesta del artista argentino consistía en convertir la galería en un espacio con cocina: mesas y sillas para unos



• imágenes 2 y 3: *Untitled (free)* Rirkrit Tiravanija, 1992. 303 Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

cuantos comensales, un frigorífico y todo lo necesario para cocinar arroz thai y curry; el artista invitaba a todos los asistentes a comer gratis mientras compartían un tiempo de convivencia y charla. La acción dio lugar a muchos divertidos encuentros y distendidas conversaciones entre todas las personas que pasaron por la galería durante los días de la muestra; pero, según recoge una de las críticas recopiladas por Bishop, los diálogos que surgieron entre los espectadores de similar estrato social que participaron de la acción se *limitaban a rumores del mundo artístico, comentarios sobre muestras y ocasiones de coqueteo. El contenido de este diálogo no es en sí democrático, ya que todas las preguntas conducen a otra ociosa de tan trillada: “¿es arte?”*. (Bishop, 2005) La convivencia basada exclusivamente en relaciones de consenso eliminan una parte de verdad, dejando de lado la realidad de la fricción y el conflicto; no se puede negar el hecho de que Tiravanija promueve el diálogo por encima del monólogo –quizá el sentido más vago de la política según Bishop–, lo que se cuestiona es que esto haga que su propuesta sea democrática.



• imágenes 4 y 5: *Línea de 250 centímetros tatuada sobre 6 personas remuneradas*. Santiago Sierra. Diciembre, 1999. Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba. Seis jóvenes desocupados de La Habana Vieja fueron contratados por 30 dólares para ser tatuados.

En lugar de las obras amables de Tiravanija o González Torres que propone Bourriaud, Bishop prefiere usar los ejemplos del controvertido artista español Santiago Sierra y los del suizo Thomas Hirschhorn, *cuya obra no se fundamenta sobre la armonía social, sino en la exposición de aquello que se reprime al mantener esta apariencia de armonía, (proporcionando así) una base más concreta y polémica para repensar nuestra relación con el mundo y entre nosotros*. (Sánchez De Serdio, 2006)–. Para ella, ambos artistas hacen un planteamiento más democrático, subrayando el papel de la negociación y el diálogo sin huir del antagonismo y sin aplastar las relaciones en el contenido de la obra. Sus propuestas se caracterizan, según Bishop describe, *por promover la inquietud y la incomodidad por encima de la pertinencia*. Se alejan de la *microtopía* que consideran imposible, y juegan con una tensión sostenida entre los participantes, los espectadores y el contexto; parte de esta tensión resulta de la participación de personas de diferentes culturas o estratos sociales.

La defensa que Bishop hace de Santiago Sierra, provoca a su vez duras críticas por parte de quienes consideran que el provocador artista español explota a subalternos para realizar sus acciones, y al que consideran un artista más “del circuito”, quien por dinero ha trabajado a las órdenes del mismo poder antidemocrático que critica. (Guerra, 2004; Sánchez De Serdio, 2006, entre otros) *El hecho de reconocer que las relaciones implican conflicto y que no son automáticamente armónicas o abocadas al consenso, parece conducir en este caso a la defensa de unas obras que reinscriben la explotación y la alienación de los sujetos “colaboradores”.* (Sánchez De Serdio, 2006: 301)

Otro de los puntos clave en el pensamiento de Bishop que vale la pena reseñar en este estudio es su preocupación por la dificultad para valorar las obras producidas por la mayoría de artistas socialmente o políticamente comprometidos en tanto que arte. Las prácticas colaborativas, por su implicación en los esfuerzos por rehumanizar –o al menos desalienar– una sociedad entumecida, son percibidas como gestos artísticos importantes y útiles, lo que parece protegerlas de alguna manera de cualquier juicio crítico. Para Bishop, estas obras deberían poder ser discutidas, analizadas y comparadas críticamente como arte, puesto que, aunque su intención es positiva, también pueden ser intentos irresueltos o fallidos. Argumenta que esta exposición a un juicio crítico es especialmente necesaria en su país (Reino Unido) donde, en palabras de la autora, *el Nuevo Laborismo usa una retórica casi idéntica a la del arte socialmente comprometido para dirigir la cultura hacia políticas de inclusión social.* (Bishop, 2006 b: 31)

Para Bishop es urgente encontrar criterios que permitan emitir juicios críticos sobre estas propuestas. En esta misma discusión encontramos dos bandos enfrentados, escépticos (estetas que rechazan el trabajo colaborativo socialmente comprometido como marginal y carente de interés artístico) y creyentes (activistas que rechazan los problemas estéticos como sinónimos de jerarquía cultural y mercado):

Los primeros, en sus extremos, nos condenarían a un mundo de pintura y escultura irrelevante, mientras los últimos tienen una tendencia a auto-marginarse hasta el punto de reforzar inadvertidamente la autonomía del arte, previniendo de este modo cualquier vínculo productivo entre arte y vida. ¿Hay algún terreno en el que los dos lados se encuentren? (Bishop, 2006 b: 29)

Este giro social en el arte ha tenido como consecuencia un giro ético en su crítica, de forma que se tiende a juzgar a los artistas más por la manera en que dirigen un proceso de colaboración que por la propia propuesta artística que generan. Como ejemplo, Bishop compara la opinión de Maria Lind^[1] (2004) respecto a dos acciones colaborativas basadas –aparentemente– en el mismo problema social de las comunidades turcas en Alemania, una del colectivo turco *Oda Projesi* y la otra del –defendido por Bishop– artista suizo Thomas Hirschhorn. El colectivo, reconociendo no tener ninguna intencionalidad estética^[2], colabora con la comunidad turca de Riem, cerca de Munich, a través de micro-acciones participativas de servicio público. Hirschhorn, por su parte, contrata a asalariados de una comunidad mayoritariamente turca de Kassel, para que le ayuden a llevar a cabo su obra *Bataille Monument* (2002) un homenaje al filósofo y surrealista francés Georges Bataille. Hirschhorn elige un barrio desfavorecido, de mayoría extranjera, alejado de la sede de la Documenta 11 –evento al que la propuesta del suizo se adscribe– para realizar una obra efímera en recuerdo a un autor probablemente desconocido para la mayoría de los vecinos del barrio. La aparente intención social de la obra –dada por la elección del lugar, por los diferentes elementos



• imágenes 6-8: *Bataille Monument*. Thomas Hirschhorn, 2002. Documenta 11, Kassel, Alemania. El monumento se componía de varios elementos o dependencias: Biblioteca Georges Bataille, estudio de televisión, talleres, espacio virtual, escultura, exposición y cafetería. Se estableció un servicio gratuito de transportes entre el monumento y la sede principal de la Documenta.

[1] Maria Lind: comisaria sueca, en un ensayo reciente sobre su trabajo. Lind es una de las adeptas más articuladas de las prácticas políticas y relacionales, y desarrolla su trabajo de curadora con un mordaz compromiso por lo social. (BISHOP, 2006 b)

[2] *Los marcadores de éxito son las relaciones dinámicas y sostenidas y no las consideraciones estéticas. Aun más, como su práctica está basada en la colaboración, el Oda Projesi considera lo estético un “mundo peligroso” que no debería traerse a discusión.* (BISHOP, 2006 b: 32)

que componen el *monumento* y por la primera impresión de *obra colaborativa*–, entran en contradicción (puede que intencionada) con la temática de la propuesta y la eliminación de la identidad de los trabajadores que la llevaron a cabo al precio de ocho euros la hora. Hirschhorn firma la obra como propia y no menciona en ningún momento los nombres de todos sus colaboradores. El mismo explica: *Nunca pensé que “Bataille Monument” pudiera ser discutida y criticada como un proyecto de arte social.* Más tarde añade *Soy artista, no trabajador social.* (Doherty, 2004: 137)

Lind se posiciona a favor del trabajo de *Oda Projesi*, considerando que es *de mejor calidad* puesto que ejemplifica un modelo superior de las prácticas de colaboración, basado en la inclusión generosa de sus colaboradores, frente a la *explotación* de Hirschhorn, quien antepone la intencionalidad artística al servicio social. Bishop disiente; de lo expuesto por Lind escribe: *su crítica está dominada por juicios éticos sobre procedimientos de trabajo e intencionalidad.* Esta ética está basada en un principio de renuncia del autor que la historiadora inglesa no comparte^[1]. De nuevo, su pregunta –y nuestra pregunta– podría ser: *¿hay algún terreno en el que los dos lados –ética y estética– se encuentren?*

Los buenos ejemplos, los mejores –sugiere Bishop, y menciona algunas obras de Hirschhorn (de nuevo), Alexandra Mir y Francis Alÿs– *tienen una relación más cercana con el teatro de vanguardia, la performance o la teoría de la arquitectura. Como consecuencia, tal vez intentan pensar lo estético y lo social y político juntos más que subsumirlos en lo ético.* (Bishop, 2006 b: 34) Las buenas intenciones no deberían volver el arte inmune al análisis crítico. (ibídem: 37)

[1] *Los criterios discursivos del arte socialmente comprometido provienen hoy día de una analogía tácita entre anticapitalismo y el “alma bondadosa” cristiana. En este esquema triunfa el auto-sacrificio: el artista debe renunciar a su presencia de autor para permitir a los participantes hablar a través de él o ella. Este auto-sacrificio está acompañado por la idea de que el arte debería extraerse a sí mismo de los dominios “inútiles” de la estética y fusionarse con la praxis social.* (BISHOP, 2006 b: 37)

Grant H. Kester. *Arte Dialógico*.

Para algunos la relación es la obra de arte. (Lacy, 1995: 35)

Kester^[1] aúna críticas contra los puntos de vista de Bourriaud y Bishop, a los que considera anclados en un mismo paradigma *textual e interpretativo*, útil para comprender obras que se materializan en imágenes u objetos, pero insuficiente para enfrentarse a las actuales prácticas colaborativas. Para él, ambos autores se apoyan en ejemplos de similar estructura, basada todavía en la idea de Artista –con mayúscula– que concede cierto grado de participación en las áreas perfectamente delimitadas que él o ella ha decidido dentro de su obra ya definida y cerrada. Kester lo llama *registro textual: la obra de arte, ya se trate de un objeto, de un espacio o de un evento, es programada de antemano y luego ejecutada ante el espectador* (Wilson, 2007); éste, por su parte, debe ocupar el lugar y cumplir la misión que de él se espera: su participación en la obra es escenografiada y coreografiada.

A Kester le interesa otra forma de relación social y estética; en su conversación con Mick Wilson^[2] define: *Yo tiendo a escribir sobre trabajos que envuelven formas más abiertas de interacción participativa, desplegadas en períodos de tiempo más extensos.* (Wilson, 2007: 11). Decide acercarse a varios colectivos que trabajan en proyectos colaborativos de transformación política o social, dedicándoles el tiempo necesario de observación y conocimiento que necesitan; aprender de estos proyectos, por su propia naturaleza *inmersiva* y extendida en el tiempo, requieren una relación diferente con el artista y los colaboradores, de ritmo y duración muy distintos de los que un crítico suele dedicar a la visita y contemplación de una obra determinada en cualquier bienal. Kester asume el riesgo de acercarse a estas nuevas formas relacionales –donde el arte

[1] Grant H. Kester: Escritor y crítico, Profesor de Historia del Arte, Catedrático de Artes visuales de la Universidad de San Diego, California.

[2] Mick Wilson: Director de la Valand Academy of Arts, Universidad de Gotemburgo. Suecia.

se desliza hacia el activismo, la etnografía, el trabajo social—no con la intención de determinar si este tipo de obras puede o no considerarse arte de un modo dogmático, *sino de poder reconocer los puntos nodales donde están produciéndose las rearticulaciones significativas de lo que se considera arte*. El autor propone una apertura de mente antes de emitir un juicio: *reconozcamos la productividad de estas prácticas, aceptémoslas provisionalmente como arte , y luego veamos hacia dónde nos lleva esta línea de pensamiento, de un modo más heurístico.*^[1] (Wilson, 2007: 13)

Como resultado de su inmersión investigativa, en la obra *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art* (2004), Kester propone el término *arte dialógico*, para referirse al tipo de prácticas basadas en el diálogo que centran su estudio. El historiador extrae el concepto arte dialógico de algunos escritos del teórico literario ruso Mikhail Bakhtin, quien argumenta que el trabajo artístico puede ser visto como un tipo de conversación, un lugar de diferentes significados, interpretaciones y puntos de vista (Hirschkop, 1999). En esta forma de creación participativa, el diálogo entre personas es el único material creativo; *los tradicionales materiales del arte como mármol, lienzo o pigmento, son reemplazados por relaciones socio-políticas. El legado relevante del arte moderno en esta perspectiva lo encontramos, no en su preocupación por las condiciones formales del objeto, sino más bien en la forma en que la experiencia estética puede desafiar las percepciones y los sistemas de conocimientos tradicionales.* (Kester, 2004: 3)

El artista abandona voluntariamente su estatus y procura la conversación horizontal con sus colaboradores; ahora es mediador, generador de oportunidades de encuentro; es “proveedor de contexto” en lugar de “proveedor de contenido”, en palabras del artista británico Peter Dunn, cuyo trabajo, dice Kester, *implica la orquestación creativa de encuentros colaborativos y*

[1] *Heurístico* (Del gr. εὐρίσκειν, hallar, inventar, y -tico). 2. f. Técnica de la indagación y del descubrimiento. 4. f. En algunas ciencias, manera de buscar la solución de un problema mediante métodos no rigurosos, como por tanteo, reglas empíricas, etc. (DRAE)

conversaciones, mucho más allá de los confines institucionales de la galería o el museo. (Kester, 2004: 3)

Salvando sus diferencias, todos los proyectos que Kester estudia comparten una intención de facilitar el diálogo y el intercambio de una manera creativa. Es común que una obra de arte –como objeto acabado– provoque diálogo entre los espectadores; en las acciones que Kester presenta, sin embargo, la conversación es parte esencial de la obra misma; *ésta se convierte en un proceso generativo abierto y activo, que puede ayudarnos a hablar e imaginar más allá de los límites identitarios prefijados, de los discursos oficiales y del aparentemente inevitable conflicto del partidismo político. (ibídem: 8)*



• imágenes 9 y 10: *Intervention to Aid Drug-Addicted Women (Intervención para Ayudar a Mujeres Drogadictas)*. WochenKlausur. Febrero-marzo, 1994 y febrero, 1995. Lago de Zúrich, Suiza.

Como primer ejemplo, el autor elige la acción *Intervention to Aid Drug-Addicted Women (Intervención para Ayudar a Mujeres Drogadictas)*, del colectivo austriaco WochenKlausur en Zúrich (febrero y Marzo 1994, febrero 1995). Sentados alrededor de una mesa en la cabina principal de un pequeño barco de recreo, tiene lugar un inusual encuentro de políticos, periodistas, trabajadoras del sexo y activistas de la ciudad. Durante tres horas de travesía por el Lago de Zúrich, los participantes mantienen una conversación sobre la difícil situación de las mujeres drogadictas de la ciudad suiza, quienes han entrado en la prostitución para financiar su adicción a las drogas. Muchas de ellas son *sin-techo* y sufren violentos ataques por parte de sus clientes. El colectivo organiza decenas de estos diálogos en barco a lo largo de varias semanas, implicando a casi sesenta figuras clave de la política, el periodismo y las comunidades activistas de Zúrich. Muchos de los participantes en estas conversaciones hubieran mantenido muy difíciles discusiones desde sus opuestos puntos de vista en condiciones normales, pero en el contexto ritual del evento artístico, y con la mirada atenta de los medios puesta sobre ellos, fueron capaces de comunicarse fuera de la retórica de su status. Más aún, fruto de estos diálogos los participantes consiguieron llegar a un consenso, dando una respuesta modesta pero concreta al problema: la creación de una pensión donde estas mujeres pudieran



• imagen 11: *Shelter for drug-addicted women. (Albergue para mujeres drogadictas)*. WochenKlausur, 1994-2000. Zúrich, Suiza.

tener un lugar para dormir, seguridad y acceso a servicios básicos. (Kester, 2004). El hostel sigue dando refugio a unas veinte prostitutas cada noche durante seis años.

Otro ejemplo, las conversaciones mantenidas entre doscientos veinte adolescentes afroamericanos y latinos de Oakland, California, con más de mil vecinos de la ciudad, entre los cuales, muchos representantes locales y nacionales de los medios de comunicación; conversan en el interior de coches aparcados en la azotea de un parking de la ciudad. La propuesta titulada *The Roof Is on Fire* fue organizada por los artistas Suzanne Lacy, Annice Jacoby y Chris Johnson en 1994; los adolescentes pudieron expresar sus puntos de vista sobre problemas como los estereotipos raciales alimentados por los medios de comunicación o la insuficiente financiación de la educación pública, entre otros. Estos diálogos dieron lugar a otras colaboraciones y conversaciones en el mismo garaje, incluyendo una serie de seis semanas de discusiones entre estudiantes de instituto y miembros del Departamento de Policía de Oakland, los cuales tuvieron como resultado la creación de un vídeo comunitario que la policía usó en su programa de vigilancia de la ciudad (*Youth, Cops and Videotape*, 1995). Más tarde, en octubre de 1999, en la performance *Code 33, Emergency Clear the Air!* –parte de un proyecto homónimo que se prolongó por dos años– cien policías y ciento cincuenta estudiantes de instituto fueron convocados y animados a hablar y escuchar fuera de las tensiones que rodeaban sus habituales interacciones en las calles, y a mirar más allá de sus respectivas percepciones del otro. (Kester, 2004: 5)

A diferencia de los modos de hacer que plantean la *estética relacional* de Bourriaud y el *antagonismo relacional* de Bishop, los participantes en los proyectos que Kester nos presenta forman parte de la esencia del proceso de la obra desde el primer momento. El *arte dialógico* no se basa en una interacción con el público, ni en la implicación de participantes –pagados o no– para llevar a cabo las tareas que el artista ya ha previsto para culminar su creación; se basa, por el contrario, en compartir *el proceso colaborativo en sí mismo*,



• imágenes 12-14: *The Roof is on Fire*. Suzanne Lacy, Annice Jacoby y Chris Johnson, 1993-1994. Oakland, Estados Unidos.



• imagen 15-16: *Code 33: Emergency Clear the Air!* Suzanne Lacy, Unique Holland y Julio Morales, 1999. Oakland, EEUU.

con todas sus contradicciones, comprometido políticamente, rico, confuso, háptico^[1], discursivo, ya sabes, desorden; este proceso es tratado como una experiencia estética; sí, es un poco diferente, no significa que una sea mejor que la otra [forma de colaboración ordenada y coreografiada de la Estética Relacional de Bourriaud], simplemente es diferente. (Kester, 2009)

El concepto de *público* es sustituido por el de *comunidad*, grupo humano a la vez receptor, protagonista y coautor de la obra. El artista es promotor y facilitador de la situación de diálogo. Sin la participación de la comunidad, los proyectos de arte dialógico directamente no son, no tienen lugar, puesto que la acción estética es el propio desarrollo de su diálogo.

Ante el cuestionamiento de si debemos considerar o no este tipo de trabajos como arte, Kester propone: [...] *creo que es apropiado, una respuesta humilde como crítico, decir: -¿sabes qué? Voy a tener una actitud generosa y aceptar el hecho de que hay muchos artista llamando a esto “práctica artística”- Mi papel no es decirles: -no, lo siento, estáis equivocados, porque esto no se parece al arte que se ha hecho antes- imponer mi categorización. Creo que hay respuestas más apropiadas para mantener cierta apertura a la obra, apertura escéptica, apertura crítica, pero respetando a los que están experimentando. Decir: -¡vale! ¡hay gente haciendo estas cosas tan diferentes! Puede que lo que tenga que hacer es repensar mi formación canónica sobre lo que es o no es arte, y abrirme a esa posibilidad, dejar que la experiencia me enseñe.- (Kester, 2009)*

Lucy Lippard^[2] confirma la necesidad de cierto alejamiento del sistema artístico y un acercamiento a lo social como posible espacio para las nuevas formas de arte: *Cualquier tipo nuevo*

[1] *Háptico: (Del griego hápto, tocar, palpar, estar en contacto) adj. Referido a lo que se puede tocar. RODRÍGUEZ, Álvaro (2013) Diccionario Académico de la Medicina. Academia Nacional de Medicina de Colombia. Bogotá. Fuente: http://dic.idiomamedico.net/háptico,_ca*

[2] *Lucy Lippard: escritora, crítica de arte, activista y curadora estadounidense. Fue de las primeras escritoras en reconocer la desmaterialización de la obra de arte.*

de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligro. Fuera, la mayoría de los artistas no son bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte. (Lippard, 1995: 121)

Kester rechaza abiertamente la postura de Claire Bishop en defensa de un producto estético y su desprecio hacia lo que ella llama el *giro social* del arte. Bourriaud y Bishop comparten su desinterés por aquellas obras con un contenido abiertamente político o de orientación claramente activista; para la crítica inglesa, el arte se vuelve legítimamente político sólo indirectamente, exponiendo los límites y contradicciones del discurso político mismo desde la perspectiva adyacente del artista. Para Kester, Bishop parece decidida a construir una barrera fija y rígida entre lo que ella considera proyectos estéticos (provocativos, incómodos y multicapas) y los trabajos de activismo (predecibles, benevolentes e ineficaces). Según el crítico estadounidense, Bishop *fetichiza constantemente el conflicto*; para él *estamos demasiado familiarizados con las formas en las cuales la comunicación puede fracasar [...]; lo que necesitamos urgentemente son modelos de cómo ésta puede funcionar. (Kester 2004: 7-8) ¿Por qué asumir, entonces, que esta inclinación humana a la agresividad necesariamente se mantendrá dentro de los límites de la democracia? Lo que se “practica” aquí es una voluntad de conflicto, más que una capacidad de reconciliación. Este modelo tiene el problema de no reconocer la posibilidad de que el proceso de intercambio intersubjetivo en sí mismo, más que limitarse a transmitir posturas preexistentes, pueda ser generativo y ontológicamente^[1] transformador [...]*

[1] *ontología. (Del gr. ὄν, ὄντος, el ser, y -logía). 1. f. Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales. (RAE)*

Lo que se ve en estos casos es un modelo muy diferente de estar-juntos, una voluntad de suspender parcialmente la arrogancia ante el Otro. ¿Acaso es éste el único modo de trabajar? Por supuesto que no. Pero, repasando con la mirada el escenario geopolítico actual, se torna evidente que tenemos muchos ejemplos de conflicto antagónico, pero muy pocas alternativas productivas. (Wilson, 2007: 14)

La discusión entre Claire Bishop y Grant H. Kester se expresa en un intercambio de textos en respuesta a un primer ensayo crítico de la autora inglesa, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents (El Giro Social: la Colaboración y sus Descontentos*. Bishop, 2006 b). Los primeros escritos críticos fueron publicados en la revista *Artforum* durante la primera mitad del mismo año. El debate entre Bishop y Kester se sostiene a través de numerosos documentos, pero la conversación en cuanto a las formas de arte participativas se ha ampliado a otros muchos autores y sigue abierto y activo, siendo los problemas de la interacción entre ética, relación y estética uno de sus puntos más discutidos.

1.2.3.3 Definiciones y formas de hacer colectivas.

Este debate teórico-crítico sobre ética, relación y estética se traduce, en el marco de la práctica artística, en multitud de formas de colaboración diferentes, tal como hemos empezado a ver. De nuevo en la teoría, junto a numerosos intentos de definición que procuran acercarse a un concepto general de *creación colectiva*, se suceden tentativas de clasificación muy diversas, adaptadas al punto de vista y al pensamiento de los autores y los contextos que las generan.

Frank Popper, define de esta manera los dos términos que nos ocupan:

“Creación” designa una actividad física o psicológica cuya intención es instaurar la obra, o simplemente, esta misma actividad “artística”. [...]

“colectivo” presupone la intervención de más de una persona en el proceso creador o en la concepción de la obra, en una u otra fase. (Popper, 1989: 263)

Años más tarde, en nuestro país, Teresa Marín^[1] (2003) se apoya en las teorías de Passeron y Popper para construir su propia definición de *creación colectiva*:

Lo que diferencia la creación colectiva de la creación individual es la apuesta manifiesta de crear en colaboración a partir de un objetivo común compartido. Como consecuencia [...], podría definirse la creación colectiva como un concepto contemporáneo que se refiere al conjunto de procesos que permiten alcanzar un objetivo común entre individuos, que siendo diferentes, comparten objetivos, principios, estilos y/o experiencias, sea cual fuere la forma de relación entre ellos. (Marín, 2009)

Una definición posterior de la misma autora propone que *la creación colectiva es un concepto amplio que abarca numerosas formas de creación y/o producción en colaboración, con distintos grados de implicación, corresponsabilidad y reconocimiento de autoría entre los miembros que colaboran. Aplicado al ámbito de las artes conlleva un reconocimiento de la capacidad de crear con otros y contextualizadamente, cuestiona los valores establecidos de genialidad individual y los roles tradicionales del artista. (Marín, 2012)*

Mientras la primera propuesta de Marín se centra más en los objetivos y en la consecución de un fin común, la segunda prioriza el proceso, el hecho mismo de crear colectivamente. En la última, además, la definición de esta autora se amplía y se abre con la inclusión de conceptos inherentes al hecho colectivo,

[1] Teresa Marín: Artista, investigadora y Profesora de Bellas Artes (Universidad Miguel Hernández. Altea, Alicante). Autora de numerosos escritos de temáticas vinculadas al estudio y experimentación de procesos y metodologías creativas, con especial atención a los procesos colaborativos y prácticas contextuales.

como la heterogeneidad de sus formas, los diferentes grados de implicación y corresponsabilidad, la cuestión de la autoría, la necesidad de contextualización o la puesta en tela de juicio de los valores establecidos. La evolución que percibimos entre la primera definición y la siguiente –escrita pocos años después– podría reflejar la complejización en nuestro concepto de creación colectiva a medida que profundizamos en su estudio.

La creación colectiva es la conjunción creativa de dos o más individuos. Esta suma de individualidades genera un amplísimo campo de experimentación; de las múltiples posibilidades de colaboración entre personas surge una lista aún mucho mayor de formas de hacer. Buscamos, entre los escritos de algunos autores, criterios apropiados que nos ayuden a distinguir y organizar de alguna manera el panorama colectivo.

Criterios para una clasificación.

Frank Popper, por ejemplo, defensor de un nuevo arte popular –como expusimos en el anterior capítulo– sugiere varias posibilidades de clasificación según ciertos parámetros que considera determinantes en la creación colectiva:

- según el número de personas que trabajan creando juntas: dos, tres personas, grupos pequeños, grandes o incluso el público en general.
- según sus especialidades: conjuntos de la misma especialidad; especialidades mezcladas con no-especialidades; conjuntos o grupos de no-especialidades.
- según la denominación del colectivo: por nombre de sus componentes individuales; con un nombre común; sin nombre, buscando el anonimato.

Finalmente, plantea una clasificación de los equipos colectivos (en el contexto del *nuevo arte popular* que, como vimos, propone la democratización del arte y defiende el potencial

creativo de cualquier individuo) según el perfil profesional o aficionado de sus componentes; así, sugiere estos tres niveles:

- Creación colectiva no artística, cuando la colaboración es entre aficionados.
- Creación colectiva por grupos, cuando la colaboración es entre profesionales.
- Creación colectiva mixta, de profesionales y aficionados en colaboración.

Txaro Arrazola^[1] (2012), por su parte, propone que *la gran variedad de colectivos artísticos resulta de diversos grados de significación y de las relaciones entre las siguientes cuestiones:*

1- La cuestión de si el grupo artístico trata de crear una obra colectiva o está más preocupado por el propio proceso de colaboración.

2- La cuestión de si los componentes del grupo participan conjuntamente en una idea colectiva pero después desarrollan sus obras individualmente o por el contrario el grupo de autores trabaja conjuntamente para producir una sola obra.

3- La cuestión de si son todos los miembros del colectivo artistas o quizá el grupo se ve a sí mismo como una fusión de diferentes disciplinas, o bien el colectivo lo forman los artistas y su público (participador).

4- La cuestión de si el equipo es una pareja con un vínculo emocional extra-artístico o es un equipo de artistas con vínculos profesionales.

5- La cuestión de si a los miembros individuales del grupo se les conoce por su nombre o permanecen anónimos detrás del hombre colectivo compartido.

[1] Txaro Arrazola: Artista e investigadora interesada en la creación colectiva, la educación y las prácticas artísticas socio-políticas. Profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

6- *Si el trabajo colectivo es un fenómeno paralelo al trabajo individual que se lleva a cabo simultáneamente o designa un nivel concreto del desarrollo de las obras.*

7- *La cuestión de si es necesaria la forma de colectivo para articular temas políticos.*

8- *Si el colectivo reúne a distintos talentos a los que se les asignan funciones específicas.*

9- *Si el colectivo está basado o no en la igualdad de derechos.*

10- *Si el colectivo está relacionado con la forma de trabajo que genera o las obras no se diferencian de las que podría hacer un solo artista.*

11- *Si el equipo está enfocado al trabajo con alta tecnología e investigación combinando sus fuerzas para enfrentarse a grandes tareas y a un exceso de información, o se enfoca a otras cuestiones prioritarias. (Arrazola, 2012: 435-436)*

Niveles de colectivización, niveles de *relacionalización*.

En el contexto de nuestro estudio, basado, como ya hemos anticipado, en un proceso colectivo experimental y en la doble lectura estética-relacional de dicho proceso, nos interesa tener una visión global sobre las diferentes formas de colaboración, intentando organizarlas según el grado de colectivización o de *relacionalización* que éstas permiten. Expondremos en las próximas líneas varios modelos de clasificación que nos servirán, por un lado, para mapear las múltiples acepciones de colectividad que distinguimos según el criterio mencionado y, por el otro, para dibujar el terreno de juego sobre el que emprenderemos nuestra propia experiencia.

Christian Kravagna^[1] (1998) propone tres niveles de colectivización:

[1] Christian Kravagna: historiador del arte, crítico y curador; es Profesor de Estudios Postcoloniales en la Academia de Bellas Artes de Viena.

-*interactividad*: va más allá de la percepción simple, permitiendo dos o más reacciones que pueden influir en la obra en su apariencia –de forma momentánea, reversible y reproducible– pero sin permitir al espectador cambiar su estructura fundamental.

-*práctica colectiva*: implica la concepción, producción e implementación de la obra por un grupo de personas que en principio no tienen entre sí ninguna diferencia de estatus.

-*participación*: se basa en una distinción jerárquica entre productores y receptores, y en la inclusión de éstos últimos en algún momento del proceso creativo, ya sea en la concepción o en cualquier otra fase sustancial del proyecto.

Kravagna señala que las tres formas se combinan entre sí, y que las fronteras entre ellas son permeables. De las tres, apunta sobre la participación como una práctica muy presente en el siglo XX; ésta cumple un rol de auto-crítica del arte, *poniendo en tela de juicio el papel del autor, cuestionando la distancia entre arte, “vida” y sociedad.* (Kravagna, 1998)

Para Aída Sánchez de Serdio^[1], la distinción que hace Kravagna es importante, *ya que ilumina las diferencias de posición de los distintos participantes en los proyectos, y enfatiza que el hecho de la supuesta democratización en los proyectos participativos se basa, en el fondo, en la autorización del artista, la única posición que no es cuestionada.* (Sánchez de Serdio, 2006: 305-306)

La autora piensa sin embargo que la clasificación Kravagna se podría afinar un poco más añadiendo un nivel a la lista: *colaboración*, como escalón intermedio entre *participación* y *acción colectiva*. Los términos *participación* y *colaboración* se suelen utilizar de manera indistinta, pero *no es lo mismo participar en una propuesta ajena que trabajar de manera*

[1] Aída Sánchez de Serdio: educadora e investigadora en los ámbitos de la cultura visual, la educación y las prácticas artísticas colaborativas. Ha sido docente en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y actualmente es asesora de los departamentos de Educación y Públicos del MNCARS.

conjunta. (ibídem: 306). La propuesta de clasificación de los niveles de colectivización o de implicación según Sánchez de Serdio sería, probablemente, como sigue:

- Interactividad*
- Participación*
- Colaboración*
- Acción Colectiva*

En el nivel de colaboración no se elimina la figura del artista-productor, y sigue habiendo distinción jerárquica entre éste y sus colaboradores; sin embargo, el grado de compromiso de los últimos con el desarrollo del proyecto es muy alto. Para George Yúdice^[1], la implicación del colaborador comporta la comprensión de su propio rol, no sólo realizando tareas más o menos visibles para que el proyecto pueda llevarse a cabo, sino también cuando se le da forma *en todos los niveles, desde hacer recomendaciones al artista comunitario, hasta comprometer a la dirigencia y al personal de las instituciones patrocinadoras y de los proveedores de fondos*. (Yúdice, 2002: 356) El colaborador comparte la autoría del complejo proceso creativo sin restar importancia a la actividad del artista. La artista performática Suzanne Lacy^[2] concuerda: *En las prácticas colaborativas se entiende, en cambio, que la obra o proyecto es co-determinado por el artista y otros grupos con los que se entabla una relación específica de colaboración*. (Lacy 1995: 35)

Lacy, plantea en su obra *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995: 178) un esquema en círculos concéntricos según los grados de participación que nos parece interesante.

[1] George Yúdice: Doctor en literatura, Profesor y Director del *Proyecto de Privatización de la Cultura* del Programa de Estudios Americanos de la Universidad de Nueva York.

[2] Suzanne Lacy: artista visual –Instalación, vídeo, performance, fotografía, arte público en comunidades– educadora, escritora y crítica estadounidense. Enfocada en temas sociales y problemas urbanos.

El círculo central, el núcleo, representa al artista o artistas generador/es de la idea, la o las personas que son imprescindibles para el desarrollo del proyecto y que, por lo tanto, tienen el mayor grado de responsabilidad. En el siguiente círculo sitúa a los colaboradores más cercanos, personas con un papel muy importante pero no esencial en el proceso de creación, miembros de la comunidad, sean artistas o no; Lacy los llama *co-desarrolladores (co-developers)*. El tercer círculo representa a los voluntarios y performers que participan en la obra, participantes que pueden ser sujeto de la obra misma. El siguiente nivel lo compone la audiencia inmediata, el público que presencia la obra directamente. Un quinto círculo sería el representado por una audiencia más lejana, que tendría acceso a la obra a través de fotografías o vídeos documentales, en una exposición o por los medios de comunicación. Lacy plantea un último nivel al que llama *audiencia del mito*, para referirse a aquellas personas que oyen hablar de la obra en algún momento o que guardan la idea de dicha obra en el recuerdo. Dependiendo del lugar del círculo –sobre todo entre los cuatro primeros niveles– en el que situemos la obra y de cómo distribuyamos sus pesos con respecto al centro, ésta será más o menos participativa y dará un lugar más o menos importante a la colectivización.

Colaboración y participación: artista + comunidad.

Podríamos situar buena parte de las nuevas formas colectivas de arte en los niveles de colaboración y de participación que plantea Kravagna, siendo –sobre todo– la participación un auténtico hervidero de propuestas que implican a artistas con diferentes comunidades. Aparecen, mayoritariamente, en Estados Unidos, Reino Unido, Australia a principios de los años ochenta; algunos años después, en Francia, Alemania, Finlandia y desde los noventa en España. En este nivel se genera una larga lista de nuevos nombres, como *arte comunitario (community art o community based art)*, *prácticas sociales (social practice o socially engaged art)*, *arte público de nuevo género (new genre public art)*, Suzanne Lacy, 1995),

arte dialógico (dialogical art, término acuñado, como vimos, por Grant H. Kester, 2004), arte contextual (Ardenne, 2006) entre muchos otros. Todas estas prácticas colaborativas o participativas tienen en común la implicación de la comunidad en la obra y la intencionalidad contextual; por encima de unos logros estéticos, buscan producir mejoras significativas a nivel educativo, social o político en el entorno comunitario en el que intervienen a través del arte.

La priorización de lo social y lo comunitario por encima de lo estético lleva a estas formas de creación a un nuevo lugar “entre”, donde *el arte no pasa por arte (Gil, 2012 b)*, tal como Claire Bishop apunta y pudimos ver en el anterior capítulo; para ella, *son prácticas más interesadas en las recompensas de la actividad colaborativa que en una estética relacional. (Bishop, 2006 b)*

Según define Palacios refiriéndose al arte comunitario (aunque aplicable a muchas de las prácticas colaborativas), dependiendo del momento histórico y el lugar *puede ser el nombre que recibe un programa municipal de apoyo a la enseñanza de las artes como medio de desarrollo cultural, puede hacer referencia a un proyecto de arte público que implique la colaboración y la participación, o puede equipararse en algunos casos a la animación sociocultural. Puede ser promovido institucionalmente, por un colectivo de artistas o por una asociación cultural. Puede implicar las artes plásticas pero también el teatro, la danza, la artesanía, o las fiestas tradicionales. (Palacios, 2009: 198)*

En este territorio de ambigüedad *naturalmente emergen diálogos más interdisciplinarios que tensionan las artes con los estudios culturales, la antropología, la pedagogía y otras ciencias sociales. Y todo ello, consecuentemente, lanza la discusión alrededor de las estéticas comunitarias más allá del campo artístico, pero también arroja la pregunta de cómo y dónde situar la especificidad y autonomía de lo artístico al interior de este nuevo mapa de acciones. (Gil, 2012 b)*

Equipo, grupo, colectivo: artista + artista.

En un espacio diferenciado –y con más peso y tradición en nuestro país que las nuevas prácticas participativas–, los equipos, grupos o colectivos de artistas representan otra manera de entender la creación colectiva. A su genealogía, catalogación y análisis se han dedicado contundentes trabajos de investigación en el ámbito español; la mayoría de estos textos, después de ofrecer una completa mirada global, se enfocan en el estudio específico del panorama colectivo en los contextos geográficos autonómicos de sus autores. Destacamos en esta tesis las aportaciones de Teresa Marín (2003), Paloma Blanco (2005), Almudena Baeza (2005) o Txaro Arrazola (2012),

Teresa Marín parte de su propia experiencia de quince años de trabajo colectivo junto a Víctor Bastida (1986-2001) como motivación personal. Su tesis doctoral (2003) es un estudio exhaustivo de las diferentes formas de creación colectiva, centrando su investigación en un *análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000*. Desde entonces, ha seguido desarrollando su estudio a lo largo de varios trabajos en los que aborda temas como las diferentes estrategias de creación colectiva (2007), la autogestión artística (2011) o los colectivos artísticos como microcosmos y motor del procomún de las artes (2012), entre otros.

Marín (2007: 213-217) propone cuatro formas básicas de creación colectiva. Como criterio general de clasificación se basa en el número aproximado de personas que colaboran, en el nivel de implicación relacional entre ellas y en los grados de cohesión y estabilidad de sus agrupaciones. Los cuatro niveles son:

-*Colaboraciones esporádicas*: su característica principal es la brevedad en el tiempo. La finalidad de estas colaboraciones suele ser resolver un proyecto específico. Puede darse entre artistas, entre artista y especialistas de otras disciplinas (habitualmente tecnológicas) o entre artista y espectador.

-Equipos: de tamaño reducido (dos o tres personas, aunque hay ejemplos con más componentes), lo que facilita un diálogo fluido. Estructura estable y fuertemente cohesionada; corresponsabilidad y buena coordinación. El desarrollo de una actividad continuada en el tiempo y el diálogo constante contribuye a una agilización de sus estrategias y a la unificación de su lenguaje, llegando a actuar como un solo ente.

-Grupos: solemos usar las palabras equipo y grupo indistintamente, pero Marín diferencia las dos formas de colectividad; define grupo como un conjunto de personas interdependientes en relación a un objetivo común pero, a diferencia del equipo, cuyo resultado siempre es un producto u obra común, en el *grupo* cada componente realiza su propia producción individual, siendo sus posibles objetivos comunes de carácter ideológico y/o estilístico. Suele estar formado por más personas que el equipo, habitualmente unos cinco o seis individuos, aunque los hay mucho más numerosos; cuanto más componentes tiene el grupo más difusa, inestable y efímera puede ser su estructura. Adoptan formas de funcionamiento horizontales y democráticas en su mayoría, aunque en algunos casos se establecen jerarquías mediante la figura de un líder.

-Colectivos: en palabras de Marín, *a partir de los años sesenta empiezan a conformarse algunos tipos de grupos que merecen una consideración diferenciada por sus cualidades específicas y por el desarrollo que han tenido, especialmente desde finales de la década de los ochenta hasta hoy. Son lo que llamaremos colectivos. Éstos se caracterizan por ser agrupaciones muy numerosas, generalmente difusas e inestables en cuanto a su composición. En la mayoría de los casos estas formaciones se configuran en torno a proyectos puntuales que suelen estar ligados a contextos concretos. Sus estructuras son deliberadamente abiertas, en las que tan solo un número mínimo de miembros permanecen y el resto va cambiando según las características específicas de cada proyecto. Otra particularidad es que aunque las acciones o producciones tengan una intención artística muchos de los colaboradores o participantes*

pueden carecer de formación artística o ser especialistas en otras disciplinas diferentes. [...] Respecto al tipo de objetivos conviene reseñar que suelen estar ligados a temáticas sociales, siendo habitual que estas tengan muchas veces un calado político, ideológico o reivindicativo; aunque en los últimos años también estamos asistiendo a manifestaciones colectivas mucho más difusas... (Marín, 2007: 217)

Sobre el concepto de *Comunidad*.

Se hace necesario aclarar de qué hablamos cuando usamos el término *comunidad*. En su definición más básica, una *comunidad es un conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes*. (DRAE). En el contexto de las nuevas formas de arte colaborativo que vimos con anterioridad, a menudo se entiende *comunidad* como conjunto de personas que comparten un contexto, origen, seña de identidad, ideología o necesidad social específica; su forma de pensar, ser o vivir les identifica como colectividad (normalmente) minoritaria y marginal.

Ramón Parramón^[1], define *comunidad* como *conjunto de individuos que sufren una situación de agravio hacia el grueso más amplio de la sociedad. Eso justifica que se movilicen y agrupen fuerzas para luchar contra esta situación. Éste es el sentido y la vigorosidad vivida por el movimiento asociativo hace tan solo unos pocos años en unos momentos de grandes carencias infraestructurales y de mínima calidad de vida*. (Parramón, 2008: 14)

Arte comunitario, arte público de nuevo género, arte dialógico, arte contextual... se interesan por esta idea de *comunidad* como parcela de realidad y territorio creativo, como lugar donde llevar a cabo un proceso artístico.

[1] Ramón Parramón. Arte público. Director de *ACVIC, Centre d'Arts Contemporànies de Barcelona* (2010). Director y fundador de *IDENSITAT* (desde 1999), proyecto colectivo desde el que vehicula su práctica como artista. Comisario y profesor de la Escuela de Diseño *Elisava*.

El concepto de comunidad [...] se ha planteado como posible territorio en el cual desarrollar experiencias artísticas, y a lo que a menudo algunos artistas apelan con el fin de justificar prácticas o intentos para interactuar en una parcela de realidad. (Ídem)

Pero el concepto *comunidad* en este contexto no tiene una forma única. Miwon Kwon^[1] (2004: 117-137) identifica cuatro categorías basadas en diferentes modos de interacción entre artista y comunidad:

-*Comunidad de Unidad Mítica*: personas unidas por una característica común que les hace entrar en una categoría social que el artista elige –mujeres cuidadoras, inmigrantes afro-americanos, etc.–. Para Kwon esta idea de *comunidad* es demasiado general y produce una *unidad mítica* porque no se tiene en cuenta la singularidad y la experiencia única de cada individuo.

-*Comunidad Localizada*: el artista realiza el proyecto con personas que pertenecen a un entorno concreto –una asociación de mujeres de un barrio desfavorecido, los trabajadores de una fábrica, los alumnos de un instituto, etc.–. Actúa en asociación con alguna entidad u organización que ya trabaja en el lugar y ha definido claramente su identidad, haber establecido sus bases locales, sus modos de operación o un sentido de propósito compartido. Suele ser esta entidad local quien se encarga de mediar, facilitando el contacto del artista con el grupo.

-*Comunidad Inventada (temporal)*: es aquella creada y puesta en marcha exclusivamente para la realización de un proyecto artístico y que desaparece al finalizar el mismo. Aquí, la propia creación de la comunidad se considera parte de la obra: *También muy frecuente en las prácticas comunitarias actuales, este enfoque imagina la obra de arte*

[1] Miwon Kwon: comisaria e historiadora del arte coreano-americana, especializada en arte contemporáneo, land art y arte *site-specific*.

en gran parte como el esfuerzo empleado en la creación de una comunidad a través de un conjunto de actividades colectivas y/o eventos comunales definidos por el artista. (Kwon, 2008: 126). Según la autora, este tipo de comunidad no tiene continuidad al finalizar el proyecto porque dependen de la ayuda económica y de mediación de los patrocinadores o instituciones para su subsistencia.

-Comunidad Inventada (continua): el cuarto modelo de interacción con la comunidad deriva del tercero. Como en el caso anterior, la comunidad se crea para la realización de la obra; la diferencia es su sostenibilidad como entidad autónoma e independiente más allá del contexto del proyecto y de su respaldo institucional. Kwon destaca varias particularidades de este tipo de iniciativas: la primera es la pertenencia de los artistas al entorno en el que se realiza la intervención artística, lo que hace que el proyecto se beneficie de la presencia y relación directa y continuada del artista local; la segunda, el hecho de que se genere una situación relacional nueva, pero basándose en un conocimiento profundo de las personas, modos de actuación prácticos y entorno comunitario del lugar; los vínculos entre artista y comunidad son preexistentes y no dependen de la intermediación de una organización externa. Sin embargo, dice Kwon, *nada de esto garantiza el éxito de un proyecto comunitario, un proyecto permanente no es necesariamente más efectivo o válido que uno temporal. En muchos sentidos, puede que la perspectiva del outsider (el de afuera) sea la que provea las contribuciones o intervenciones más contundentes e incisivas en cualquier problema comunitario que esté a su alcance.* (Kwon, 2008: 135)

Cada una de las categorías descritas por Miwon Kwon genera un tipo de interrelación diferente entre artista y comunidad, entre proyecto y personas. Estas diferencias condicionan el desarrollo, la cercanía y la durabilidad del trabajo colectivo. Según Alfredo Palacios, *la relación que se establece entre artista y comunidad siempre puede ser problemática e impregnada de dilemas éticos ¿En qué posición se sitúa el artista?*

¿Es intermediario, traductor, portavoz? ¿Quién decide qué temáticas sociales serán tratadas y representadas? [...] ¿Qué es lo que une realmente a los miembros de una comunidad? ¿Qué característica se aísla y cuáles se rechazan para definir al grupo? ¿Hasta qué punto no se proyectan determinados estereotipos en el mismo hecho de definir y nombrar una comunidad? (Palacios, 2009: 207)

Mapa gradual de colectivización, relacionalización y renuncia autoral.

Para terminar esta sección, planteamos una serie progresiva de formas de creación según su grado de inclusión del *otro*; desplegando más el abanico de posibilidades de colectivización y *relacionalización*, desde la individualidad total hasta la desaparición de cualquier jerarquía en un entorno colectivo de relaciones horizontales, podemos encontrar una amplia gradación de niveles. La siguiente lista es, por supuesto, ampliable y, como en otros intentos de clasificación, los límites entre grados son muy permeables; podemos, de hecho, encontrar varios niveles diferentes de *relacionalización* y colectivización a lo largo de un mismo proceso creativo:

-Artista individual. Arte como *auto-disfrute*. Sin firma o firma individual.

-Artista individual que muestra su obra. Relación indirecta con el espectador a través de la obra. Firma individual.

-Artista individual que permite interacción con su obra. Mayor relación del espectador con la obra; diálogo entre espectadores. Firma individual.

-Artista individual que procura la participación de otras personas en algún momento del proceso de creación de una obra. Relación directa (no siempre) con los participantes. Firma individual. En algunos casos, mención de agradecimiento a los participantes.

-Artista individual que busca colaboradores –artistas o no– con gran implicación y corresponsabilidad en la obra. Relación cercana con los colaboradores; jerarquía de liderazgo. Firma individual. En algunos casos, mención de agradecimiento a los colaboradores; en pocos casos, mención de coautoría con los colaboradores.

-Artista individual que trabaja mano a mano con una comunidad, al mismo nivel, pero manteniendo su autoría única o principal. Relación cercana con la comunidad; liderazgo natural del artista como ideólogo, generador, facilitador. Firma individual. En algunos casos, mención de coautoría o agradecimiento a la comunidad.

-Artista individual que trabaja mano a mano con una comunidad, al mismo nivel, y renuncia a su autoría única en favor de un nombre conjunto. Relación estrecha con la comunidad; relación democrática y corresponsabilidad entre iguales. Firma comunitaria o nombre común.

-Artistas individuales que se unen por un gusto o ideal común formando un grupo; cada individuo sigue haciendo su propia obra personal. Relación horizontal e independencia. Firmas individuales y –a veces– nombre grupal.

-Artistas individuales que se unen por un gusto o ideal común formando un grupo; cada individuo hace su propia obra bajo unos criterios estéticos o filosóficos comunes al grupo, por influencia mutua o por decisión colectiva. Relación horizontal e interdependencia o posible liderazgo natural o ideológico. Firmas individuales y nombre grupal.

-Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto; cada uno cumple una función según sus habilidades o intereses. Relación cercana; interdependencia y corresponsabilidad. Firma grupal y/o nombres individuales.

-Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto; trabajo colectivo. Relación estrecha; interdependencia, corresponsabilidad; interés y beneficio individual en lo colectivo. Nombre colectivo y/o nombres individuales.

-Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto renunciando cada uno a su nombre individual en favor de uno colectivo; trabajo colectivo. Relación estrecha; interdependencia, corresponsabilidad; interés y beneficio colectivo. Nombre colectivo, anonimato individual.

-Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto renunciando todos a su nombre individual o colectivo en defensa de un anonimato; trabajo colectivo. Anonimato individual, anonimato grupal; a veces, desvío de la atención autoral sobre un personaje ficticio. Relación estrecha; interdependencia, corresponsabilidad; beneficio colectivo.

Este mapa gradual de colectivización y *relacionalización* nos servirá como *tabla de medir* para analizar y comprender mejor algunos aspectos esenciales del proceso de experimentación colectiva que expondremos a continuación.

1.3

Objetivos

Planteamos los objetivos de esta tesis a partir de nuestra hipótesis y en tres momentos indagatorios, coincidentes con las tres etapas de nuestra aproximación metodológica al asunto y ordenados cronológicamente: el experimento, la doble narración-lectura y el estudio teórico.

Hipótesis:

La inclusión del *otro* en el proceso creativo contribuye a la *rehumanización* del arte, el artista y su contexto, democratizando la experiencia artística y acercando el arte a la vida.

Objetivo general:

Demostrar que la colectivización y *relacionalización* de la experiencia artística ayudan a *rehumanizar* el arte, socializando los procesos, contextualizando los mensajes, generando relaciones significativas y comunidad.

Objetivos específicos:

–del experimento

Investigar, a través de un acercamiento empírico, cuáles son las implicaciones estéticas y relacionales de la inclusión del *otro* en un proceso creativo.

Averiguar si dicha inclusión ayuda a la *rehumanización* del artista individual y del arte, y a su reconexión con la realidad de la vida y el contexto.

Saber si es posible la sinergia en un proceso estético colectivo o si, por el contrario, crear con otros resta fuerza y valor estético a la obra.

Saber si el hecho de crear en colectivo contribuye a que se generen relaciones significativas interpersonales y comunitarias.

Comprobar si este tipo de experiencia colectiva puede ser algo enriquecedor a nivel creativo y personal para los artistas que suelen trabajar de forma individual.

Comprender cuáles son los mecanismos estético-relacionales que tienen lugar en el proceso colectivo de creación artística.

Aprender qué estrategias de creación y comunicación se utilizan para llegar a acuerdos artísticos.

Analizar cómo se propician relaciones de diálogo y cómo se gestionan conflictos, se toman decisiones, distribuyen responsabilidades y ejecutan tareas.

-de la doble narración-lectura crítica

Analizar la interacción entre creación estética y construcción relacional en nuestro proceso experimental de creación colectiva, a través de la narración y lectura de la experiencia en dos niveles paralelos: el relacional y el estético.

Verificar qué acción ejercieron la colectivización y la *relacionalización* sobre el proceso de creación estética de la *Suite del amor Dolido*.

Verificar la influencia que ejerció la creación colaborativa en la construcción de relaciones personales y comunitarias a lo largo de dicha experiencia.

Determinar cuáles fueron los mecanismos que ayudaron a construir obra y comunidad en el experimento, y cuáles fueron los posibles errores que nos alejaron de los parámetros iniciales o de los objetivos.

Localizar los principales aciertos y desaciertos en la secuencia diálogo-decisión-acción y cuáles fueron sus consecuencias.

-del estudio teórico

Conocer algunas de las principales vías de pensamiento teórico que han fundamentado el proceso de colectivización y *relacionalización* del arte, desde los años ochenta del siglo XX, hasta la actualidad.

Explicar, a través de dicho estudio teórico, qué consecuencias tuvieron el cuestionamiento del *artista-genio* individual y la inclusión del *otro* en el proceso creativo.

Diferenciar las variadas prácticas artísticas colaborativas, según los distintos grados de implicación que permiten a sus participantes.

Ubicar dónde se sitúa nuestra investigación empírica en el amplio mapa actual de nuevas prácticas artísticas colectivas.

Plantear un *mapa gradual de colectivización y relacionalización* que nos ayude a analizar los diferentes grados de implicación de los participantes en el proceso experimental que centra este estudio.

Comprobar cuáles de estos niveles de participación tuvieron lugar a lo largo del proceso de colectivización de la *Suite del amor Dolido*.

1.4

Metodología

Nos acercamos al estudio de la creación colectiva a través de tres herramientas fundamentales: la experimentación artística, la doble narración crítica del experimento y el estudio teórico del contexto en el que nuestra investigación se inserta.

Creemos que el abordaje empírico es un método adecuado de estudio dentro de nuestro campo de conocimiento de las artes visuales, por cuanto nos permite conocer en profundidad nuestro objeto de estudio, desde el punto de vista de la ideación y la realización artística.

La doble narración crítica nos pareció la mejor herramienta visual para comprender el aspecto específico de la creación colectiva que nos interesa: la interacción entre construcción relacional y creación estética en un proceso colaborativo.

Ambas herramientas se apoyan sobre necesarios cimientos teóricos, los cuales nos dan las coordenadas del contexto ideológico e histórico en el que nos situamos. Como

adelantamos en el capítulo 1.2.2 *De la aproximación empírica*, la investigación teórica de este estudio fue desarrollada a posteriori, tras la finalización del experimento, a fin de evitar cualquier idea preconcebida que nos pudiera alejar de la genuina vivencia del proceso.

1.4.1 Experimento colectivo.

Como anticipamos en la introducción, para el desarrollo de esta investigación nos pareció imprescindible vivir desde dentro un proceso experimental de creación colectiva. Con este propósito, en verano de 2007 nos trasladamos a Barcelona, ciudad que aún no conocíamos y que nos proporcionaba un contexto adecuado para el inicio de una actividad artística y asociativa *desde cero*.

A lo largo de los cuatro años que duró nuestro experimento colectivo, se sucedieron numerosas etapas. Durante los dos primeros años se establecieron principios, se maduraron conceptos y relaciones, al tiempo que desarrollábamos diferentes proyectos e intentos de colectivización. En enero de 2010, pusimos en movimiento una propuesta de obra colaborativa, cuyo proceso de creación se extendería hasta agosto de 2011.

En este último período de un año y medio, pudimos trabajar con más de cincuenta personas –artistas plásticos, músicos, actrices, arquitectos, escultores, fotógrafas, *performers*, cámaras, diseñadoras, cineastas, escritores...– que participaron en uno u otro momento del proceso colectivo de la obra que llamamos *Suite del amor Dolido: ópera visual en 11 performances*.

Desarrollamos este estudio a partir del relato completo de nuestra experiencia de colectivización y *relacionalización* desde dos puntos de vista; la narración comienza el 1 de julio de 2007, el día de nuestra llegada a Barcelona, y termina con una fiesta de *vista previa*, el 8 de agosto de 2011.

De este doble relato, de cuyas características hablaremos a continuación, esperamos obtener conclusiones que nos ayuden a comprender mejor cómo se articuló el proceso colectivo desde el inicio, tanto a nivel artístico, como a nivel relacional.

1.4.2 Doble narración y lectura crítica.

Una vez decidido cómo enfocar el análisis de nuestra experiencia colectiva, nos pareció útil poder representar visualmente aquello que defendíamos como parte de nuestra hipótesis: que la creación colectiva siempre se da en una interacción entre relación y estética, a lo largo de un tiempo dado. Pensamos que sería interesante plasmar esa interrelación entre los que consideramos los dos elementos esenciales de la colectividad, a lo largo de una línea de tiempo. Estos elementos, situados a ambos lados de una línea cronológica horizontal, compondrían una buena representación visual de lo que entendemos como *proceso de creación colectiva*.

Como veremos, la *Suite del amor Dolido*, tiene connotaciones poéticas tomadas de la música; este juego poético recorre el conjunto de la obra. Usando la misma analogía musical, y tomando prestados sus lenguajes, visualizamos la mencionada interacción, a lo largo de la línea de tiempo, como una *partitura a dos voces*, siendo una de las voces el propio desarrollo artístico de la obra, la otra voz, la evolución de los aspectos relacionales del proceso y, la línea negra de pentagrama, la representación visual del paso del tiempo, transcurriendo de izquierda a derecha, a lo largo de todo el proceso.

De esta forma, proponemos una lectura cronológica, simultánea y acompañada, de ambas voces interactuando entre sí a ambos lados de la línea. Esta mirada doble, de los dos niveles en paralelo, nos ofrecerá una visión completa de cada etapa del experimento y nos ayudará a entender cómo ambos aspectos esenciales de la creación colectiva dialogan entre sí.

El segundo bloque de esta tesis –titulado *Estética y relación en el proceso colectivo de la Suite del amor Dolido*, y dedicado a la narración crítica del experimento– presenta, así, una estructura de lectura en dos niveles, divididos horizontalmente por una línea negra continua, de unos tres milímetros de grosor, que atraviesa cada una de las páginas centrales del documento por la mitad. En las dos mitades exactas, resultantes de la partición, situamos dos marcos de texto cuadrados, reservados a ambos niveles del relato; ubicamos los textos dedicados a la narración del proceso de creación estética, en la parte superior de cada hoja, y los textos dedicados al relato del proceso de construcción relacional, en la mitad inferior.

Colocamos los dos cuadros de texto desplazados con respecto al eje central de cada página, hacia la parte interior del documento, a fin de que los cuatro bloques de texto de cada doble hoja queden agrupados cerca del centro; la intención es facilitar la doble lectura, despejando lo máximo posible la zona de texto de cualquier distracción visual. En la parte más cercana al exterior de cada página, disponemos dos columnas, también divididas por la línea negra, que dedicamos a las imágenes que ilustran el experimento.

En los tramos del relato en los que resultó especialmente compleja la separación del texto en dos niveles, –por la dificultad de distinguir, en cada momento, si hablamos de desarrollo relacional o estético–, recurrimos a discontinuar la línea de tiempo, simbolizando la permeabilidad de la línea divisoria en ese punto, o sugiriendo al lector la trayectoria más adecuada para su recorrido.

Hablamos de *narración o relato crítico* y de *lectura crítica*, como elementos diferenciados, porque prevemos obtener información de ambas aproximaciones al experimento: del ejercicio de escribir de forma crítica sobre lo que ocurrió, separando los recuerdos y datos en dos niveles, y del ejercicio de leer y repensar en lo ocurrido a nivel relacional y estético a través de su interacción visual a lo largo del tiempo, por debajo o por encima de la línea negra *de pentagrama*.

1.4.3 Estructura de la tesis.

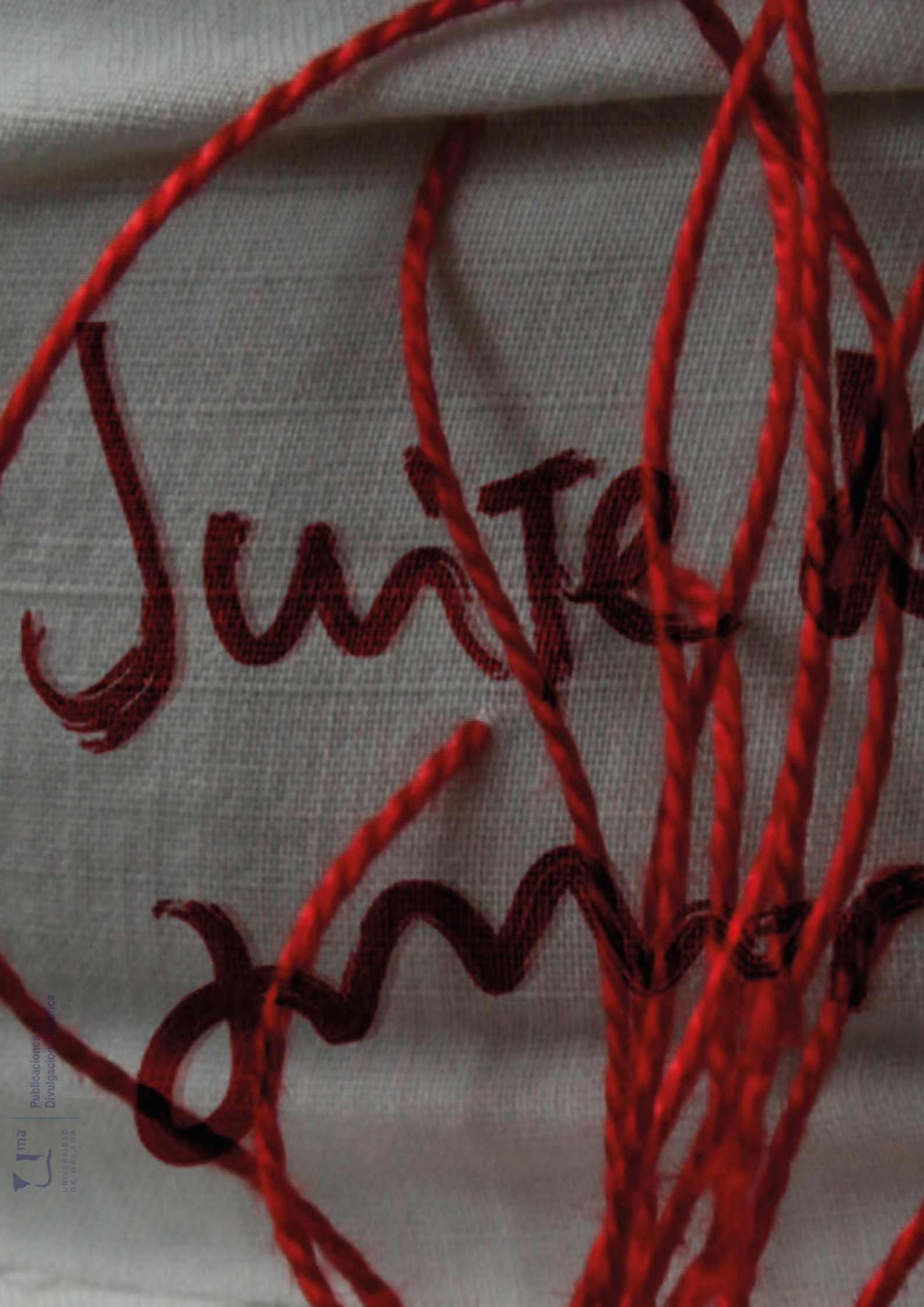
Este documento está dividido en tres partes:

la primera parte está dedicada a cimentar todas las bases teóricas y metodológicas de nuestro estudio;

la tercera parte reúne los capítulos dedicados a presentar los resultados y conclusiones del estudio, las fuentes documentales que hemos consultado y los documentos anexos que complementan la investigación;

la parte intermedia, –la segunda–, es el núcleo de esta tesis, la mencionada doble narración crítica de la experiencia vital y estética que centra y da sentido a este estudio. Para organizar este bloque hemos utilizado, de nuevo, terminología musical, en este caso tomada de las diferentes partes de una ópera. Nos apropiamos de estas palabras, completando el sentido enunciado en el título de la obra colectiva que centró el proceso que analizamos: *Suite del amor Dolido. Ópera visual en 11 performances*. También, anticipando nuestra concepción del propio proceso creativo, relacional y estético, como obra de arte.

El bloque se divide en las siguiente partes: *preludio, acto primero, entreacto, acto segundo, acto tercero y postludio*. Cada parte corresponde a un período de tiempo comprendido, como ya mencionamos, entre el 1 de julio de 2007 y el 8 de agosto de 2011.





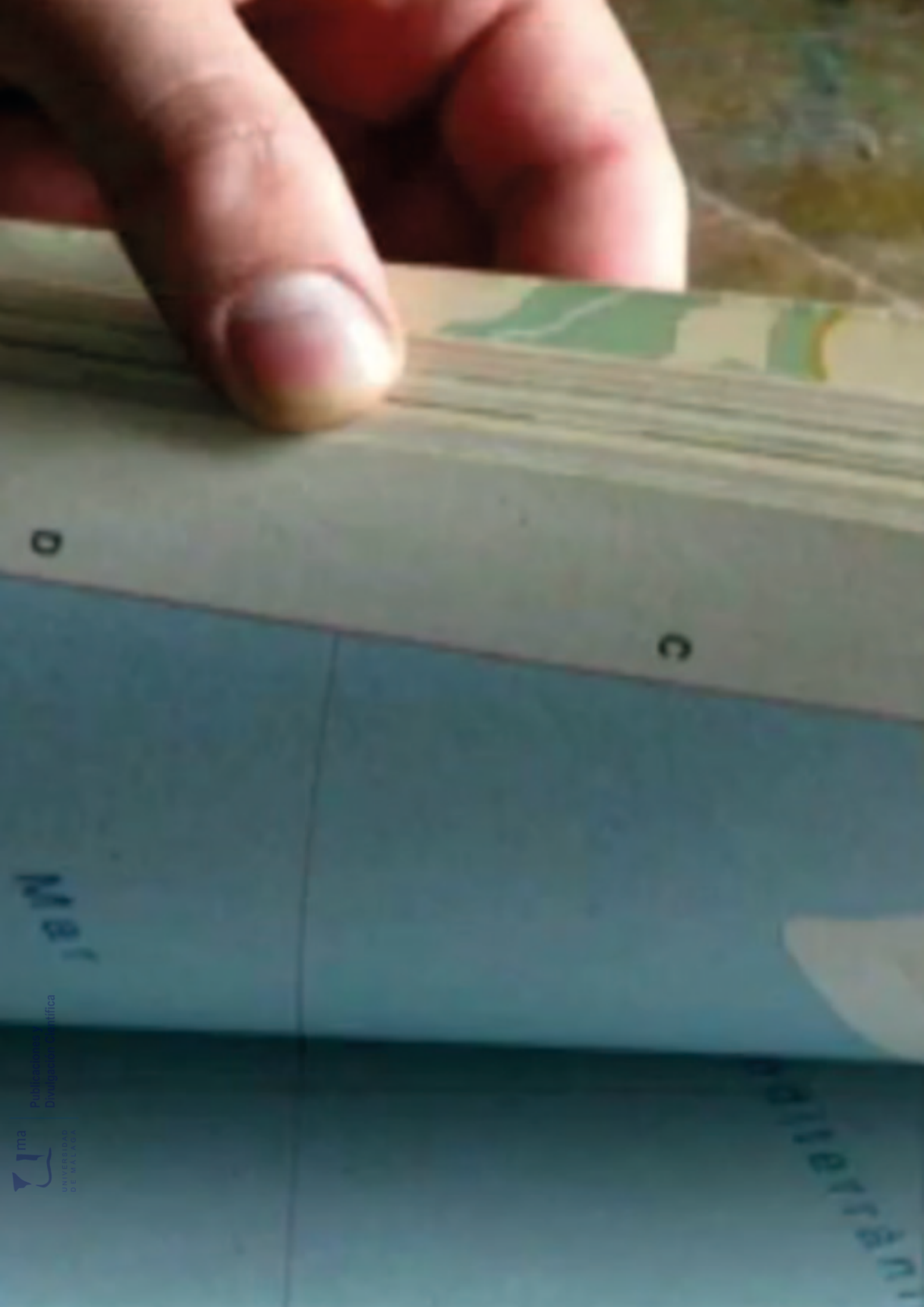
2

Estética y relación en
el proceso colectivo de la
Suite del amor Dolido

2.1

preludio

(julio, 2007 - marzo, 2009)



d

c

1 de julio de 2007. Llegamos a Barcelona. Nos mudamos desde París donde hemos vivido los últimos cinco años.

Durante el último año en Francia desarrollamos la idea de *zruH*, un proyecto de experimentación colectiva.

No provengo de un contexto universitario que promueva el trabajo grupal ni tengo una personalidad que me anime a la creación en equipo. Como artista plástico *al uso* procuro aislarme para trabajar. No he desarrollado nunca antes una propuesta artística colectiva. No conozco a nadie relacionado con el arte en la ciudad. Me enfrento a este proyecto como desafío personal e investigativo.

Buenvirus

zruH

1 de julio de 2007. Llegamos a Barcelona. Nos mudamos desde París donde hemos vivido los últimos cinco años.

Iniciar esta investigación artística requiere implicaciones vitales, tanto para mí como para mi familia, que van más allá del cambio de ciudad y de país y del giro de rumbo profesional. Mi mujer y mi hijo de cinco meses me acompañan en esta apuesta que durará varios años.

Por ahora *zruH* sólo es un nombre y algunos principios sobre los que queremos fundamentar nuestro proyecto: la creación colectiva, la relación y la colaboración entre artistas y la intención de realizar un trabajo comprometido con el arte, las personas y el contexto.

Barcelona

Dedicamos varios meses a ubicarnos en la ciudad y a intentar entender cómo es su movimiento artístico, no a niveles de mercado, sino de creación. Barcelona se presenta a primera vista como un territorio interesante en lo creativo, multitudinario y ecléctico, abierto a todo tipo de propuestas.

Primeros contactos

En agosto de 2007 nos visitan Dani y Noa, una pareja de escritores que vive en Madrid. Dani es de Málaga y somos amigos desde hace muchos años. Empezó a estudiar dirección de escena y no pudo terminar. Ahora trabaja en una cafetería y escribe a medio tiempo. Noa es de Madrid, también trabaja en la cafetería, escribe y estudia filología hebrea. Les hablamos de *zruH* y de nuestras ideas y se sienten identificados con el sueño y la ciudad. En octubre se mudan a Barcelona, primero a casa y después muy cerca de nosotros y empezamos a colaborar.

Desde el primer momento compartimos mucho tiempo y vida con ellos y, quizá por eso, su implicación en el proyecto es intensa desde el principio. Sin embargo, los caminos artísticos por los que ellos desean moverse, la escritura pura, la literatura, resultan desde un primer momento difíciles de encajar con el

Por ahora he dejado a un lado mi obra individual y, aunque dedico tiempo a escribir sobre *zruH* y a pensar en posibles ideas, no quiero concretar ninguna sin contar con un equipo de trabajo que las legitime y haga suyas. Damos tiempo y prioridad al desarrollo de una incipiente red de contactos que se extiende de manera natural y de la que esperamos que pueda surgir algún tipo de colaboración.

En los meses siguientes varias personas se añaden al grupo y nuestra casa se convierte en centro de operaciones creativas. Hay un movimiento constante de idas y venidas; nos encontramos casi a diario con algunas personas con las que vamos dando una forma más concreta a los aspectos

concepto multidisciplinar y colectivo de *zruH*. Aún así, la cercanía emocional y física de las dos parejas y la inmersión total de nuestra familia en el proyecto hacen difícil desvincular el lado más afectivo del artístico; los dos se mantendrán casi todo el tiempo conectados de alguna u otra forma al grupo.

A finales del mismo mes de octubre recibimos un e-mail de Léo Pierre, un músico y *project manager* de París. Nos conocimos en un congreso de artistas en Barcelona un año atrás, la primera vez que visité la ciudad mientras nosotros también vivíamos en Francia. Ha sabido por una conocida en común que nos hemos trasladado a Barcelona; él también se acaba de mudar. Léo ha colaborado en la organización de varios proyectos artísticos en París. Nos encontramos varias veces, compartimos ideas y visión; está interesado en formar parte del incipiente colectivo.

Más tarde conocemos a Samuel, arquitecto e investigador, que trabaja en su tesis doctoral en la Universidad de Barcelona. El

Primer logotipo del colectivo *zruH*.

teóricos del proyecto, también con otras que desestabilizan y ralentizan el proceso. En general, se van perfilando las líneas principales de *zruH*.

Al mismo tiempo, en muchos textos personales repartidos por diversos idearios, van apareciendo de manera repetitiva algunos elementos y conceptos que se desarrollarán más tarde. Entre ellos, pronto surge la idea de *Buenvirus*, el nombre que asignamos a un artista ficticio al que adjudicaremos la autoría de nuestras obras colectivas.

y su mujer, Jacina, acaban también de llegar a la ciudad y se implican desde un primer momento en *zruH*. Nos encontramos con ellos en el contexto de un grupo de amigos brasileños. De este grupo, Beth es la primera que se acerca al experimento. Ella también es investigadora y educadora, aficionada a la comunicación y educación creativas. Beth participa durante varios meses, en la fase más teórica de cimentación de las ideas.

(Enero-mayo 2008)

Después del primer período de llegada y adaptación, de ir conociendo a mucha gente e intentar conectar con los movimientos de la ciudad, nos llega un tiempo largo de más confusión y duda. Intentamos poner bases sólidas a ideas hasta ahora etéreas, entre idas y venidas de muchas personas con las que creemos tener visiones en común, pero que en algún momento divergen del enfoque que se empieza a configurar. Por ejemplo, pronto surgirán los primeros cuestionamientos de Noa sobre su papel en el movimiento. El 7 de abril envía un email a los más cercanos de grupo para explicarnos por

qué no tiene clara cuál debe ser su implicación en *zruH*: [...] *quiero trabajar en zruH, desde luego, pero sé que no soy tan versátil como Dani. Él es bueno contando historias (en papel, en imágenes...) Y yo soy buena en literatura. Y en filología, [...] No soy buena teniendo ideas.*

La total apertura de este inicio, cuando el abanico de posibilidades es aún infinitamente amplio, resulta atractiva y motivadora de entrada para algunos, al mismo tiempo que puede ser agobiante para otros.

Las muchas conversaciones con todas las personas que encontramos nos ayudan a dibujar los márgenes conceptuales de lo que sí podría ser *zruH*, a base de profundizar en el pensamiento de muchos asuntos que, *de motu proprio* y sin confrontación, quizá no nos hubiéramos planteado; saber qué no queremos y qué es lo que decidimos conservar de cada idea, seleccionar de entre todas las opciones las que sí y las que no nos interesan...

La limpieza de conceptos es necesaria, pero también resulta, por momentos, muy difícil, cuando el esfuerzo se hace casi desde el inicio en colectivo, cuando cualquier decisión requiere el consenso de todas las personas que en ese preciso momento forman parte del grupo, pero que pueden o no seguir con nosotros mañana, en el siguiente paso, en la siguiente decisión. Este hecho genera a veces sentimientos encontrados: por un lado positivos, por el descubrimiento compartido y el enriquecimiento mutuo, por otro lado -sobre todo cuando el conjunto de integrantes del colectivo es todavía inconstante e inestable- la sensación de estar poniendo en manos de extraños un sueño propio. Un sentimiento de pertenencia con el que luchamos y que intentamos evitar constantemente desde un primer momento parece que nos acompañará irremediabilmente en esta época de gestación y dudas.

Estos meses son también para buscar recursos que permitan nuestra propia supervivencia en una ciudad cara como es

Barcelona. Tenemos un presupuesto mensual muy limitado y sabemos que no podremos apoyarnos en nuestra economía para hacer frente a cualquier necesidad que este desarrollo artístico requiera.

Nuestro piso no es muy caro y está situado en una buena zona, cerca de la Sagrada Familia, muy accesible en transporte público, lo que facilita que pronto nuestra casa sea el lugar de referencia y que tengamos encuentros tanto provocados como casuales –del tipo *pasaba por aquí*–. Estos encuentros casi diarios en casa, casi siempre con comida y niños de por medio, hacen fáciles y cercanas las relaciones desde muy pronto. Hay un clima familiar de confianza que hace que las personas se sientan cómodas. Esto es algo que buscamos y defenderemos tanto como la calidad artística de las propuestas que desarrollamos, puesto que estamos convencidos de que en estas conexiones profundamente humanas hay un especial potencial para la creación, el cual queremos encontrar y experimentar.

Durante los primeros meses de 2008 también se acerca al grupo Abraham, un muy joven escultor autodidacta sevillano que supo de nosotros casi por casualidad y se animó a llamar por teléfono para entrar en contacto. La relación con él es más pausada y personal desde el comienzo. Tenemos varias largas y profundas charlas. Está pasando por un momento personal bastante difícil. Mantiene una distancia con el grupo y, aunque se siente atraído por el movimiento, mira con ciertas reservas el factor más relacional de nuestros encuentros. Es muy servicial y serio en sus compromisos –y crítico con los de los demás– y pronto sé que podemos contar con él por su disposición y sentido de la responsabilidad, aun cuando a nivel personal no deje de resultarnos inquietante.

Así, durante los siguientes meses se sigue ampliando nuestra red natural de relaciones, hasta que en junio de 2008 decidimos establecer un encuentro semanal. Empezamos a vernos todos los jueves, cada vez en un lugar diferente de la ciudad.

Inauguramos estas quedadas comunitarias con una cena el 12 de junio. El número de artistas que asisten a los encuentros oscila entre diez y quince cada semana. El grado de implicación de cada uno de ellos es bastante diverso. Más adelante, cuando proyectamos realizar la acción *intervalo* en el metro no hacemos extensiva la invitación a todo el grupo, sino sólo a aquellos que forman parte del núcleo más comprometido con *zruH* en este momento.

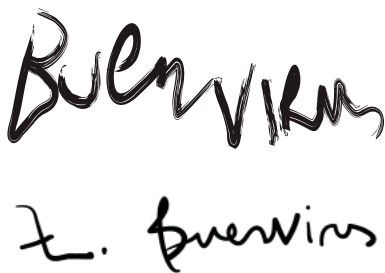


12 de junio, 2008. Primer encuentro de artistas organizado por *zruH*.

Buenvirus

En un primer momento le describimos como *Mr. Buenvirus, artista multidisciplinar y actor social. Gran capacidad para la creación colectiva.*

El juego con la ficción de un personaje-autor sobre el que volcar la pertenencia de nuestras ideas surge de una búsqueda muy intencional; para realizar nuestro experimento queremos eliminar los elementos que puedan, de alguna manera, condicionar la voluntad de los participantes. Buscamos que las personas que quieran colaborar en este proceso de creación lo hagan por motivaciones ajenas a cualquier interés de reconocimiento individual. Desviando la autoría de nuestra obra a un autor inexistente, renunciamos (en teoría) a todo lo que ésta implica, no sólo como artistas únicos, sino también como colectivo. Así, relegamos a *zruH* a la categoría de mero *intérprete* de una obra que no le es propia, sino prestada, siendo la autoría principal, la firma, dominio de un elemento inexistente.



Firmas utilizadas para Z. Buenvirus.

Con este *Buen - virus* pretendemos jugar a infectar nuestro entorno artístico de esta forma desinteresada y altruista de búsqueda, disfrute y experimentación creativa. Este deseo idealista se añade a una visión más amplia y utópica de todo lo que debe expresar y representar nuestro proyecto y que iremos viendo y entendiendo a lo largo de este texto.

Intervalo



Imágenes para *Intervalo*, primera acción pública de Buenvirus.

A través de Samuel y Jacina, y de otros amigos del mismo contexto, conectamos con un grupo de artistas de Brasil que vendrán a Barcelona del 20 al 30 de julio. Organizamos varios encuentros con ellos y planeamos una colaboración para desarrollar una de nuestras propuestas colectivas experimentales aprovechando que están en la ciudad. Así, tiene lugar la primera acción de *zruH* y de Buenvirus en Barcelona, que titulamos *Intervalo*, el jueves 24 de julio por la tarde.

Intervalo es una acción poética colectiva que ocurre en los vagones de varios trenes de las líneas 2, 1 y 4 de metro, las que unen el barrio del Raval con la playa urbana de Bogatell. La distancia y los segundos que separan cada parada de la

Intervalo



Intervalo, último ensayo de texto.

Los días previos a *Intervalo* todos estamos de acuerdo en querer realizar este experimento. Dani y Noa envían algunas propuestas de textos poéticos para la acción y elegimos y completamos el que nos parece que encaja más con la idea. Escogemos una fecha para la performance aprovechando la visita de un grupo de artistas de Brasil que conocemos a través de Beth, Samuel y Jacina. Los días previos organizamos un par de ensayos del texto, ya que la recitación que propone la obra debe ser perfectamente unísona y acompasada.

En estos encuentros surgen varias conversaciones y desacuerdos respecto a la acción. Para la mayoría de los componentes del equipo, el lenguaje performático con el que vamos a desarrollar esta idea es algo completamente nuevo y desconocido. Así, surgen los primeros miedos y tensiones.

siguiente son la base rítmica en la que se estructura esta pieza, cuyo tema es la propia dinámica imparable del paso del tiempo.

Quince personas realizan la acción. Los participantes entran solos y por separado en la estación Sant Antoni (línea 2) en el Raval. A la llegada del primer tren, todos entran, repartidos entre los dos o tres vagones centrales. Una vez iniciada la marcha, empiezan a recitar un texto de memoria al unísono, con voz natural (sin aumentar el volumen), rítmica y sincronizada, cada uno desde su lugar, sin intercambiar miradas ni modificar su actitud. El texto poético se basa en una analogía línea de tren-línea de tiempo, y juega con conceptos como lo inútil, lo importante, lo urgente o el cansancio en relación a una duración de trayecto y a la cadencia continua de tramos y paradas/etapa.

Entre las conversaciones de los usuarios del metro, el ruido del tren y de las grabaciones informativas, apenas se distingue



Intervalo, 24 de julio, 2008; capturas de vídeo de la acción.

El primer desacuerdo tiene que ver con el carácter *invasivo* de la performance. La persona que cuestiona este aspecto opina que le resulta bastante molesto cualquier tipo de manifestación artística o social en el transporte público, donde la gente está obligada a estar para desplazarse y donde no hay opción de escapatoria. El debate se equilibra con los que piensan que la pieza, por su sutileza y corta duración, se integrará bien en el ambiente y el contexto del metro.

Otras dudas surgen por el poco tiempo de preparación previo a la experiencia. La conversación se mueve entre las personas que dan mucha importancia al ensayo de la acción –más allá del propio texto que debe ser estudiado– y los que se la dan al carácter experimental y vivencial de la performance.

Estas cuestiones aparecen muy cerca de la fecha prevista para el evento –24 de julio–, en el propio núcleo de *zruH* y en presencia del grupo de artistas extranjeros con el que

esta ordenación acompasada y temporal de algunas de las voces. Como una casualidad mágica, como esas coincidencias entre dos personas que se conocen mucho, cuando hablando se unen por un instante en una misma frase o expresión, la acción plantea una alineación momentánea de pensamiento coincidente.

Los segundos de la acción generan confusión entre los otros viajeros, que no terminan de comprender muy bien qué está pasando ni quién está provocando ese extraño momento de orden en el caos.

La acción dura exactamente 40 segundos, el tiempo aproximado hasta la siguiente estación, donde todos bajan del tren en silencio y por separado. Con la llegada del próximo tren, la acción vuelve a comenzar. Así recorreremos todo el camino desde la estación Sant Antoni, hasta Bogatell, usando las líneas 2, 1 y 4, sin intercambiar ninguna palabra.

estamos colaborando. Hemos hablado sobre Buenvirus y muy concretamente de la idea de *Intervalo* en numerosas ocasiones, pero nunca hasta el día anterior y el propio día de la acción han aparecido estas preguntas. Este hecho genera tensión e incomodidad en el equipo, que va en aumento según se acerca el momento de la performance. El grupo se fractura entre los que quieren llegar hasta el final de la idea (la mayoría) y los que prefieren anular el experimento.

Finalmente realizamos la acción. No todos los participantes están al corriente de las tensiones que han surgido en el núcleo de *zruH*. Las personas que ya no están de acuerdo con que la performance se lleve a cabo deciden no participar en el experimento, pero acompañan aún así al grupo en todo el recorrido de metro. Esta decisión genera aún más incomodidad entre los participantes que sí estaban en la discusión y que siguen adelante con la experiencia. La presencia y la mirada crítica de sus propios compañeros que asisten al experimento

como espectadores-acompañantes no gusta a la mayoría, ya que resta sentido introspectivo a la vivencia poética de cada individuo al añadir un elemento que, ni es *nosotros*, que permanecemos concentrados en nuestra acción, ni es *los demás*, usuarios del metro que no saben lo que está ocurriendo y que se encuentran con esta propuesta por tan sólo unos segundos.

A partir de este primer experimento empezamos a tener más en cuenta el peligro que suponen las fracturas internas, las cuales pueden llegar a desestabilizar el grupo hasta el punto de generar una situación de *auto sabotaje*.

Primer desarrollo

A partir de esta primera experiencia seguimos desarrollando el personaje de Buenvirus, principalmente a través de escritos e imágenes que nos ayudarán a crear personalidad y trayectoria. Noa y Daniel elaboran algunos textos sobre el personaje y hacen un par de guiños en otros párrafos o artículos ajenos al colectivo.

Desde el 13 de septiembre de 2008 son Léo y Samuel los que dan un paso de compromiso y asumen responsabilidades para desarrollar el proyecto conmigo. Léo actúa como *coach* y coordinador, poniendo orden y objetividad a todas nuestras propuestas, mientras que Samuel y yo asumimos las funciones más creativas, diseñando los aspectos artísticos de cada idea.

Nos organizamos en dos encuentros semanales: uno los tres juntos para tratar los temas más organizativos y repartir tareas; otro, los jueves, Samuel y yo, para trabajar el personaje de Buenvirus. También tenemos algunos encuentros en sábado, mucho más largos, de una jornada completa.

Todas las semanas Léo actualiza y nos envía un archivo en el que va registrando las modificaciones realizadas y los pasos que iremos dando para la consecución de cada objetivo.

Llevamos adelante varios proyectos al mismo tiempo, así que cada uno se hace responsable de un área. Samuel asume inicialmente la dirección de Buenvirus. Paralelamente gestionamos los encuentros semanales de artistas y un certamen de acción-arte en vídeo, entre otros.

Los encuentros semanales que organizamos duran casi todo el verano. Hacemos un total de doce encuentros en esta temporada. Aprovechamos el buen tiempo para vernos en lugares al aire libre. Los paramos en otoño, a falta de un local cerrado donde reunirnos. Decidimos tomarnos un tiempo para pensar en nuevos contenidos y lugares e intentar retomar el proyecto un poco más adelante. Organizar estas quedadas cada siete días supone mucho trabajo: a partir de ahora los encuentros deben ser más espaciados.

De septiembre a noviembre regresamos al ritmo más reflexivo y menos visible trabajando en casa; analizamos lo hecho hasta ahora y volvemos a invertir en la construcción de bases. Trabajar con Léo y Samuel nos aporta seguridad y orden y, por primera vez desde que empezamos, tenemos la sensación de tener un equipo.



Vídeo promocional de Buenvirus. Capturas. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=K23fZzNty14>

Intentos por aumentar el equipo

Seguimos siendo un grupo muy pequeño y sin recursos y encontramos limitaciones para poder llevar a cabo nuestras ideas, así que decidimos organizar una presentación de lo que hemos estado haciendo estos meses, para invitar a participar a otros artistas del grupo que se encuentra cada semana.

Aprovechamos el inicio de una nueva temporada de encuentros y el 14 de noviembre hacemos la presentación. Acuden los artistas de siempre y algunos amigos interesados por el arte: son éstos los que se animan a implicarse en el colectivo, pero más en el área logística y organizativa. Seguimos sin tener personas suficientes para lanzarnos con Buenvirus. Nos damos cuenta de que éste no es el camino.

Decidimos continuar con los proyectos más *prácticos* y sencillos de desarrollar, mientras esperamos que la idea de Buenvirus siga creciendo hasta encontrar naturalmente su lugar.

Nos concentramos en la organización del *certamen de acción-arte en vídeo*, una convocatoria orientada a encontrar creadores individuales o colectivos que trabajen con artes vivas o performáticas.

En el fondo esperamos que esta convocatoria nos ayude a encontrar personas que puedan estar interesadas en desarrollar Buenvirus con nosotros. Les proponemos el uso del vídeo como medio para documentar sus acciones. También estamos abiertos a piezas de vídeo-creación más elaboradas, creadas a partir de esas acciones, en las que el lenguaje vídeo tenga un sentido más allá del mero reportaje de unos hechos.

En los textos que presentan el certamen sugerimos los lenguajes mencionados por ser con los que nos gustaría experimentar con Buenvirus, pero dejamos bases muy abiertas a las múltiples posibilidades creativas que puedan surgir. En todo caso, mostramos especial interés por propuestas creadas de forma colectiva.

Mientras, no paramos de dar vueltas a la idea de Buenvirus, cada vez más convencidos de que éste debe ser el proyecto medular de *zruH*, el que defina nuestro carácter y convicciones en cuanto a la creación colectiva pero nos retiene el hecho de que sigamos sin tener un equipo más o menos sólido con el que trabajar y que, los que estamos, nos vemos desbordados por los otros proyectos en los que nos hemos ido embarcando durante la espera.

Lo que sí hacemos es mantenernos atentos, abiertos los sentidos a cualquier idea que nos recuerde en algo al personaje que hemos ido construyendo en común. Hablamos varias veces sobre cómo enfocar este experimento, ¿por dónde empezar? ¿qué tiene que decir Buenvirus? ¿cómo articular juntos un discurso que nos parezca relevante para nuestro contexto y que tenga sentido para nosotros como equipo?

Samuel trabaja en la idea durante unos meses. Yo por mi parte también voy haciendo anotaciones constantemente. Pero

según nos vamos sumergiendo más en la organización del certamen y de los encuentros de artistas, se hace más difícil encontrar tiempo para el desarrollo de Buenvirus. Las reuniones con Samuel y Léo se van volviendo más y más organizativas y menos creativas, lo que termina por desanimar a Samuel, que se desvincula del equipo temporalmente desde marzo de 2009.

Finalmente, no obtenemos los resultados que esperamos del certamen, puesto que los participantes, en la mayoría de los casos, enfocan sus creaciones a lenguajes más cinematográficos que performáticos o plásticos. Tampoco obtenemos datos significativos para nuestra investigación en cuanto a creación colectiva porque, aunque participan algunos trabajos realizados en equipo, estas colaboraciones se reducen, en su mayoría, a actuación-cámara-edición.

Después de todos estos meses invertidos en el certamen de acción-arte, no podemos decir que haya habido un avance positivo en cuanto al desarrollo de Buenvirus ni de *zruH*. Por el contrario, hemos agotado recursos económicos y personales. Por el camino se quedó Samuel quien, desanimado por el poco espacio para la creación que permite la organización del certamen y por ver cómo se alejan en el tiempo las posibilidades de desarrollar Buenvirus, se desvincula del proyecto para centrarse en su investigación por unos meses.

Léo, por su parte, ha trabajado mucho en la gestión del concurso, así como otros colaboradores que se subieron al carro en la presentación de *zruH* que hicimos en noviembre, pero ha cambiado de trabajo y a partir de ahora no podremos contar con él como antes.

Apesar de todo, el tiempo no pasa en vano y sí tengo la sensación de haber ganado en seguridad y en red de conocidos durante

este año. Ahora, cuando pienso en Buenvirus, me vienen a la mente una serie de personas con las que me gustaría hablar del tema. Aún así, vuelvo a tener la sensación de empezar de cero y siento, en la desvinculación de Samuel, una gran pérdida.

Empiezo a pensar que el asunto de Buenvirus no termina de cuajar como esperaba por falta de concreción: hemos intentado hacer equipo en torno a una idea que creemos muy estimulante para la creación colectiva, sin embargo nadie –hasta ahora- se decide a embarcarse con nosotros en este experimento.

Por ahora la idea es totalmente abierta, de hecho aún no se puede decir que tengamos una idea, sino más bien un concepto basado en una declaración de principios.

Como desde el comienzo, intentamos iniciar el movimiento natural de un proyecto realizando la mínima fuerza posible, es decir, procuramos a toda costa ser generadores pero no

motores, puesto que queremos poner a prueba el hecho de la creación colectiva y no nos interesa, en absoluto, manipularla. Pero empezamos a pensar que, quizá, en este caso, hace falta un poco más de concreción para que la chispa encuentre algo de mecha con la que pueda arrancar esta historia. Por eso, decido dar el primer paso y lanzarme a perfilar una serie de ideas anotadas en mis cuadernos.

2.2

acto primero
(x de enero - 3 de julio, 2010)

el amor Dolido

el trasiego

(Enero, 2010)

Ya ha pasado más de un año desde que decidimos detener temporalmente el desarrollo de Buenvirus.

Antes, -cuando todos nuestros proyectos eran sólo ideas embrionarias- manteníamos largas conversaciones en las que imaginábamos obra, vida y movimientos para este artista de ficción. Intentábamos comprender entre todos cómo podría ser el discurso artístico de Buenvirus, cuáles sus conceptos y lenguajes, cómo su forma de expresar y su trayectoria.

Barcelona aparecía muchas veces en las discusiones: la ciudad como tablero de juego y

amor-dolor

primeras conversaciones

A veces, en la mesa con Dani, Noa, Dianne, Samuel, Jacina y Léo, hablábamos sobre las relaciones difíciles entre humanos. El asunto nos atañía de lleno y a diario, en la búsqueda colectiva en la que nos movíamos, en la que cualquier avance dependía del delicado encaje de muchas piezas.

Este complejo entramado de relaciones entretejidas que estructuran la construcción -a la vez frágil, sólida e inestable- de nuestra sociedad, nos parecía un buen lugar donde mirar y en el que seguir pensando. Todos percibíamos esta complejidad como algo muy presente, especialmente durante aquellos últimos meses, en Barcelona y en nuestro contexto: últimamente habíamos visto doler varias relaciones en nuestros círculos más cercanos;

escenario, el carácter de los barrios, la necesidad de ser y estar en la calle, nuestra presencia casual, efímera y apenas perceptible... Buenvirus tenía que beber de esta ciudad y ser parte de ella, pero sin dejar de tener algo de externo y lejano que aportar, sin perder la inocencia en sus percepciones, ni algo de utopía en su manera de entender y de decir.

Queríamos comprender el momento y el lugar en el que estábamos, pero teníamos claro que no buscábamos en ninguna crítica política ni reivindicación social la inspiración para nuestro discurso. En realidad indagábamos en algún punto más cercano al interior, donde reside aquello que es esencial y que realmente nos incumbe, conmueve e importa a todos, de una u otra manera.

aún hoy seguimos sus historias insanas, que no tienden a un final inmediato, pero sí a estados tóxicos y destructivos.

Hoy, después de un año, sigue oliendo a una tensión que transpira, casi siempre contenida, a nuestro lado: a veces se manifiesta con una sacudida y nos viene a los oídos, a los ojos y al estómago.

Rupturas y visiones en el metro - materialización de imágenes ocultas.

Las ciudades grandes favorecen la individualidad. Es posible caminar días enteros por Barcelona sin dirigir la palabra ni la mirada a ninguna persona; se pueden recorrer caminos conocidos de forma automática, sin estar atentos siquiera al entorno, sin llegar a mirar a nada ni nadie en concreto.

Suelo estar muy atento a la vida y las personas que existen en mis núcleos de interés, en mis espacios de vivir y trabajar, y desconecto, en un descanso encerrado, en esos ratos de trayecto entre un lugar y otro.

Pensando en Buenvirus y en el desarrollo de cierta sensibilidad contextual, trato de salir del encierro mental en mis recorridos por la ciudad. Comenzar a mirar, el desarrollo de la observación y de la observación empática. Algunos días tengo la sensación

de empezar a ver. Percibo a veces situaciones que me son conocidas, y me llegan algunos sentimientos de otros que no me pertenecen. Pienso en aquello que hace meses hablaba con mis compañeros, en cuanto a todas las conexiones entre humanos y en la maraña que tejen las estructuras de relación entre personas.

Empiezo a pensar en relaciones-hilo, relaciones-elástico, lazo, cuerda y en cómo se teje cada una. Imagino escenas que se superponen a situaciones cotidianas, visiones poéticas que traducen esas estructuras y procesos personales en imágenes y acciones simbólicas.

Recuerdo la sensación de *Intervalo*, la de algo que ocurre cerca pero que apenas es perceptible en estados de encerramiento mental, en esos trayectos entre núcleos conocidos en los que no necesitamos mirar, hablar, oír ni ver para caminar.

Pienso en acciones que ocurren donde la situación reflejada ocurriría realmente, en cualquier parte de la ciudad, de cualquier manera, en cualquier momento; una materialización de imágenes ocultas, llevar a un terreno visible algo que ocurre en la invisibilidad, y que un estado de observación sensible y empática puede hacernos percibir en algún instante.

Construcción poética. Primeras frases esenciales

Intento fijar estas percepciones, con algunos dibujos o descripciones cortas. Inicia una construcción semántica, sonora y mática de cada situación. Me doy cuenta de que se necesitan muy pocas palabras para definir cada imagen, y que cada una de ellas tiene un significado simbólico a la vez sencillo y profundo que la convierte en historia. Anoto esas frases cortas y simples que plantean una situación o una acción. Me doy cuenta del potencial colectivo que puede tener la interpretación libre de cada una de esas frases, al mismo tiempo concretas y muy abiertas, y tiro un poco más del hilo para encontrar otras.

Pienso en aquellas historias reales de relaciones que de verdad conozco y he sufrido de cerca e intento traducirlas al mismo lenguaje con el que estoy jugando para ver a dónde me llevan. Descarto las situaciones que no puedo explicar en menos de dos o tres líneas.

Este camino parece, a priori, interesante para llevarlo a la experimentación.

Decido unir la idea de Buenvirus con algunas de estas frases cortas en un documento de texto. Me parece bien esta propuesta muy poco elaborada, muy sencilla y fácil de entender pero con gran potencial universal y poético como inicio de un desarrollo colectivo.

Guardo las frases como semillas que encierran mucha más información y posibilidades en su forma pequeña de la que se puede percibir en un primer momento.

La convicción de una idea y la búsqueda de interlocutores.

La confianza en el potencial colectivo de la idea me anima a contactar con varias personas con una seguridad que no tenía hasta ahora. Quedo con ellas en cafés o voy a sus casas y les hablo del documento, esperando ver sus primeras reacciones y oír sus comentarios, los cuales ya pueden estar –de alguna manera, consciente o no– interviniendo en el proceso creativo de esta obra en gestación.

Como venimos diciendo, busco desde el primer momento provocar un desarrollo colectivo, y asumo, como parte del proceso de colectivización de la idea, ceder una cierta capacidad de modificación y manipulación de las personas a las que confronto con este primer borrador del proyecto.

La reacción que encuentro en mis interlocutores es buena. Me doy cuenta de que el diálogo creativo fluye de manera muy

inmediata y natural tras el primer contacto con la idea, lo que me hace pensar que el texto está en un buen punto medio, suficientemente iniciado como para incitar al movimiento, y suficientemente incipiente como para animar a la participación y a la apropiación. También compruebo la universalidad del tema: todas las personas que leen las frases dicen recordar algún episodio personal con la sola lectura de los enunciados, lo que me confirma que existen caminos de identificación directa entre las acciones o situaciones simples que se describen en las oraciones, y algunas vivencias relacionales dolorosas.

En general, la idea resulta atractiva y me anima comprobar que más artistas ven un potencial interesante en el texto corto y desordenado que les presento. Tengo una lista de personas a las que puede interesar el proyecto, y procuro hablar con todas ellas individualmente.

Conversaciones y reacciones.

Una de las primeras conversaciones es con Manuela, una artista escocesa que vive del diseño de joyas, pero también hace instalaciones, ropa y fotografía, entre otras cosas. Me interesa su sentido estético y creo que el proyecto puede crecer en sus manos.

Manuela vive en su estudio, una de las muchas estancias de un viejo edificio del centro de Barcelona que, demasiado deteriorado para servir de bloque de viviendas, se ha convertido en un montón de talleres para artistas. Ella y un amigo alquilaron hace algunos años toda la primera planta y se encargaron de mejorarla, afianzando suelos y techos en peligro, pintando y dividiendo algunos espacios.

En uno de los salones del piso montaron varias mesas de trabajo para joyería. Después, subalquilaron los espacios

y, cuando las cosas van bien y todos los estudios están ocupados, Manuela y su amigo consiguen vivir sin pagar ni alquiler ni gastos de vivienda y taller.

Conocí a Manuela en la primera cena de artistas de *zruH*, el 12 de junio de 2008. Hemos hablado bastante y tenemos una visión similar en muchos aspectos, sobre todo los relacionados con la relación arte-comunidad. Ha vivido una experiencia comunitaria que no acabó bien, pero tiene incrustado el sueño de compartir su vida diaria con una comunidad de artistas, conviviendo en una casa grande, preferiblemente en el campo. Decido dar el paso de hablar con ella sobre la idea de Buenvirus.

Manuela parece conectar bien con el concepto. Charlamos varias veces sobre las propuestas, de su visión de cada una, de materia, color, sonidos... Pronto le ofrezco que tome las riendas artísticas del proyecto por un tiempo, en un intento por compartir y colectivizar cuanto antes el proceso. Ella acepta al

principio, pero dice tener dificultades para organizar su tiempo para producir, gestionar el alquiler de los talleres y vender su propia obra, y teme perder más el control con el nuevo experimento. Yo me comprometo a respaldar completamente su trabajo, asumiendo ocuparme de gestionar todo lo necesario para hacer posible que ella pueda dedicarse únicamente al desarrollo artístico de las ideas.

Una de nuestras convicciones más firmes en este proyecto de creación colectiva y en *zruH*, es la voluntad de intentar servir a los artistas con los que trabajamos, ayudándoles de alguna manera en su crecimiento personal y artístico. Manuela no está pasando por un buen momento personal y se siente muy insegura. Hace algún tiempo que están perdiendo inquilinos en los talleres y ella tiene muy pocos ingresos mensuales para mantenerse. Pasa demasiado tiempo sola en casa y se reprocha por su falta de organización y disciplina en el trabajo y por su poca visión comercial. Decidimos ayudarle en este sentido: Dianne

le guía en la elaboración de un planning de acuerdo con sus objetivos personales y yo le ayudo con algún diseño publicitario y de contacto. Estamos seguros que participar en un proyecto colectivo como este puede darle un empujón de seguridad y de ánimo e insistimos en integrarla, aún más sabiendo de su sueño de comunidad artística y vital.

Con ella pensamos que sería muy interesante arrancar el experimento de Buenvirus en un retiro de dos o tres días en alguna casa de campo, con las personas que quieran involucrarse en el juego con nosotros. Empezamos a planear unos días de *inoculación*, en los que el contacto directo con la idea, el concepto de Buenvirus y el grupo, marque el inicio relacional y colectivo de este proceso, al mismo tiempo que experimentamos, por primera vez y de manera intensiva, con las frases. Hace tiempo que venimos sintiendo la dificultad de apartar tiempo tranquilo y sin distracciones en Barcelona, así que sabemos que dos días alejados de la ciudad será el mejor inicio para este experimento colectivo.

Aunque barajamos varios posibles lugares para este encuentro, Manuela piensa en uno en concreto: una masía en Castellfollit del Boix, una aldea de poco más de cuatrocientos habitantes entre Igualada y Manresa. La casa es propiedad de un artista escocés amigo suyo, y ha sido lugar de refugio para Manuela desde hace mucho tiempo. El pintor sólo vive en la masía algunas semanas al año, y Manuela tiene permiso y libertad para ir allí siempre que quiere o necesita. El sitio se presenta ideal para nuestro retiro, y vamos adelante con el plan.

Mientras, sigo compartiendo la idea con otras personas. Por indicación de Manuela, quedo con Tatyana en una cafetería. Le hablo de Buenvirus y su proyecto.

Tatyana es fotógrafa, búlgara y vive desde 2004 en Barcelona, donde regenta una residencia para estudiantes extranjeros. Es amiga de Manuela desde hace bastante tiempo; conoce la masía de Castellfollit y acepta sin dudar venir al encuentro de Buenvirus. Le interesa mucho la idea y quiere participar. Le pido

que lleve su cámara y que documente todo lo que pueda pasar allí y ella acepta encantada la propuesta. Es un poco mayor que nosotros, y tiene un carácter fuerte que puede resultar chocante en un primer momento. Soy consciente del riesgo de mezclar según qué personas en el proyecto, pero también de que no quiero ni debo controlar ni manipular el crecimiento orgánico del colectivo. Aún así, decido no llamar por ahora a algunas personas que pienso, por experiencias anteriores, que desestabilizarían demasiado este comienzo experimental.

Las reuniones y las conversaciones siguen desde febrero hasta abril. Hablo con un buen grupo de amigos y conocidos, artistas profesionales o relacionados con diferentes lenguajes creativos, y los ubico en varias posibles áreas de trabajo. La mayoría no vive del arte, cosa que no me preocupa en absoluto, todo lo contrario. He pensado en personas que conozco más o menos bien y en las que he visto una cierta sensibilidad artística y relacional. Creo que los no profesionales vivirán esta

experiencia nueva sin ideas ni juicios previos, lo cual puede aportar mucho a esta investigación colectiva. Invito a todos al *fin de semana de inoculación*, que finalmente tendrá lugar el 24 y 25 de abril de 2010.

Juego con el personaje y convoco a los participantes de parte de Z. Buenvirus, sin ninguna explicación precisa sobre qué va a pasar el fin de semana más allá de los detalles prácticos y necesarios para cada uno. Asumir el papel de colaborador de Buenvirus, y no el de impulsor de la idea, me ayuda a ubicarme en un lugar correcto frente al proyecto y a lo incontrolable de los acontecimientos.





||

bocetos

inoculación

Presentación del juego.

En la casa hay una sala alta, blanca, muy iluminada, donde el propietario, el pintor escocés amigo de Manuela, tiene su estudio.

El artista, sólo vive en la finca por temporadas y hace algún tiempo que está cerrada. Todo el suelo está protegido con papel continuo blanco. Hay muy pocas cosas en el espacio, entre ellas un piano viejo que hemos pensado aprovechar para la presentación.

Los participantes.

Manuela y Tatyana fueron antes a la casa para prepararlo todo para el encuentro. Como responsable de la finca, Manuela asume el papel de anfitriona antes de poder ocuparse de lo creativo.

Hace una semana fui con ella a comprar todo el material para nuestros experimentos. Insistí mucho en que fuese ella quien eligiese todo lo necesario para el desarrollo colectivo que pueda dar de sí este fin de semana.

Recorrimos varias veces una tienda de cinco plantas repleta de materiales de todo tipo en el centro de Barcelona. Manuela, con la lista de frases de Buenvirus en la mano, intentando visualizar algunas de las imágenes en su cabeza.

Todos esos materiales –lanas, cuerdas, elásticos, agujas y dedales, tijeras...- están ya sobre una mesa de madera oscura, en la planta baja de la casa, junto a las bolsas de ropa vieja que usaremos para nuestras pruebas.



Muchos de nosotros hemos llegado tarde a la finca, mucho más tarde de lo previsto. Vinimos en un monovolumen de siete plazas que alquilamos esta misma mañana. Léo y Donna han venido en sus coches porque tienen que volver esta misma noche a Barcelona.

El encuentro empieza con la comida, bocadillos y ensalada al aire libre, en una mesa enorme delante de la casa. He pensado en toda esta gente durante mucho tiempo y por fin están todos juntos, alrededor de la mesa. Conozco bien a la mayoría, pero muchos no se conocen entre sí. Estoy convencido de la capacidad que tienen las mesas y la creación colectiva para generar nexos entre personas. Este fin de semana marcará un inicio claro para este proceso de construcción, sin duda.

Hay todo un desarrollo logístico detrás de cualquier retiro, por pequeño que éste sea. Hay muchas cosas de las que ocuparse. Queremos compartir tareas para hacerlas más llevaderas y

En el horario del sábado se anuncia una cita con Buenvirus después de comer, a las 16:00h. Pido a Robe que me ayude con el piano. A la hora señalada todos acuden al taller.

Les cuento quién es Z. Buenvirus y por qué les ha convocado. Les hablo de su obra, de su estancia en Barcelona y de sus visiones del *amor Dolido*.

Mantenemos en todo momento el juego con el personaje, Buenvirus, quien nos ha pedido a nosotros –a *zruH*– que entremos en su obra y experimentemos con ella, que la hagamos nuestra y la desarrollemos de la manera que nos parezca más interesante

Explico que éste es su método de trabajo y su investigación personal: siempre colabora con colectivos a los que entrega ideas esperando ver cómo éstas evolucionan en sus manos.



enriquecedoras para el equipo: trabajar juntos en los asuntos prácticos de la vida de todos los días es otra manera de conectar con los demás.

Manuela, que conoce bien la casa, intenta organizar parte de esta distribución de funciones, pero en realidad asume muchas más de las que delega por miedo a cualquier estropicio. Tatyana, quien anticipó que se negaría a cocinar en el retiro, también asume la función *indeseada* de cocinera con tal de evitar toda pérdida de control en la cocina.



Les digo que Z. Buenvirus habló conmigo y con Manuela porque supo de nuestro interés por lo colectivo y nos contactó para proponernos esta colaboración; después, nosotros nos pusimos en contacto con todos ellos para hacerles partícipes de esta idea.

Les explico en qué va a consistir la experimentación y la *inoculación* durante este fin de semana, cuáles son las propuestas y cuáles las reglas.

Intercalamos la presentación hablada con segundos de piano, muchos fragmentos cortísimos de improvisación musical, salpicados a lo largo de toda la charla.



Con diecisiete personas en casa, Manuela se muestra sobrepasada por la situación y desaparece la mayor parte del tiempo de los espacios de explicación, experimentación y disfrute común.

Por un momento pienso que ha sido un error aceptar hacer el encuentro en un lugar que implica tanta responsabilidad para ella, por cuanto no le permitirá relajarse y jugar tranquila con las ideas que hemos estado trabajando juntos en Barcelona, ni mucho menos asumir el compromiso de dirección artística que quise depositar en sus manos.

La mayoría de los participantes entran en este juego realidad-ficción durante el fin de semana. Otros no dudan de la veracidad del relato contado, al punto que, pasado el encuentro, aún no tienen claro si Buenvirus existe realmente o no. En todo caso, parece funcionar el desvío de la atención autoral hacia un agente externo. Comprobaremos cómo se desarrolla este asunto en los próximos meses.



Las frases, los materiales, el espacio, el tiempo.

Al final de la presentación se reparten tiras de papel con las frases que queremos llevar al experimento estos dos días (a excepción de una acción grupal que requiere un escenario específico y que marcamos para el día siguiente). Cada individuo o pareja escoge una de las tiras. Manuela reparte los materiales y ayuda con la ropa vieja que hemos llevado para trabajar y romper.

Una buena sorpresa del retiro es que, después de varios meses sin vernos, Samuel y Jacina se han animado a participar. Como escribimos en un capítulo anterior, Samuel se desvinculó de *zruH* mientras desarrollábamos el certamen de acción-arte, desanimado por la ausencia de Buenvirus en nuestros mapas de movimiento a corto plazo. Samuel se vuelve a encontrar con Buenvirus, pero un tramo más adelante en el camino que él mismo empezó conmigo.



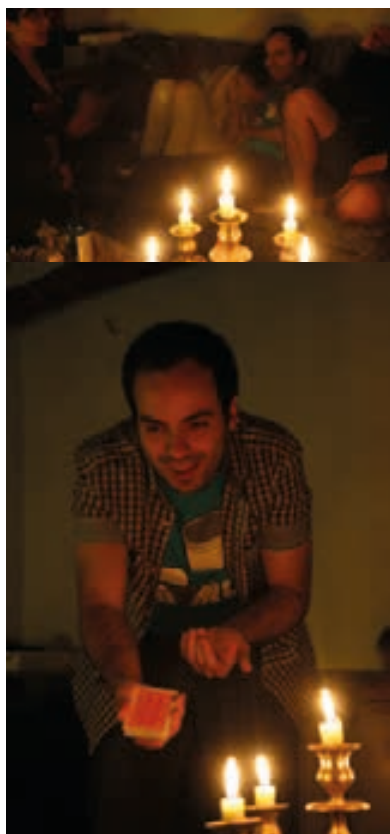
Léo también está; siempre está un poco presente, pero ahora tiene menos tiempo disponible. El es organizativo y práctico; este proyecto, por ahora, carece de concreciones, pero su presencia y su apoyo aportan una sana serenidad.

Estamos de nuevo los tres, en una nueva etapa y de otra manera, pero asistiendo juntos al inicio de la materialización de este proyecto común. Tenía ganas de contarles las nuevas ideas que viene tramando Buenvirus desde que no nos vemos, pero también me pregunto –con cierto pudor y respeto– qué pensarán ellos de la propuesta.

Los participantes se distribuyen libremente por las diferentes habitaciones o espacios exteriores de la finca. También se reparten los cámaras de foto y vídeo que documentarán las acciones.

Empieza un tiempo de experimento, de juego, de búsqueda, de creación en el que las ideas, los espacios y los materiales comienzan poco a poco a cobrar sentido. En tres de las habitaciones de arriba ocurren acciones simultáneamente. Otros dos grupos trabajan con sus frases en la planta de abajo y en el exterior.

Durante algunas horas indagamos en las posibilidades plásticas y simbólicas de las propuestas, y vemos como las ideas dadas a veces llevan a variaciones y nuevos planteamientos.



Al encuentro también han venido Loida, Robe, Carolina, Emilio, Lucía, Donna, Guille, Laia y Eliezer. Robe es músico –pianista– y también mago –siempre que puede–. Vive en Sevilla. Tiene una relación con Loida, de Málaga, muy aficionada al arte y a la danza. Los dos son muy jóvenes. Les invité a participar como performers, porque me gusta su naturalidad y creo que para ellos será una experiencia interesante.

Sé que no formarán parte del colectivo, al menos por ahora, porque se casan en un mes y tienen previsto pasar un año formándose en el extranjero, pero aún así les he pedido que vengan con convicción, seguro de que también aportarán mucho al experimento.

Les hemos pagado el billete de avión desde Málaga, a ellos dos y a Lucía, una amiga pintora a la que conozco desde hace bastantes años. Creo que para ella la experiencia resultará estimulante, regeneradora y clarificadora: últimamente se siente

Cada habitación.

La simultaneidad de acontecimientos en este espacio compartimentado aporta un valor interesante al conjunto de acciones y al edificio. Lo que ocurre dentro de cada habitación, en la intimidad, en lo cerrado del sitio propio, nos hace pensar en cada habitáculo de cualquier edificio de viviendas, donde tienen lugar historias privadas en las que se construyen, configuran o destruyen relaciones.

Pensamos qué interesante sería exponer el material visual que resulte de nuestros registros en un lugar similar, -otra finca, un hotel, un apartamento...- proyectando sobre otros espacios de intimidad lo que está ocurriendo ahora en esta casa. Esto enlaza bien con el planteamiento inicial de la idea, de imágenes poéticas superpuestas a la realidad y que se hacen visibles en aquellos lugares cotidianos, públicos o privados, donde vivimos.



cansada y desubicada en Málaga. Hace tiempo que hablamos de la posibilidad de que venga a vivir a Barcelona para colaborar con nosotros en *zruH*, pero aún no podemos ofrecerle un entorno estable en casi ningún aspecto.

Emilio y Carolina son un matrimonio joven de Ecuador viviendo en Barcelona desde no hace tanto. El es artista, aunque la vida no le haya permitido demostrarlo en ninguna facultad de arte. Somos amigos. A veces viene a mi estudio y hablamos de muchas cosas. Quiero que viva este experimento creativo y relacional con nosotros; creo que Buenvirus le aportará nuevas miradas hacia lugares que él aún no ha explorado, y quizá le ayude a llegar a nuevos sitios.

Carolina no tiene las mismas búsquedas ni las mismas frustraciones que Emilio, pero es una muy buena aliada que entiende bien en qué punto está su pareja y le acompañará en todos los caminos que emprenda.



La experimentación y los bocetos.

Dos personas sentadas. Una cose la ropa de los dos mientras el otro mira hacia otro lado.

Guillermo y Laia (performers), Manuela (dirección) y Tatyana (fotografía).

Eligen su ubicación en un descanso del pasillo de la planta baja, al lado de una gran ventana. Guillermo y Laia se sientan, descalzos. Laia lleva un vestido blanco antiguo de Manuela. Empieza a coser la ropa de ambos.

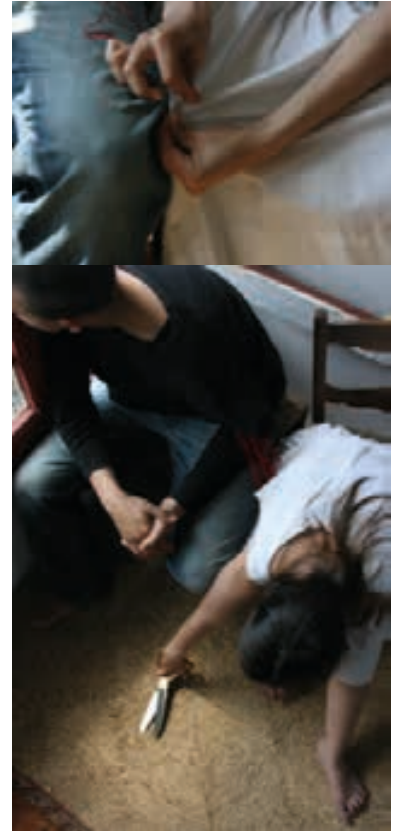
Utilizan la potencia cromática y plástica de un hilo rojo de seda sobre el blanco roto del vestido. La luz viene de la izquierda de la escena; la lateralidad de esta luz natural y sus sombras, destacan el tejido atravesado por el hilo rojo en los planos cortos.

Laia y Guille también son pareja, él músico –flautista y productor– y ella maquilladora y fotógrafa aficionada. Son de Barcelona, gente muy activa en su contexto; forman parte de un movimiento de cultura urbana que usa el *Hip Hop* y todos sus lenguajes como herramientas de conexión y transformación social para jóvenes con tendencias marginales. Queremos *dejarnos inocular* por ellos en su compromiso por la ciudad, en su manera de vivir Barcelona, siempre rodeados de gente, en los barrios.

Cuento con ellos un poco para todo, como con la mayoría de los participantes, que irán desarrollando funciones diversas según lo pida el propio desarrollo orgánico del experimento.

Resuelven finalizar la escena cortando con tijeras grandes de acero la pequeña maraña de hilos que se ha formado entre los dos cuerpos.

La acción dura muy poco tiempo. Tatyana y Manuela eligen dirigir la escena más hacia una sesión fotográfica que hacia una performance. Pensamos que no han llevado la situación hasta el final, como nos hubiera gustado, en parte por miedo a romper el vestido antiguo. Habrá que repetir la acción sin estar limitados por el vestuario ni por los materiales.





En una de las habitaciones de la planta de arriba Loida y Robe experimentan con otra de las propuestas:

*Dos atados por la cintura intentan separarse,
girar dentro de los pantalones, romper.*

Robe y Loida (performers), Manuela y Tatyana (fotografía), Eliezer (vídeo)

Usamos un elástico rojo para coser entre sí la ropa de los dos participantes. Decidimos realizar la acción sobre una cama. Los performers están cosidos cara a cara, por la parte delantera de sus pantalones, a la altura de la cintura y de las caderas. Se plantea la acción como una lucha. Cada uno debe intentar conseguir deshacerse del otro. La acción acabará cómo y cuándo ellos decidan.

La función de Eliezer en el retiro es más concreta: él es operador de cámara, y será el encargado de documentar todos nuestros intentos creativos en formato vídeo. Forma parte del mismo movimiento urbano en el que participan Laia y Guille.

Donna también trabaja con jóvenes, organizando proyectos de ayuda humanitaria desde la universidad. Es estadounidense y, antes de vivir en España, estudió danza por algunos años.

Como ella, la mayoría de participantes tienen en común su vinculación con algún lenguaje artístico, pero también tienen un perfil relacional que les hace estar implicados en otros proyectos con personas; su elección no ha sido por azar: al fin y al cabo, el fin de todo virus es su propagación.

En la habitación de al lado, Samuel juega con otra frase:

*Una persona amarra su cuerpo fuertemente con una cuerda.
Tiene los ojos cerrados y se va atando, enrollando el cordón
por todo su cuerpo, encerrándose como una crisálida.*

Samuel (performer), Tatyana (fotografía), Eliezer (vídeo)

Samuel hace pruebas durante un rato con la cuerda negra, intentando decidir de qué manera llevar a cabo este encierro. Decide colgar su ovillo de un gancho que sale de la pared.

La habitación está casi vacía.

Cuando está preparado comienza la grabación y él empieza a ejecutar su acción de una sola vez y hasta el final.



Inoculación

Inocular.

(del latín inoculare)

1. tr. Med. Introducir en un organismo una sustancia que contiene los gérmenes de una enfermedad. (DRAE)

Usamos el término *inoculación* continuando con el juego metafórico del nombre Buenvirus. Estas dos palabras de connotación negativa -(Buen)virus e inoculación- nos sirven para expresar nuestra intención de provocar un crecimiento *orgánico infeccioso*, de expansión natural no controlada, capaz de atacar y modificar estructuras “equilibradas” que, desde nuestro punto de vista, necesitan revisión.

Lo que nos gustaría contagiar es el propio ADN de Z. Buenvirus, que implica una manera utópica de entender la creación colectiva, desinteresada, sensible, consciente, comprometida y comunitaria, en respuesta a un mercado que potencia los



Se ata primero los pies y poco a poco va amarrando su cuerpo desde abajo hacia arriba. A medida que su inmovilización aumenta, lo hace también su agotamiento, hasta llegar a un punto en el que se ve incapaz de liberarse a sí mismo de su propia atadura, por lo que una segunda persona tiene que intervenir en la acción. Léo entra en la habitación y le ayuda a liberarse.

La performance se registra en vídeo y fotografía.

Mientras, abajo, al aire libre, Donna experimenta con la misma acción de Samuel y la lleva a un terreno completamente diferente a partir del lenguaje de la danza. Lucía documenta fotográficamente su búsqueda.

valores individuales y competitivos, y que tiende a alejarse de la sencillez de la calle; propone varias rupturas con los sistemas establecidos y una reconexión con las personas, la ciudad y el contexto. En definitiva, Buenvirus pretende una rehumanización del arte a partir de la creación colectiva.

Con el título *Fin de semana de Inoculación* sugerimos un tiempo intensivo de exposición directa a Buenvirus, en el que el contacto sea suficientemente cercano a la fuente infecciosa como para dar lugar a contagios.

En esta primera propuesta, hemos decidido que Buenvirus quiera hablar de *amor Dolido*, o de algunas de las muchas enfermedades que atacan al entramado relacional en el que el ser humano se sitúa y se mueve. Queremos tocar este tema, no desde un punto de vista crítico y pasivo que simplemente señale los problemas sin dirigir la mirada hacia una solución, pero tampoco proponemos respuestas ni terapia alguna para

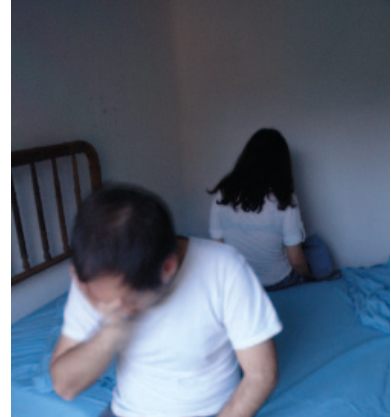
En una tercera habitación de la segunda planta, Emilio y Carolina intentan desarrollar la frase que han escogido:

Dos personas se abrazan. En cada abrazo una de ellas da una vuelta de cuerda a la otra, que va quedando atrapada. La persona que la ha atado acaba yéndose y dejando a la persona atada y sola.

Carolina y Emilio (performers), Laia (fotografía)

La pareja experimenta con la frase llevándola al terreno de la interpretación. Traducen del texto una situación de manipulación y juegan con este sentido en varias secuencias fotográficas.

La pareja de la primera habitación, Loida y Robe, lleva su lucha por separarse hasta el agotamiento. Cae la noche y continuar con el registro con luz natural se hace imposible. Su acción acaba cuando uno de ellos, Robe, exhausto, decide salir de sus pantalones y abandonar la situación.



todas las cuestiones que barajamos. Sugerimos, con cada enunciado, el planteamiento de un escenario negativo en el cual debemos ubicarnos primero para poder vivir por un tiempo las limitaciones y el dolor de las ataduras, abrir los ojos a estos amarres de los que muchas veces, en la vida real, no somos del todo conscientes, y plantearnos conversaciones colectivas, afianzadas en una estructura que nos hace de suelo y que representa justo lo contrario, el amor sano, el amor bueno.

Por otro lado, las situaciones negativas que genera la propuesta de Buenvirus son naturalmente autolimitadas y necesitan, obligatoriamente, ser materialmente resueltas, puesto que todas ellas son insostenibles en el tiempo. Es en esta autolimitación donde basamos la capacidad resolutoria de cada una de las propuestas; en esas resoluciones que las propias situaciones con las que experimentamos nos llevarán a tomar, quizá encontremos sugerencias poéticas aplicables a la vida.

Elegimos entablar este diálogo artístico sobre las relaciones humanas, mientras nosotros mismos estamos en el proceso de intentar construir una nueva edificación relacional colectiva. Este doble juego –el desarrollo relacional a partir de la experimentación colectiva de una obra que, a su vez, habla de relaciones–, es el núcleo esencial de esta investigación.

Damos gran importancia al desarrollo simultáneo de obra y colectivo, e intentamos, en las pocas horas que dura este encuentro, dejar un amplio espacio libre donde quepa tiempo de calidad juntos. Hemos dividido la programación del fin de semana en varios bloques principales: cada día dedicamos una parte del tiempo a experimentación artística y otra a inoculación relacional. El resto del tiempo lo reservamos para disfrutar de estar juntos y del lugar. Decidimos venir aquí para dar inicio a este proyecto, apartados de todo, porque aquí no competimos con Barcelona, que siempre ofrece mucho más, más potente y más rápido; todos creemos que ha sido una decisión positiva.

Estado mental de descubrimiento: inocencia, curiosidad, apertura, búsqueda, disfrute, juego.

Tal como decíamos antes sobre la capacidad que tienen las mesas para generar nexos entre personas, comprobamos como, compartir este proceso artístico colectivo, en un estado mental grupal de creación, descubrimiento, curiosidad, apertura, disfrute y juego, también ha propiciado la conexión entre los miembros de un grupo de –a priori– casi desconocidos.

Desde la comida del mediodía del sábado, a nuestra llegada, a la primera cena, sólo han pasado algunas horas, en las que han tenido lugar la presentación de Buenvirus y el proyecto y un primer tiempo de experimentación; la velada entorno a la mesa ya es un hervidero de diálogo animado entre amigos de mucha confianza. El juego de Buenvirus y las performances centran parte de las charlas, pero también la vida, el arte y las búsquedas personales de cada uno. La noche genera otras muchas conversaciones más privadas entre los participantes, en los diferentes espacios y alturas de la casa.



El siguiente día, el domingo, está reservado para una acción que requiere un emplazamiento con ciertas características específicas:

Varias personas con rollos grandes de cuerda, cada una de un color, caminan de un lado a otro de un espacio cruzando y atando sus cuerdas a pilares o árboles alrededor a diferentes niveles.

Se va formando un entramado de cuerdas que cada vez es más difícil atravesar.

Carolina, Emilio, Loida, Robe, Samuel (performers) Lucía (fotografía) Eliezer (vídeo)

Salimos en furgoneta a media mañana. Nos adentramos en el monte buscando una zona de bosque que nos permita realizar esta experiencia. Después de varios kilómetros de carretera de tierra, cada vez más angosta, encontramos un

La mañana del domingo empieza con otro rato de conversación abierta en la mesa y con un tiempo de *inoculación*, en un campo un poco alejado de la casa. Este momento se enfoca como una reunión del equipo de Buenvirus antes de la experimentación; cada uno de nosotros habla un poco de sí mismo, de su momento vital, sus indagaciones o frustraciones artísticas y sus percepciones e ideas en cuanto al futuro de una forma bastante abierta.



conjunto interesante de árboles, suficientemente próximos unos a otros y con un firme no demasiado inclinado para que las personas que van a realizar la acción puedan desplazarse por el espacio sin mucha dificultad.

Para este experimento contamos con 200 metros de cuerda blanca de algodón de un centímetro de grosor. Cada participante porta un rollo de cuarenta metros de cuerda que debe atar a los árboles. Decidimos usar cuerda blanca y no de color como sugiere la frase, abiertos a probar con el color más adelante. Sí hemos elegido ropa de colores fuertes y lisos, para que destaquen con el fondo verde y marrón del entorno.

Colocamos la videocámara fija. Eliezer graba el encuadre de bosque vacío por unos instantes. Los performers van entrando uno a uno en el conjunto de árboles elegido. Cada persona que entra en escena empieza a colocar su cuerda; esperamos algo más de medio minuto para que entre la siguiente.





Empieza Samuel, seguido de Loida, Robe, Emilio y Carolina, en este orden. Cada uno amarra su cuerda de la mejor manera posible, asegurándose de ajustar bien las vueltas y nudos a los troncos.

Comprobamos muy pronto que hubiera sido interesante tener muchos más metros de cuerda para este experimento, ya que cada rollo de cuarenta metros no permite un recorrido suficientemente largo. Carolina, que ha entrado la última en escena, termina de colocar su cuerda la primera y sale pronto del encuadre. Los demás experimentan por más tiempo con la trama, los amarres y las alturas.

Cada performer sale de escena cuando decide hacerlo. La grabación finaliza con la imagen del entramado de cuerdas y árboles, sin gente.

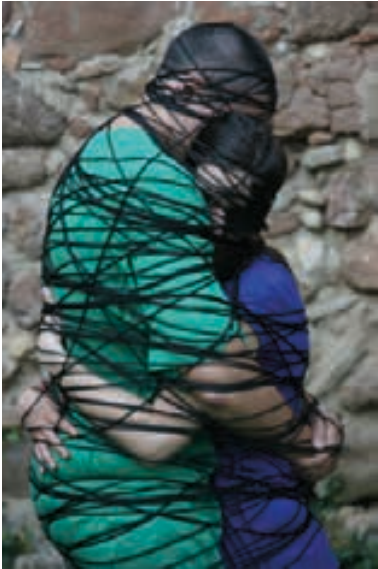
Cuando acaba la acción, las cinco personas que han participado hablan sobre lo ocurrido y cómo el hecho de caminar con sus cuerdas, de recorrer el espacio sorteando dificultades del terreno inclinado, irregular, lleno de maleza y cada vez más enmarañado de cuerdas, les ha llevado a ciertos pensamientos y emociones personales que no esperaban en un primer momento. También comentan cómo se han sentido en relación a las otras personas que, como ellos, estaban realizando la misma acción y que, en la interiorización e individualización de sus propios objetivos y procesos, son percibidos como elementos exteriores y ajenos: a veces casi invisibles, a veces molestos rivales.

Los que hemos sido espectadores o documentalistas de la escena, la hemos observado desde un punto de vista más alejado, con una mirada global de todo el conjunto de elementos puestos en juego y de su interrelación. Nosotros también hemos leído en este experimento e intuimos que habría mucho más que hacer, pensar y decir sobre el mismo.

Tenemos que desamarrar las cuerdas para aprovecharlas en otra ocasión y decidimos experimentar también con este proceso. Lo hacemos en orden invertido del que usamos para la acción anterior, -la de atar-, de manera que la última persona que salió del encuadre es la primera en volver para desatar su cuerda. El recorrido de cada cuerda desde el nudo final hasta el primero funciona como memoria material que coreografía los movimientos, las idas, venidas, subidas, bajadas y cambios de ritmo de los performers. También registramos esta secuencia en vídeo.

El cielo se ha cubierto de nubes oscuras y amenaza tormenta. Es tarde, y los demás nos esperan en la casa para comer. Nos hubiera gustado hacer otro intento hoy, en este mismo espacio y con estos elementos, pero tememos que nos alcance la lluvia antes de volver y la carretera es peligrosa. Volvemos.





Estas acciones nos sirven como primera aproximación a la idea; ya pensamos en hacer un nuevo intento más adelante, con muchos más metros de cuerda.

Mientras, en la finca, Laia y Guille junto con Manuela y Tatyana han estado experimentando con esta frase:

Dos personas se abrazan. En cada abrazo una de ellas da una vuelta de cuerda a la otra, que va quedando atrapada. La persona que la ha atado acaba yéndose y dejando a la persona atada y sola.

Guillermo y Laia (performers), Manuela (dirección artística), Tatyana (fotografía)

El equipo trabaja en una secuencia fotográfica en el exterior de la casa. En la escena, la pareja se abraza, mientras la cuerda negra va rodeando sus cuerpos unidos completamente, desde

abajo hacia arriba, hasta fijar el abrazo en una sola forma casi escultórica, que recuerda a la crisálida con la que experimentó Samuel el día anterior.

Usan la técnica *stop motion*^[1] para generar foto a foto la ilusión óptica de que la cuerda se va enrollando sola alrededor de los dos cuerpos, ya que en las imágenes no vemos a la persona que está moviendo la cuerda.

De esta manera -eliminando víctimas y culpables-, proponen una nueva versión a partir de la frase inicial, dando una vuelta al concepto y eliminando el sentido negativo que sugiere el enunciado.



[1] *Stop motion*: técnica fotográfica usada en animación en la que se simula movimiento a través de la sucesión de imágenes fijas.

El último tiempo común es el que va desde la comida del domingo al final del encuentro. Estamos cansados, pero tenemos una idea clara de qué queríamos decir cuando hablábamos de *inoculación*. Hacemos un pequeño balance de todo lo ocurrido y tomamos decisiones para los próximos pasos: cada uno de los participantes pensará en alguien a quien le gustaría invitar a formar parte del equipo en las nuevas etapas del experimento.

Pronto, en un encuentro en Barcelona, podremos ver el material visual que hemos generado y hablar con más calma sobre la *propagación*.





Simposio

experimentación y caos



Encuentro *post-inoculación*.

Algunos días después del *fin de semana de Inoculación*, -9 de mayo de 2010, 20:00h- convocamos un encuentro para ver el material documental de nuestros experimentos.

He pre-editado algunos de los vídeos, como el de la segunda acción en los árboles, la que registramos el domingo mientras los performers desamarraban una a una las vueltas y nudos de sus cuerdas: grabé una nueva versión de este proceso invirtiendo la línea de tiempo de la acción, de manera que tenemos una grabación paralela a la de la primera performance, -acción de atar-, pero falseada por la manipulación del tiempo. También hice una prueba de *stop-motion* con las fotos del abrazo amarrado de Guille y Laia.

Encuentro *post-inoculación*

Organizamos un encuentro en nuestra casa para cenar juntos y poder charlar sobre la experiencia.

Los dos días en la finca fueron intensos en muchos aspectos, y vivir esto juntos nos ha acercado más de lo que muchos encuentros esporádicos en Barcelona lo hubieran hecho. Podemos decir que el fin de semana fue positivo: hemos avanzado tanto a nivel creativo como relacional.

Acuden todos a la cita, menos nuestros invitados que venían de fuera de Barcelona. Se añaden otras personas que no pudieron asistir al retiro y que, por cercanía con la idea, quieren estar con nosotros.

Vivimos el reencuentro como una celebración. Al mismo tiempo, percibo en algunos un cierto pudor al principio de la velada, debido, quizá, a los días que han pasado, al cambio de contexto y a la presencia de aquellas personas que no estuvieron durante el fin de semana. Pienso que haber ganado en intimidad tan rápidamente en la situación especial que planteamos en la casa de campo, no nos hace viejos conocidos y quizá tampoco nos haga amigos para toda la vida, pero estoy seguro de que el hecho de haber salido de Barcelona para iniciar nuestro desarrollo experimental fue una buena decisión; tengo la sensación de que la experiencia y el aislamiento funcionaron como emulsionantes, ligando entre sí elementos que podrían no tener mucho que ver en el contexto de la gran ciudad, pero que, a partir del experimento, encontraron una conexión inesperada.

Veremos si este primer grupo de inoculados ha adquirido en su ADN comunitario la capacidad inclusiva que permita el crecimiento infeccioso del equipo.

En el encuentro visualizamos todas las imágenes, también las alteraciones con las que he estado jugando, y comentamos lo que nos parece que salió bien o mal. Hablamos desde nuestras percepciones e intuiciones, intentando ver dónde pueden haber caminos interesantes por los que podríamos comenzar a transitar en nuestras próximas expediciones.

Todos estaban deseando ver juntos el material que se registró durante el fin de semana. Como muchos de los experimentos ocurrieron simultáneamente en lugares diferentes, es la primera vez que pueden tener una visión de conjunto de todo lo que pasó. Es muy interesante ver sus reacciones al descubrir qué estaba ocurriendo justo en la habitación de al lado mientras ellos vivían su propia historia. Algunas de las acciones impactan especialmente a la mayoría. El lenguaje de la performance es algo totalmente nuevo y desconocido para muchos que se sorprenden al darse cuenta de que pueden entender y sentir la emoción de las vivencias de los demás a través de acciones tan simples, nacidas de muy pocas palabras.

Valoramos la posibilidad de vincular algunas acciones con instrumentos musicales; hay varios músicos en el equipo y este elemento puede aportar algo muy interesante a las propuestas. Ya en la escritura inicial de las frases hay algunas sugerencias al respecto y en el fin de semana de inoculación procuramos esta interdisciplinaridad con los músicos, aunque no llegamos a integrarlos en las acciones. Decidimos experimentar con este lenguaje en próximos intentos

El *fin de semana de inoculación* pasó demasiado rápido –apenas un día y medio- y fue muy intenso. Creo que nos faltó tiempo de digestión, tiempo de respirar juntos tras el impacto que produce vivir una experiencia colectiva de este tipo. Hoy, dos semanas después del retiro, podemos tener este tiempo, pero ya estamos en otro lugar y lo vemos desde una nueva perspectiva.

Después de ver el material, planificamos un siguiente paso: ahora todos entienden que, para poder llevar a cabo el proyecto, necesitamos que más gente participe en el proceso. Se trata de propagar un poco más allá la infección, y depende de nuestra capacidad de contagiar el que podamos tener recursos personales suficientes para continuar con la idea.

Empezamos a dar forma a algo que ya estuvimos hablando en la casa de campo: la posibilidad de organizar un evento de presentación del proyecto al que podamos invitar a algunos de nuestros contactos que pudieran estar interesados. En este encuentro podríamos contarles en qué estamos ocupados y proponerles su participación.

Decidimos organizarnos por áreas de trabajo, haciéndose cada uno de nosotros responsable de una de ellas. Esta es la distribución de funciones que proponemos para esta etapa:

- imagen: Manuela– Localizaciones, vestuario, objetos.
- música: Guille– Composición, intérpretes, producción, sonido.
- actoral: Samuel– Performers.
- exposición: Jesús– Espacios, diseño, montaje, instalación.
- vídeo: Daniel– Dirección, cámaras, iluminación, edición.
- fotografía: Tatyana.
- logística: Donna– Espacios, comida, transportes, alojamiento.

La persona responsable de cada área de trabajo del *Simposio del amor Dolido* se ocupará de orientar a los posibles colaboradores de dicha área.

Marcamos el 17 de mayo como fecha para este evento. Alquilamos la sala multiusos de *Hangar*^[1].

[1] *Hangar*: Centro de Producción e Investigación de Artes Visuales situado en el Can Ricart, complejo industrial del barrio de Poble Nou, Barcelona. <https://hangar.org>

Dani y Noa –nuestros amigos escritores– han vuelto a aparecer en escena. Ayer, 8 de mayo, antes de este encuentro *post-inoculación*, Noa me envió un correo en el que expresaba el reto y, al mismo tiempo –y sobre todo–, el conflicto que supone para ella como escritora formar parte de un proyecto colectivo multidisciplinar como este. Dani, se desmarcó hace algunas semanas del experimento usando un razonamiento similar, además del de querer emprender un camino de huida emocional de su pasado relacionado con las artes vivas.

Ninguno de los dos estuvieron en el *fin de semana de inoculación*, pero ambos están hoy en nuestra casa, cuando celebramos y visionamos el material recopilado y cuando decidimos los siguientes pasos. Dani nos ha explicado que su desvinculación es del área performática y actoral, pero se ha comprometido voluntariamente a figurar como líder del área de trabajo de vídeo para el *Simposio*, ya que

Eliezer ha decidido declinar esta responsabilidad por falta de tiempo. Noa continúa siendo ambigua en su implicación, pero ofrece algo de ayuda para el área logística donde podrá participar sin estar vinculada a ningún área creativa.

Los días siguientes son para hablar con nuestros contactos, preparar el material de la presentación y buscar el lugar donde encontrarnos.

A principios de semana quedo en una cafetería cerca de casa con Samuel P., un amigo músico que ya conocía algo de Buenvirus y que también estuvo con nosotros en la cena del domingo. Está muy interesado en participar en el proyecto. Me ha dicho que quiere dedicarle bastantes horas a la semana y se compromete a colaborar con todo lo relativo a la organización y logística, así que empiezo a revisar con él todos los asuntos estructurales para los próximos meses.

Me doy cuenta de que, aunque he estado trabajando con más de quince personas en el arranque de este experimento colectivo, ninguna de ellas ha dado un paso de compromiso serio más allá de lo creativo, dejando todas las cuestiones de estructura en mis manos; estos aspectos organizativos del proceso ocupan mucho tiempo y energías y agradezco realmente la aparición de Samuel P., quien pienso que vendrá a ocupar el hueco que Léo dejó en el equipo.

Más tarde hablo también con Donna quien, a su manera, muestra también bastante entusiasmo y voluntad de comprometerse con la idea. Me ha sorprendido encontrar esta respuesta por su parte; ella sólo pudo estar el sábado en la finca y tuve la sensación de que no hubiera enganchado totalmente con la idea. Ella me habla de su sincero interés por el experimento aunque, por su carácter, también se siente más atraída por las tareas prácticas y logísticas del proyecto, que por su propia participación artística.

La aparición de Samuel P y Donna me animan a pensar en grande con menos miedo. Los dos dicen querer respaldar los siguientes pasos de nuestra investigación con sus dotes organizativas y vienen a cubrir una necesidad esencial para este desarrollo colectivo.

Con ellos genero los documentos que mostraremos en la presentación del 17 de mayo, incluido un calendario de rodajes y sesiones fotográficas que quizá no me hubiera atrevido a presentar sin su apoyo. Juntos planificamos el evento al que ellos llevarán varios de sus conocidos.

Para la presentación, preparo varios documentos que nos ayuden a explicar y visualizar bien el proyecto, entre ellos, una lista ordenada de las once frases con las que experimentaremos. Organizo todo el material visual recopilado durante el *fin de semana de inoculación* y selecciono una pequeña muestra de lo que me parece más interesante, tanto de fotografía como de vídeo. También planteo una propuesta de calendario de sesiones fotográficas y rodajes para todo el mes de junio y elaboro un formulario para los posibles voluntarios, donde se les pregunta en qué área les gustaría participar y cuál es su disponibilidad.

Propongo concentrar este período de experimentación mayoritariamente durante las tres primeras semanas del mes de junio, con el objetivo de marcar un ritmo intenso en un período de tiempo bien definido y no muy largo.

El hecho de no plantear el desarrollo en un espacio de tiempo más extenso responde, por un lado, a una cuestión práctica: los dos nuevos colaboradores que se han comprometido con-

migo en esta etapa, Samuel P. y Donna, no estarán disponibles desde mediados de julio hasta septiembre. Decido confiar en la solidez de sus compromisos y en la necesidad de su papel organizativo. Otros miembros del equipo también planean idas y venidas durante el verano y sé, –por experiencias previas en Barcelona–, que el calor puede disipar demasiado las posibilidades de llevar a cabo este experimento.

Por otro lado, a nivel de nuestra investigación, me interesa encontrar en lo no controlado de este primer empuje, un camino más intuitivo y arriesgado de experimentación directa.

De todas maneras, la mayoría de participantes no tendrá que estar todos los días marcados, sino que podrán decidir, a través del formulario, cuánto tiempo quieren dedicar al proyecto. Si todo va bien, este período experimental finalizará con una Fiesta Vírica el día 26 y con una exposición de todo el material del *Simposio del amor Dolido* que está inicialmente programada para los días 1 al 4 de julio.

Hangar.

A la presentación acuden veinte personas, de las cuales once son contactos nuevos.

La idea del *Simposio* gusta en general, pero no produce el mismo efecto en todos los asistentes. Una de las chicas que vienen por primera vez, -una artista plástica argentina que alquila un espacio en el taller de Manuela-, expresa abiertamente, en un momento de preguntas sobre la presentación, su rechazo hacia el proyecto, porque dice considerarlo negativo, pesimista y destructivo.

Así, surge un breve debate entre los participantes sobre las frases propuestas, las cuales plantean situaciones negativas sin sugerir ninguna solución. Se habla sobre *el amor Dolido* como tema, sobre el porqué de las propuestas y el porqué de la falta de respuestas; también, sobre la capacidad auto-

Las 11 frases del *Simposio del amor Dolido*

Estas son las ideas que aparecen en el documento que presentamos en el encuentro de *Hangar* y sobre las que trabajaremos. A las frases originales se han añadido otras más y algunos comentarios de dirección, según la evolución de cada idea a través de todo este tiempo y de las conversaciones. También se han reordenado y numerado. Las propuestas aún no tenían título: a partir de ahora empezamos a nombrarlas según su numeración en esta lista:

1-Dos personas sentadas. Una cose la ropa de las dos mientras la otra mira hacia otro lado.

(¿Un músico acompaña la escena? Mucho silencio. La música realza este vacío.)

resolutiva contenida en cada una de las situaciones planteadas, las cuales generan ataduras físicas que requieren, obligatoriamente, ser solucionadas según la decisión de los propios performers.

Esta intervención generará una tensión constructiva en el equipo, quien volverá a la misma conversación en otras ocasiones.

2-Dos atados por la cintura intentan separarse, girar dentro de los pantalones, romper.

(Pantalones cosidos con elásticos rojos a la altura de la cintura y las caderas, puede que hasta las rodillas. Una habitación, una cama. Pareja de bailarines de danza contemporánea, coreografía de una lucha.)

3-Dos corriendo, huyendo uno del otro. El de atrás lleva la camiseta rota, le falta un trozo que el de adelante lleva en la mano mientras huye.

(Un músico acompaña la escena corriendo -Violín o acordeón-)

4-Dos atados, uno desata y el otro ata al mismo tiempo.

(Ovillo de cuerda-cordón-lana negra. Varias posibilidades, jugando con el mismo concepto. Puede ser una serie junto con la idea 5.)

5-Dos personas se abrazan. En cada abrazo una de ellas da una vuelta de cuerda a la otra, que va quedando atrapada. La persona que la ha atado acaba yéndose y dejando a la persona atada y sola.

6-Una persona amarra su cuerpo fuertemente con una cuerda. Tiene los ojos cerrados y se va atando enrollando el cordón por todo su cuerpo y después encerrándose como una crisálida. (El color de la cuerda va cambiando según va saliendo de la madeja)

7-Dos atados de espaldas. No se miran, no se pueden separar. Abrazan y besan a otras personas que se acercan. (Dos bandas anchas de elástico cruzadas en el pecho de cada uno que les impide realmente separarse.)

8-Una persona camina atada a la mano de alguien pero tiene mucho peso en los zapatos y no puede llevar el ritmo. Se cansa y la otra persona le abandona.

(botas de patín clavadas en trozos de cemento; ¿pueden ser dos patinadores?)

9-Un ciego guiando a otro ciego.

(Dos personas o más con los ojos vendados de negro y las vendas de los ojos entrelazadas entre si. Caminan tropezando por la sala de las columnas del parque Güell, por los laberintos del parque de Horta. Fotos gran formato también.)

10-Una persona intenta mirar hacia arriba, pero tiene la cabeza atada por el pelo a sus propios pies.

(Pueden ser varias personas en un espacio grande, como una instalación. Pueden estar atados a cualquier objeto pesado en el suelo, cualquier cosa que les impida cambiar la dirección de su mirada.)

11-Varias personas con rollos grandes de cuerda, cada una de un color, caminan de un lado a otro de un espacio cruzando y atando sus cuerdas a pilares o árboles alrededor a diferentes niveles. Se va formando un entramado de cuerdas que cada vez es más difícil atravesar para llegar con su cuerda al otro lado.

(Todos van pasando entre las cuerdas de los demás, trepando por encima, pasando por debajo, arrastrándose. Una de las personas queda atrapada entre las cuerdas primero, bloqueada por la trama. Poco a poco, todos acaban por quedarse inmovilizados en la red que ellos mismos han creado. Al menos 700 metros de cuerda. Pueden ser cuerdas de diferente color.)

Calendario de experimentos para el *Simposio*.

Se propone el siguiente calendario de trabajo para el *Simposio del amor Dolido*:

Simposio del amor Dolido

CALENDARIO DE RODAJES

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo	
SEMANA 2	1 Rodaje: DEDOS	2 DE JUNIO	3	4 preparación PERSECUCIÓN vestuario y abrazas, No-Me-veo	5 preparación PERSECUCIÓN localizaciones, acciones, música	6 Rodaje PERSECUCIÓN	7 Rodaje PERSECUCIÓN	JUNIO primeras grabaciones y sesiones fotográficas
SEMANA 3	8 Rodaje: DEDOS	9	10 Rodaje: COSTURERA	11	12 Rodaje: PESO EN LOS ZARZOS	13	14 Rodaje: UNO AYA, OTRO DESATA Rodaje: ABRAZA Y AYA	grabaciones y sesiones fotográficas
SEMANA 4	15 Rodaje: ATADOS DE ESPALDAS, ABRAZAN A OTROS	16	17 Fotos: ATADOS AL SUELO	18	19	20 Rodaje: ARBOLES	21 Rodaje: CRISALIDA	grabaciones y sesiones fotográficas
SEMANA 5	22	23 Rodaje: CAMA Y ELÁSTICOS	24	25	26	27 BUENA FIESTA VIMCA	28	Preparación expo: montaje de fotografías edición y postproducción de cortos Ensayos
SEMANA 6	29, 30, 31 MONTAJE, INSTALACIÓN Y EXPOSICIÓN, ÚLTIMOS RETOQUES	1, 2, 3 y 4 DE JULIO Simposio del amor Dolido					5	JULIO

También hay reacciones diversas cuando proyectamos nuestra propuesta de calendario: mientras algunos muestran total disponibilidad y mayor facilidad para implicarse en el proyecto justo por el hecho de ser temporal y concentrado en el tiempo -ya que propone la experimentación con las once ideas durante los primeros veinte días del mes de junio-, otros consideran el planning demasiado exigente y preferirían un ritmo mucho más relajado y extendido a lo largo de algunos meses.

En general la respuesta es bastante positiva y varias personas se añaden al proyecto. Una de ellas es Jacynthe, una artista suiza que, entre otras cosas, ha trabajado en teatro y danza, canta y toca el acordeón. Es conocida de Samuel y amiga de Magui, quién le ha hablado del proyecto y le ha animado a que venga a la presentación. Al final del encuentro he podido hablar un poco con ella; quedamos para tomar un café y conversar con más calma esta misma semana.

Dedicamos los cuatro últimos días de la primera semana a una sola de las ideas, la *nº3* (persecución), porque hemos decidido realizar un corto a partir de esta frase. Los siguientes catorce días están marcados por un ritmo de hasta cinco sesiones por semana, para terminar algunos días después con otra de las ideas que prevemos que puede dar lugar a un desarrollo más elaborado.

Desde un principio soy consciente de que el ritmo de trabajo que propongo es ambicioso y muy arriesgado, por cuanto pretendo movilizar a una gran cantidad de personas y de recursos para llevarlo a cabo y el margen de error es muy alto.

Magui es diseñadora de moda y se conectó con el grupo en algunos de los encuentros de artistas que organizamos. Últimamente vive a caballo entre Barcelona e Italia, donde le gustaría instalarse por un período más largo de tiempo. Hace poco le envié un correo hablándole de Buenvirus y el *Simposio del amor Dolido* y pidiéndole que participara, pero estaba en uno de sus viajes y no pudo ser; sin embargo se ha mostrado siempre muy atenta a nuestros movimientos y quiere formar parte de todo esto a su regreso.

En el encuentro también está Albert Folk, cineasta invitado por Samuel P., quien ofrece colaboraciones puntuales para algunas de las propuestas.

Samuel también ha invitado a David, fotógrafo amateur y a Artur, un chico muy joven, aficionado al parkour^[1] y con experiencia como doble en escenas de cine de acción.

En una de nuestras conversaciones anteriores a este evento, estuvimos comentando la imagen que nos venía en mente al leer la idea nº3; la visualizábamos como una auténtica carrera de obstáculos por la ciudad en la que, la persona que corre detrás de quien se ha llevado un trozo de su ropa, nunca logra alcanzar a quien persigue. En esta conversación hablamos de parkour como filosofía de libertad, como una forma de apropiación de los espacios de la ciudad a través de recorridos en los que los corredores, lejos de esquivar obstáculos, los buscan e intentan dominarlos y sobrepasarlos con la ligereza que les da el control de sus cuerpos. Samuel me dijo que conocía a Artur y decidimos invitarle a participar del experimento.

[1] *Parkour*: disciplina de entrenamiento deportivo de origen francés que persigue el máximo control del cuerpo para la superación de obstáculos a través de un recorrido, normalmente urbano, de la forma más fluida y eficiente posible.

Patty, arquitecta, ya nos conocía de otros eventos; no pudo asistir al *fin de semana de inoculación* por trabajo, pero sí estuvo en el encuentro *post-inoculación* en nuestra casa. Viene acompañada por Uli, otro compañero arquitecto.

Guille trae a una amiga músico y Manuela a varias compañeras de taller. Dámaris, enfermera, licenciada en Bellas Artes y arte-terapeuta, viene por invitación mía.

Para la presentación de hoy, he procurado no ser la cara visible. Samuel P. y Dani han tenido la iniciativa de explicar buena parte del proyecto y después hemos oído algunas otras voces del equipo.

Al final de la exposición de la idea y las imágenes, antes de repartir los formularios, me ocupo de presentar a todos los responsables de cada área como referentes para los posibles

nuevos colaboradores. En un lapsus de concentración, olvido por unos segundos presentar a Tatyana como responsable del área de fotografía. Alguien me recuerda el fallo y en el mismo momento reparo el error. Para casi todos, el lapsus (como otros muchos que tienen lugar a lo largo del evento) pasa desapercibido, pero Tatyana no me perdona el descuido, que entiende como un desprecio del que se quejará en un email algunas semanas más tarde.

Casi todos los asistentes a la presentación –incluidas las personas que han dicho no querer formar parte del proyecto– rellenan formularios de participación y eligen sus áreas de trabajo de preferencia.

Samuel P. ordena los datos de todos y, en una reunión de equipo algunos días después, intentamos encajar nombres y disponibilidades con el planning de experimentos que habíamos marcado en nuestro calendario.

Experimentos para un *Simposio del amor Dolido*

nº3

*Dos corriendo, huyendo uno del otro. El de atrás
lleva la camiseta rota, le falta un trozo que el de
adelante lleva en la mano mientras huye.*

(Un músico acompaña la escena corriendo -Violín o acordeón-)

La idea *nº3* se presenta como un desafío, puesto que la frase no describe una acción completa, de principio a fin, sino una situación ya iniciada, de la cual desconocemos el origen y el final.

Hay varias de las ideas que, como ésta, no nos resultan fáciles de traducir de manera directa a un lenguaje performático, por el hecho de que parecen necesitar más información para ser com-

pletadas. Nos gustaría ofrecer estas propuestas a los artistas de nuestra red que trabajan con lenguajes audiovisuales, para sean ellos quienes elijan y se apropien de aquella que deseen desarrollar. Nosotros, como *zruH*, nos ponemos en sus manos para hacernos cargo de todas las necesidades que surjan en el desarrollo del proyecto bajo su criterio y dirección, así como de todas las requerimientos y gastos de producción.

Pensamos en dos nombres en concreto: Albert Folk (director de cine y documentalista) y Pablo García Revert (editor profesional de cine). Pablo, vive en Madrid y decide venir a colaborar con nosotros a Barcelona por cuatro días; él elige la idea *nº3*.

Empieza un período de diálogo telefónico y preparación en el que coordinamos todo aquello que necesitamos anticipar para que esté listo a su llegada.

Experimentos para un *Simposio del amor Dolido*

nº3

En febrero de 2010, en un viaje a Madrid, pude hablar con Pablo sobre Buenvirus y el *Simposio* con bastante calma; él vive y trabaja en esta ciudad y, como a Dani, le conozco desde niño. Lleva bastantes años trabajando como ayudante de montador en la industria del cine. Fue uno de los primeros en recibir el documento-borrador inicial del proyecto y acepta participar en el *Simposio del amor Dolido* desarrollando una de las propuestas durante un fin de semana, así que le doy a elegir fecha y, entre todas las frases de la lista, la que más se adapte a sus ideas, gusto o ganas.

Para poder pasar el máximo de días en Barcelona, Pablo nos propone venir un fin de semana largo de puente: el del 3 al 6 de junio.

A partir de varias conversaciones con él, la frase inicial ha evolucionado a un pequeño guión que hemos pensado llevar al lenguaje de corto. El texto sobre el que trabajaremos es el siguiente:

*Dos corriendo, huyendo uno del otro. El de atrás
lleva la camiseta rota, le falta un trozo que el de
delante lleva en la mano mientras huye.*

(Un músico acompaña la escena corriendo (Violinista))

Dirección: Pablo García Revert

Cámara: ¿?

*Parkour- traceurs: Artur Sampere + una chica (contacto de
Artur. Hablar con él)*

Música: violín, viola o acordeón ¿Jacynthe? Hablar con ella.

Coche para la grabación: ¿?

*De madrugada, justo antes de amanecer. Una pareja se abraza
en una habitación. Ella decide separarse y en la lucha arranca*

un trozo de la ropa de él. Sale corriendo con el trozo de tela en la mano y él empieza a perseguirle. Bajan saltando por las escaleras. Persecución por la ciudad mientras amanece. La música se añade a la escena, por las escaleras, o en el portal, o en una esquina: también empieza a perseguirles tocando su instrumento.

Música muy rápida, puede que de Europa del este mezclada con algo muy urbano.

Al final, la chica de la pareja acaba tirando el trozo de ropa del chico en la calle. El chico lo recoge del suelo, exhausto y desesperado. Intenta arreglar su ropa. La música le ayuda a recoser su camiseta.

A la llegada de Pablo, terminamos de decidir *in situ* detalles de guión, localización y vestuario. Organizamos un primer encuentro con todos los participantes. Les citamos en un bar

cerca del Puerto Olímpico. Al lado del metro hay una zona donde Artur suele practicar recorridos de *parkour* con sus amigos. Conversamos sobre todos los detalles del rodaje y hacemos algunos ensayos de la persecución a través de los obstáculos que Artur nos sugiere.

Tal como se ha decidido en esta propuesta de guión, necesitamos rodar la primera escena del corto en el interior de una habitación, en una cama. Hemos estado viendo varias posibilidades de espacio, entre ellos la casa de huéspedes donde vive Léo, el taller-vivienda de Manuela y nuestra propia casa. Hemos hecho pruebas con la cámara para ver si disponemos de distancia suficiente para captar buenos planos, y la casa de Léo, -aunque tiene mucho encanto-, no nos resulta práctica ni por espacio, ni por disposición, ni por luz; lo mismo ocurre con nuestro apartamento.

Hemos decidido hablar con Manuela para pedirle que nos deje rodar una primera escena en su casa, el gran estudio en el edificio de talleres para artistas que describimos en un capítulo anterior. Dispone de una habitación completamente cuadrada y muy grande (unos 25-30 metros cuadrados) y, tanto la ubicación de sus muebles y enseres como la situación de la ventana que ilumina el cuarto, nos dan muchas posibilidades para el rodaje. Creemos que podríamos grabar la escena sin cambiar nada de lugar.



Manuela acepta prestarnos su estudio para la grabación de la primera escena del corto pero, la misma mañana del rodaje, no se muestra muy a gusto con el movimiento de personas en su espacio y pone límites de tiempo (máximo una hora y media) y de personas (máximo cinco o seis) para la grabación.

Nos dice que su preocupación principal es no molestar a sus compañeros y compañeras de taller, aunque sabemos por ella misma que nunca vienen a trabajar al espacio por las mañanas. Además, una vez finalizadas las labores de vestuario y atrezzo, la intención es rodar dentro de su espacio privado, por lo que no hay impedimento para que cualquiera de los artistas, en caso de venir al taller, pueda trabajar en su espacio con normalidad.



Manuela tiene visita –una amiga artista de Alemania que algunos de nosotros también conocemos– y tienen plan de salida para dentro de un par de horas; insiste en que quiere que acabemos y nos vayamos cuanto antes.



A todos nos sorprende la actitud un tanto hostil de Manuela, quien forma parte del colectivo y también tiene responsabilidad en el proyecto. Como encargada del área de imagen de la obra, nos ha prestado el vestuario de las dos chicas para el corto, y creo que ha accedido a que grabemos en su taller, en parte, por la misma razón, pero da la sensación de que, en el fondo, no se siente parte del grupo y, en consecuencia, no parece querer implicarse en el trabajo codo a codo con el equipo. Pablo y Albert, que no conocen a Manuela pero se han dado cuenta de su incomodidad, intentan hacer el rodaje de la mejor y más rápida manera posible, procurando respetar sus límites para no incomodarla más ni entrar en conflicto con ella.

Aún así, el rodaje se extiende por más tiempo del previsto (unos cuarenta minutos). Además, aunque hacemos turnos para entrar y evitamos que se acumule gente en el taller, hay momentos en los que superamos el límite de personas en el espacio: hay que tener en cuenta que, sólo los performers –Jacynthe, Artur y Ana–, el ayudante de dirección y el



operador de cámara –Albert y Dani–, el director –Pablo– y la fotógrafa –Tatyana– ya sobrepasan el cupo que Manuela nos ha impuesto. Tanto Samuel P. como yo –en labores de producción– entramos en algunos momentos puntuales al espacio de rodaje, pero pasamos la mayor parte del tiempo esperando fuera con el resto del equipo. Esto impide que podamos ocuparnos de gestionar ciertas necesidades que van surgiendo en la grabación; tampoco podemos controlar que las condiciones de tiempo se cumplan como se nos ha pedido; desde fuera, intentamos mantener el orden y el ánimo entre los participantes que están aquí desde temprano pero no han podido entrar en el rodaje.



Por su parte, Tatyana (que pasa la mayor parte del tiempo en el estudio salvo algunos minutos, cuando le pedimos que deje entrar a David, el otro fotógrafo voluntario, en su lugar) exige atención de todos los participantes a los que hace posar para sus fotos, ralentizando por momentos la fluidez del rodaje. Aunque le hemos explicado en varias ocasiones que sólo

necesitamos algo de material documental de la grabación del corto, insiste en querer hacer buenas instantáneas de todos los protagonistas fingiendo estar en acción después de cada toma, ya que Pablo y Albert le han pedido que no haga fotos mientras se está grabando para que no quede registrado el sonido de la cámara.

Cuando acabamos la escena en la habitación, ya con todo el equipo menos Pablo fuera del edificio, pedimos permiso para que éste grabe una última toma de los protagonistas corriendo por la calle desde el balcón del taller de joyería de Manuela, al otro lado de la casa. La toma se graba en muy pocos minutos.

Manuela está molesta por nuestra falta de seriedad y de palabra al no haber cumplido las normas que ella nos ponía, y Pablo y Albert, como directores, se han sentido incómodos por tener que trabajar en estas condiciones de presión para abandonar cuanto antes el espacio.

Para el resto de la historia hemos elegido varias localizaciones del Barrio Gótico, Barceloneta, Puerto Olímpico y el Borne. Conseguimos grabar todas las tomas en dos días. El segundo día –domingo 6 de junio– quedamos en la playa antes del amanecer, para grabar las primeras tomas de la persecución en la Barceloneta.

Para el rodaje contamos con nuestra cámara de vídeo, la de Albert Folk y una buena máquina de fotos y vídeo que Pablo acaba de comprar.

Idea original: Z. Buenvirus. Reparto: Jacynthe L., Artur S., Ana F. Dirección: Pablo G. Revert. Producción: Jesús O. Ayudante de producción: Samuel P. Dirección de fotografía: Albert F. Segundo cámara: Daniel J. Música original: Ana F. Asistente musical: Guillermo F. Vestuario: Mageline P. Atrezzo: Manuela L. Fotofija: Tatyana B., David M.





Barcelona, Barrio Gótico. Una habitación al amanecer. La violinista toca una melodía breve. En la misma habitación, una pareja se abraza de rodillas en su cama. La escena es íntima, la luz del alba azulada. Los dos se acarician.

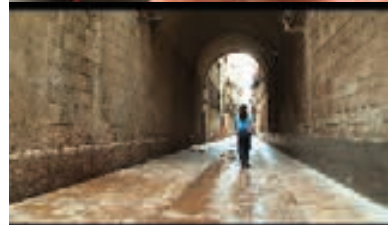
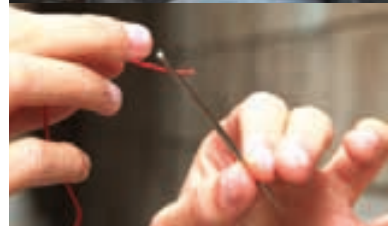
La chica de la pareja, en algún momento, se da cuenta de que ha crecido algo extraño entre ambos, que hay algo que se les está amarrando al estómago y al pecho, entre su ropa y la de él. Sentir los hilos que les cosen le angustia y resuelve acabar de inmediato con la atadura. Inicia un forcejeo. Ella hace lo posible por separarse, pero no rompe su propio vestido, ni corta los hilos, sino que desgarr a tirones el trozo cosido de la ropa del él. Cuando consigue liberarse, sale huyendo de la habitación y deja al chico con la camiseta rota en su cama. El tarda en reaccionar, pero sale corriendo detrás de ella. La violinista vuelve a tocar.





Empieza una persecución: ella escapa, él quiere recuperar el trozo de ropa que ella se ha llevado cosido a su pecho. La violinista corre tras ellos, observando de cerca la historia y poniéndole música de cuando en cuando. Los tres corren por la ciudad, desde el Gótico a la Barceloneta, desde el Puerto Olímpico al Borne. Mientras corren, la chica va quitando uno a uno los hilos que le ataban, intentando no herir su propia ropa.

En una calle mojada de lluvia, consigue deshacerse completamente de los restos de su abrazo; tira el trozo de tela al suelo sin dejar de correr. El lo recoge, agotado y desecho. La violinista vuelve a tocar; él, ahora, sí la ve. La chica del violín saca una cuerda de su instrumento, y con ella cose el trozo arrancado a la camiseta rota. El, con una gran costura pero con su atuendo completo, sigue solo su camino.



Durante el segundo día, Tatyana sigue imponiendo su criterio a la hora de realizar sus fotografías, invadiendo el espacio de rodaje, mandando parar a los actores y haciendo ruido muy cerca de las cámaras de vídeo. También usa la cámara de Pablo, reservada para la escena final del corto, y agota toda la memoria de la tarjeta, por lo que hay que repetir la última escena para poder grabar todos los planos que teníamos previstos. Ante mis llamadas de atención, responde sin respeto y con burla. Además, ha tenido un par de encontronazos con la violinista y el director del corto, a los que acaba de conocer.

Al terminar el trabajo, se niega a entregarme las tarjetas de las dos cámaras (una de ellas de Pablo) para que podamos descargar el material. Me resulta realmente difícil lidiar con las tensiones personales y profesionales que se generan en medio de este proyecto.

Pablo viaja esta misma noche; se lleva todo el material y se compromete a montar el cortometraje.

Hay algo pueril y mágico en la historia que queremos mantener y potenciar. Pablo está de acuerdo en buscar esa impronta de Buenvirus también en la edición del vídeo.



Encontramos inocencia e irrealidad en la fantasía y el juego con los espacios –los protagonistas recorren puntos muy distantes de la ciudad en un orden imposible–, en la velocidad y los grandes saltos de *parkour* del chico protagonista que nunca son suficientes para llegar a alcanzar a la chica, en la presencia mágica de la violinista en cualquier lugar... Todo, junto a la elección de fotografía, vestuario y música, compone un posible *cuento de amor Dolido* que marca un estilo que en adelante buscaremos en otras propuestas experimentales de este *Simposio*.

El resultado final de este cortometraje^[1] nos gusta como una de las posibles interpretaciones de una de las once frases de Buenvirus. Si bien, aunque muy sencillo, no deja de ser un producto elaborado que se sale del camino de experimentación performática directa que, en principio, hemos escogido para este *Simposio del amor Dolido*. Veremos más adelante si el corto tiene sentido en el conjunto de piezas que compondrán esta obra colectiva.

[1] n°3. Disponible en <https://vimeo.com/37927617>

Los cuatro días con Pablo han sido muy largos y el rodaje, aunque muy interesante, también ha sido agotador por la condición de tener que acabar el corto obligatoriamente en dos jornadas de trabajo.

Creo que, de alguna manera, el rodaje no ha sido el tipo de experimento colectivo que imaginaba ni que hubiera deseado. El propio hecho de descomponer la acción simple que plantea el enunciado para su grabación en vídeo y la falsa temporalidad de los acontecimientos han restado veracidad a la vivencia poética de los performers, que sólo han hecho de actrices y actor para contar una historia un tanto falseada.

En este sentido, hemos dejado atrás lo que para mí son dos de las características principales y más valiosas de las once frases del *Simposio*: una es la capacidad directa de estos micro-guiones, sumamente simples, apenas descritos, de convertirse en una historia diferente para cada persona





que los convierte en acción y en vivencia. La segunda es el hecho de ser tan abiertos como para permitir la apropiación y reinterpretación libre a quien quiera que decide experimentar con cualquiera de ellos.

En este caso, podemos decir que esta libertad ha ido a parar a manos del director del corto y su equipo; ellos han podido apropiarse de una de las once ideas y llevarla a cabo siguiendo su propio criterio, también tomando ideas de todos los participantes. Sin embargo, aunque la mayoría haya aportado algo a la obra, la libertad de creación no ha llegado hasta el último *eslabón de la cadena*, sino que se ha quedado antes de llegar a los propios performers, quienes se han limitado a obedecer órdenes de dirección sin tener la posibilidad de vivir, según su propio modo de ser y ánimo, su historia.

Por otro lado, el ritmo marcado y exigente del rodaje no ha dado mucho lugar a la conexión y la profundización relacional del equipo, preocupado en la construcción de un producto de calidad meridiana que podrá ser disfrutado a posteriori. Los pequeños roces y tensiones con Manuela y Tatyana también han sumado incomodidad al cansancio propio del rodaje y restado calidad a la vivencia juntos. También creo que para Pablo ha sido un tiempo de mucho trabajo, vivido como un reto creativo y que ahora tendrá que digerir en soledad.

Afortunadamente, haber realizado la grabación al principio de este mes de experimentaciones nos deja la posibilidad de los otros diez intentos que tenemos a la vista para encontrar el camino que nos gustaría recorrer desde ahora en adelante.

Esta semana se presenta con cuatro nuevos experimentos, de los cuales, el primero, también requiere un buen número de personas disponibles para poder llevarse a cabo: la performance nº9 está prevista para el lunes 7 de junio por la tarde.



nº9

Un ciego guiando a otro ciego.

(Dos personas o más con los ojos vendados de negro y las vendas de los ojos entrelazadas entre sí. Caminan tropezando por la sala de las columnas del parque Güell, por los laberintos del parque de Horta. Fotos gran formato también.)

Este enunciado se podría fijar en una sola imagen, como en el cuadro *La parábola de los ciegos*, de Pieter Bruegel ^[1]; sin embargo, no tenemos claro cómo traducir este concepto-imagen



• imagen 17: *La parábola de los ciegos*. Pieter Bruegel, 1568. Óleo sobre tela, 86 x 156cm.

[1] Sobre esta obra, Rose-Marie Hagen escribe: "(...) aquí, miseria y un triste fin. Dejarse guiar por otro ciego cuando uno mismo es ciego significaba entonces, en las obras de la literatura y probablemente también en la vida cotidiana, actuar estúpidamente. "Si un ciego guía a otro ciego, ambos caerán en el foso", había dicho Jesucristo (Evangelio de San Mateo, 15). Bruegel toma literalmente la sentencia referida a los fariseos. La ceguera limita gravemente al hombre, le quita todo punto de orientación. Con una crueldad ausente en todos sus otros cuadros, Bruegel muestra aquí el desamparo en que se encuentran todos aquellos que, dotados de un cuerpo en funciones, son incapaces de usar bien su cabeza. (Hagen, 2000: 75)

nº9

Un ciego guiando a otro ciego.

Cuando hicimos el calendario programamos esta acción para el lunes, justo después del rodaje de la idea nº3, y no tuvimos en cuenta el gran esfuerzo mental y logístico que supondría la grabación de este corto ni el poco tiempo que tendríamos para poder recuperar fuerzas y recursos para este nuevo experimento. Todo el equipo se muestra exhausto.

Por mi parte, viniendo de un trabajo estructurado como el que hemos realizado este fin de semana, necesito algo más de tiempo para repensar la idea, porque a estas alturas no tengo claras en la cabeza las claves en las que la performance debe ser planteada. Los voluntarios que tenemos para el experimento, en su mayoría, no tienen relación con el arte y

a un lenguaje de acción que conecte bien con la investigación performática colectiva que plantea el *Simposio*. La anotación al pie de la frase sugiere sólo una de las muchas posibilidades visuales de la idea, pero tampoco aporta datos suficientes que den sentido completo a la performance.

Como la mayoría de las propuestas de Buenvirus, ésta se presenta totalmente abierta a la interpretación libre de quien quiera que decida hacerse cargo de su desarrollo. Pasamos por algunas variaciones de la idea sin lograr fijar ninguna que nos convenza del todo.

El lunes 7 de junio, cuando tenemos previsto en el calendario trabajar con esta frase, seguimos sin tener muy claro cómo desarrollarla. Llueve, no estamos seguros del lugar ni tenemos atado el número de voluntarios suficiente para hacer bien el experimento. De acuerdo con varios miembros del equipo, decidimos aplazar la cita para otro día.

creo que necesitarán alguna explicación precisa a partir de una propuesta más o menos bien configurada, de la que creo que carecemos en este momento.

A nivel familiar, intentamos recobrar el orden después de este fin de semana largo en el que, como viene siendo habitual, nuestra casa ha sido lugar de alojamiento para varios participantes y centro de operaciones.

Dando vueltas a la idea de un ciego que guía a otro ciego, pienso en la desorientación y el aturdimiento que entiendo en una situación de ceguera colectiva, en la sensación de estar perdido y en peligro o, por el contrario, la falsa confianza del autoengaño, siendo guiado por alguien que tampoco ve.



• imagen 18: fotograma de *A ciegas*. Fernando Meirelles, 2008

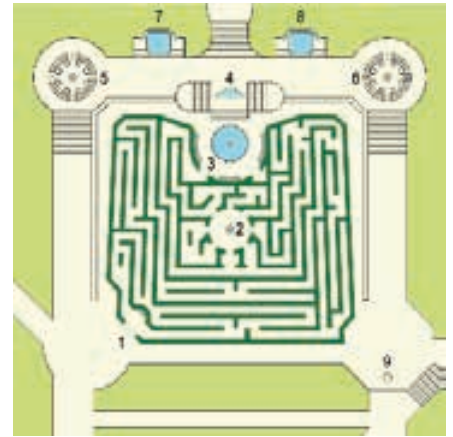
Recuerdo la versión cinematográfica de la novela *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago (1995), *A ciegas*^[1]. El escritor crea una situación catastrófica en la que la ceguera se contagia a toda la población excepto a una mujer, y nos hace pensar en la responsabilidad, en un mundo de ciegos, de aquellos que sí pueden ver.

Se puderes olhar, vê. Se podes ver, repara. (Saramago, 1995)

[1] MEIRELLES, Fernando (2008) *A Ciegas*. Rhombus Media. Canadá-Brasil-Japón.

Planteo al grupo la posibilidad de implicar a más personas en este experimento y propongo una idea de juego: esta acción tendrá unas reglas, unas bases lúdicas y competitivas, que darán lugar naturalmente a la situación que queremos vivenciar. La idea prospera en el equipo.

Elegimos como localización el parque del Laberinto de Horta, un jardín neoclásico del siglo XVIII cuyo principal atractivo es un laberinto de altas paredes de ciprés de más de dos mil metros cuadrados.



Magui diseña y fabrica unas vendas negras para los ojos de todos los participantes; a ambos lados de cada venda, dos prolongaciones de la misma tela negra sirven para unir la venda de cada participante con las vendas de otras dos personas, una a cada lado. Con estas vendas, haremos grupos de ciegos que estarán obligados a caminar juntos.

Obtenemos en tiempo *record* un permiso de rodaje del Ayuntamiento de Barcelona para trabajar sin problemas en el parque. Seremos muchos y no pasaremos desapercibidos.

Finalmente, el 11 de junio a las 12:00h logramos vernos con el equipo suficiente para realizar el experimento. Ya en el jardín, una vez explicadas las reglas de juego a todos los participantes, les tapamos los ojos y formamos grupos pequeños, uniendo los cabos laterales de sus vendas. Colocamos a dos músicos



–Jacynthe con el acordeón y Guille con la flauta travesera– en dos puntos del laberinto. Jacynthe no tiene los ojos vendados, pero Guille sí. Los dos tocarán continuamente sus instrumentos mientras dure el juego.

Los participantes entran a ciegas en el laberinto. Ganará el primer grupo que encuentre la salida. El juego acabará cuando los tres grupos concluyan su recorrido. Los ciegos tendrán como ayuda la música de los instrumentistas; ellos saben que uno de los dos les servirá de guía para poder salir del laberinto, pero el planteamiento de esta ayuda implica algunas realidades absurdas:

-Uno de los músicos –flautista o acordeonista– es *ciego*, y los participantes no saben cuál de los dos es. Tendrán que elegir, como grupo, en quién depositarán su confianza.





-Las calles contiguas del laberinto no tienen por qué estar comunicadas entre sí, así que, seguir por el sonido a uno de los instrumentistas, resulta muy difícil; los participantes pueden oír muy fuerte el sonido de la música y estar realmente cerca del instrumento y, sin embargo, seguir estando irremediabilmente separados de su guía al estar en dos puntos muy distantes e incomunicados del trayecto.

-El hecho de que uno de los músicos pueda ver no implica que éste sepa cuál es el recorrido de salida. En este caso, tener los ojos descubiertos no garantiza, en absoluto, encontrar antes el camino.



Cada grupo tiene que aprender a desplazarse unido, lo que requiere una serie de decisiones internas, con la premura que implica una situación estresante que cada persona vive de una manera diferente. El diálogo y la comunicación corporal, el liderazgo natural o decidido del grupo, el miedo a la caída, la confusión, la toma de referencias inestables... los participantes no han tenido tiempo a valorar antes cuán absurdas y poco útiles pueden llegar a ser sus referencias y caminan atados a otros seres desconocidos con los que tienen que llegar a completar un camino oscuro.

La *acción-juego* dura bastante tiempo y genera toda una serie de reflexiones a las que queremos sacar el máximo partido en colectivo. Comemos juntos en el parque y hablamos sobre lo ocurrido.

Otra vez llueve.

nº1

Dos personas sentadas. Una cose la ropa de los dos mientras el otro mira hacia otro lado.

(La acción se desarrolla en varios lugares: metro, un banco de una plaza, las escaleras de una iglesia)

Después de la experiencia durante el *fin de semana de inoculación*, tenemos ganas de saber hasta dónde puede llegar esta propuesta dando el tiempo y material suficiente a los performers.

Se nos plantean varios problemas a la hora de encontrar performers que puedan coincidir en el horario. Magui y Luis (un amigo) realizarán la acción. Una vez juntos, nos cuesta decidir una buena localización; son las dos de la tarde, hace calor y tenemos un horario limitado para la performance. Alguien nos





propuso hacer esta acción en el claustro de la Escuela Massana (antiguo Hospital de la Santa Creu, S. XV) pero, una vez ahí, no nos convence ningún sitio concreto a nivel de imagen. Hay mucha gente en el patio y pocos espacios de sombra. También, hemos escogido un hilo para coser que tiene muy poco grosor y es muy ligero; sabemos que, a nivel plástico, las costuras no tendrán mucha fuerza.

Magui empieza a coser la ropa de Luis. Están sentados bajo uno de los arcos del claustro del edificio. Cose durante mucho tiempo con el hilo, y después de tanto coser, apenas se ve la maraña de costuras.

Grabamos con la cámara y hacemos algunas fotos pero, por varias razones –ubicación, vestuario, luz y la propia performance que carece de la fuerza de otras versiones de la misma propuesta– la acción no nos convence y prácticamente no usamos el material.

nº8

Camina atado a la mano de alguien pero tiene mucho peso en los zapatos y no puede llevar el ritmo. Se cansa y el otro la abandona.

(Botas de patín atados a trozos de asfalto con tierra por debajo y raíces. Ropa de patinadora. Cualquier calle.)

Cuando pensamos en esta idea imaginamos una acción llevada al límite, en la que el hecho de caminar llevando un gran peso en los pies y necesitando la ayuda de alguien se extienda en un espacio y un tiempo lo suficientemente largos como para dar un sentido completo y no fingido a la situación. Planeamos iniciar la performance a la altura del mar y marcar un recorrido en ascenso hacia el interior de la ciudad. Queremos que sólo las limitaciones físicas y/o psicológicas de los performers determinen cuándo y cómo termina la acción.

Pensamos en desarrollar un artefacto para probar una de las posibles maneras de añadir peso a unos zapatos. Hablando con Abraham (escultor de metal), nos viene en mente la idea de usar unos patines de bota como base sólida sobre la que construir una nueva estructura. Al principio, valoramos la posibilidad de trabajar con metal y hacer que las botas y ruedas queden ocultas; más tarde, encontramos un sentido más interesante en la imagen de unos patines inmovilizados. Así, decidimos probar incrustando las ruedas de los patines en bloques de hormigón.

A nivel simbólico, de manera natural, las ruedas nos llevan inmediatamente a pensar en movimiento, en desplazamiento y, de alguna manera, en libertad. Al bloquear las ruedas en cemento, la sensación de paralización, de peso y de encalle es aún más fuerte. Usaremos esta potente imagen como base para el experimento.

Encontramos unos patines clásicos de segunda mano en el mercado de antigüedades de Los Encantes. Hacemos varios

dibujos de los patines incrustados en un bloque de hormigón o de asfalto. En uno de los bocetos, los patines parecen haberse hundido en el suelo y haber arrancado un trozo del firme y de tierra al sacarlos. El dibujo hace de ilustración y nuestros cerebros parecen ir solos en busca del principio de una historia que dé sentido a la imagen. Nos dejamos llevar por nuestro pensamiento automático y optamos por desarrollar la acción a partir del inicio un tanto mágico-anecdótico que nos sugiere el boceto.

Dos días antes de la acción, preparo los patines con el cemento. Abraham, que se comprometió a construir estos objetos para la performance, da un paso atrás en su ofrecimiento y yo asumo la responsabilidad de la tarea.

Tomo el dibujo como referencia; a fin de dar a los bloques de cemento el aspecto de trozos de suelo arrancado, relleno dos baldes con tierra húmeda y, con las manos, abro en cada uno un hueco alargado de unos 25 centímetros de profundidad y con una longitud y anchura unos 10 centímetros mayor que la

base de los patines. Estos dos agujeros en la tierra me servirán de moldes para los pesos que quiero conseguir.

Busco un material de construcción resistente, un cemento de fraguado rápido que alcance su máxima dureza en el poco tiempo que queda y con el ambiente húmedo de los últimos días de lluvia. Amarro varios alambres a la estructura metálica de los patines para que hagan de armadura y añadan solidez a los zapatos, y sumerjo las ruedas, la estructura de metal y la parte baja de las botas en los moldes llenos de cemento. Una vez solidificados, los saco de los baldes de tierra para que se sequen al aire.

Los días son oscuros y temo que los bloques no fragüen lo suficiente. Los patines y el hormigón deben aguantar todos los embistes de una gran caminata.

Nos encontramos en la playa de Barceloneta con Laia, Paula y Guille que realizarán la acción, Dani, que grabará en vídeo y Tatyana, quien hará las fotos. La arena está mojada, hace frío y

empieza a lloviznar de nuevo. Es Paula quien llevará los patines con cemento y Laia quien le ayudará a caminar; Guille, el músico que acompañará la escena con improvisaciones de saxo.

Seguimos aventurándonos con el aspecto más pueril y fabuloso de las ideas de Buenvirus y pensamos empezar la acción arrancando los zapatos con su trozo de suelo de la arena; Paula, sentada con los artilugios de sus pies sumergidos en la tierra hasta la bota, se levanta con ayuda y comienza a caminar sobre la altura de las ruedas y el cemento, tirando del peso de las dos moles grises enganchadas a sus patines. Recorre unos cien metros atada a la mano de Laia, pero los bloques de cemento aún algo frescos no resisten a la humedad de la arena y el impacto de las pisadas y uno de ellos acaba desmoronándose casi por completo al poco tiempo.

A partir de este fracaso técnico decidimos detener la acción y guardar la propuesta para realizarla de otra manera y en otro momento. Del experimento obtenemos valiosas informaciones sobre lo que no queremos volver a repetir en el desarrollo



colectivo de este enunciado (además de la mala resolución técnica del problema de los pesos). Por un lado, el arranque un tanto anecdótico de la acción no sólo no aporta fuerza a la propuesta, sino que desvía la atención y desenfoca el interés del verdadero sentido esencial de la frase. Por otra parte, a nivel de imagen, no estamos cómodos con el aspecto que el vestuario colorido de los performers da a la escena. En tercer lugar, si bien ha jugado un papel protagonista en la concepción del *Simposio* y en el corto *nº3*, no estamos aún convencidos de qué papel juega realmente el instrumento musical en algunas de las propuestas. Trabajaremos en un planteamiento más sobrio y simple.

nº4

Dos atados, una desata y el otro ata al mismo tiempo.

(Ovillo de cuerda-cordón-lana negra. Varias posibilidades, jugando con el mismo concepto. Puede ser una serie junto con la idea nº5.)

nº5

Dos personas se abrazan. En cada abrazo una de ellas da una vuelta de cuerda a la otra, que va quedando atrapada. La persona que la ha atado acaba yéndose y dejando a la persona atada y sola.

El domingo 13 de junio, citamos a varias personas en el parque de Joan Miró para experimentar con estas dos propuestas.

Traemos varios ovillos de lana de distintos colores. Jacynthe, que conoce bien a los dos voluntarios que realizarán las acciones, se ocupará hoy de la dirección; yo me hago cargo del registro de vídeo y Tatyana del fotográfico.

Cuando planificábamos las ideas del *Simposio* e intentábamos relacionar algún instrumento musical con cada idea, maridábamos la acción *nº4* con sonidos graves, rítmicos y repetitivos de percusión. Artur –el chico del corto *nº3*– forma parte de un grupo de percusionistas, y hoy le hemos invitado a participar en el experimento con tres de sus compañeros.

Imaginamos la escena a la vez como una lucha, una danza y un juego táctico, en el que los dos participantes intentan imponer su propia voluntad de hacer o deshacer a la del otro usando su velocidad, habilidad física y destreza mental para conseguir su objetivo.

Pensamos en un lugar a la vez aislado y muy urbano para la acción, y elegimos el lado del parque Joan Miró más próximo a la calle Tarragona, que corre llena de coches y ruidos de ciudad. Hay varias áreas rectangulares y muy grandes de césped, es una zona muy buscada para pic-nics y quedadas de jóvenes.

Tras una breve explicación de Jacynthe, la pareja juega con las cuerdas, pero parece no haber entendido la frase ni el mecanismo de la acción con la que queremos experimentar. Me doy cuenta de que tampoco Jacynthe había comprendido bien el enunciado, y que los dos estamos dando dos explicaciones diferentes para la misma acción.

Aclarada la confusión, la chica y el chico hacen varios intentos de atar y desatar al mismo tiempo. Comprobamos cómo, en la práctica, la acción aparentemente simple de atar y desatar resulta más compleja de lo que pensábamos y que requiere mucha concentración, velocidad y habilidad física.





La chica es fuerte y vital en sus movimientos. Corre por el espacio e intenta atar al chico de varias maneras. El se muestra muy tenso y comedido en sus movimientos; mantiene mucha distancia física con ella y no llega a entrar en la carrera que le proponemos. Se desprende fácilmente de las cuerdas que ella ata; le pedimos que deje algo de tiempo de ventaja a la chica antes de empezar a deshacerse de las ataduras.

Intentamos cambiar varias veces los papeles buscando obtener otros resultados. Cuando es él el que ata, teme acercarse a Analissa o hacerle daño con sus movimientos, así que la amarra muy despacio y sin fuerza, siempre evitando tocarla. Esa distancia acaba siendo la protagonista en la interrelación entre los dos performers.

Nos interesa la imagen, el conjunto del movimiento de la pareja, el sonido, pero la acción carece de la propia esencia de la idea: el hecho de atar y desatar no llega a darse en la intensidad que queríamos y el resultado no tiene la fuerza visual que buscamos.

Vistas las barreras físicas que están limitando los movimientos y búsquedas de la investigación, intentamos hacer una variación del juego en la que la pareja intentará atar y desatar sólo las manos del otro. Los problemas son los mismos, pero a pequeña escala. Además, descubrimos que la lana quema la piel con el roce rápido y esto limita aún más la experimentación de la pareja con la mano y el material.

Tampoco nos gusta que aparezcan los músicos como parte de la acción y hacemos lo posible porque no se vean mucho en las imágenes, procurando no herir su sensibilidad y cuestionándonos de nuevo el hecho de que deba haber un instrumento vinculado a cada idea.

Los intentos para la acción *nº5* tampoco llegan a buen puerto. Ella ata al chico dando vueltas alrededor de él al ritmo de los tambores... La barrera física que el chico impone y la mala comprensión global de la propuesta no permiten llegar al centro de la idea. Tomadas algunas fotos y vídeos para documentar el intento, detenemos la experimentación por hoy.



La improvisación en la elección de los performers nos está llevando a resultados que no nos convencen. Querer integrar a todo tipo de personas en el proyecto, profesionales o no, es interesante por varias razones, pero debemos tener en cuenta que no todo el mundo tiene la capacidad –o se permite la libertad– de romper sus propias limitaciones físicas, morales o psicológicas para poder experimentar las vivencias que proponemos con toda franqueza, sin tapujos y en toda su intensidad. Seguiremos adelante intentando obtener el mejor resultado posible en este período intensivo de experimentación, pero ya sabemos que, en otra ocasión, tendremos que ser más selectivos a la hora de buscar a nuestros colaboradores. Al mismo tiempo, nos gusta la pureza de quien nunca antes ha hecho una performance. Quizá debamos encontrar un equilibrio entre honestidad, libertad e inocencia.

Ausencias, lluvia, caos.

Según pasan los días se hace más complicado cumplir el ritmo que habíamos diseñado en el calendario. Se producen bastantes cambios de horarios o anulaciones por las lluvias casi constantes que nos han sorprendido de lleno durante la primera semana de experimentación y que hacen difíciles nuestras quedadas. Se vuelve caótica la gestión de personas en la incertidumbre que nos da el clima muy cambiante de estos días. La mayoría del material audiovisual que manejamos no es nuestro y no podemos arriesgarnos a accidentes o averías. Intentamos mantener a todos informados por teléfono, pero resulta difícil que cualquier cambio de horario no implique la pérdida de participantes que tienen su tiempo muy marcado por otros compromisos.

De hecho, la falta de personas que se quieran y puedan involucrar en el proyecto colectivo es otro de nuestros problemas

habituales. De los voluntarios que accedieron a formar parte del experimento en la presentación, muchos no responden a su compromiso, bien por falta de interés o de tiempo. Samuel P. ha hecho un calendario de rodajes con los nombres de todas las personas que rellenaron formularios según su disponibilidad, pero tenemos que revisarlo desde el primer momento por la desvinculación de algunos de ellos. Tenemos especial carencia de performers y de fotógrafos, ya que Tatyana no prevé estar todos los días.

Samuel P. y Donna en un primer momento y más tarde Jacynthe y Magui, intentan encontrar performers para cubrir los huecos que van apareciendo en la planificación. Los cuatro conocen a mucha gente y, voluntariamente, se encargan de intentar coordinar la ubicación de sus contactos en las acciones, pero les resulta muy difícil conseguir casar disponibilidades. Aparecen bastantes nombres de posibles voluntarios con los que ya se ha hablado y que han dado una respuesta positiva en principio,

pero al final muy pocas de estas colaboraciones tienen lugar. Si la lluvia ha hecho complicados los encuentros experimentales en la calle durante la primera semana, a medida que se acerca el verano y los buenos días de sol aparecen, se nos hace aún más difícil reunir a personas suficientes para poder seguir adelante con nuestros intentos. Según nuestra experiencia y como ya hemos comentado en otros momentos de este mismo texto, competir con la oferta ilimitada que ofrece Barcelona cuando llega el calor resulta complicado y nos cuesta retener por más días a nuestros colaboradores, incluso a aquellos que representan la parte más comprometida del equipo. Por otro lado, para los que están estudiando, las fechas coinciden con el final de curso y el período de exámenes.

Además de gestionar este tiempo intensivo de experimentos, durante este mes se superponen otra serie de tareas que necesito resolver como responsable final del proyecto. Las más complicadas son aquellas que tienen que ver con encontrar

recursos económicos para poder hacer frente a los gastos que ocasiona esta investigación. También necesito ocuparme de la organización de los eventos finales del *Simposio del amor Dolido*, tarea que incluye la gestión de todo el material visual que hemos estado produciendo para una muestra final. Aunque tengo la ayuda de Donna en alguna de las áreas más burocráticas, no consigo abarcar todo el volumen de trabajo que me corresponde y a veces me veo desbordado por la situación.

La cuestión económica también empieza a hacer estragos en nuestra familia. El hecho de no contar con un colectivo constante y comprometido, también trae como consecuencia la falta de implicación de los colaboradores en el sostenimiento económico del proyecto y la consiguiente sobrecarga de nuestra parte.

Aunque uno de los puntos clave de esta investigación es la colaboración completamente altruista y desinteresada de

todos y, por lo tanto, ninguna persona cobra nada por su trabajo, el proyecto genera otros muchos gastos a los que tenemos que hacer frente: en todos los encuentros que hemos organizado, nos hemos ocupado del cuidado de cada voluntario, pagando comidas y ayudas para desplazamientos. El cuidado de las personas con las que trabajamos es condición indispensable en este proyecto, por lo que estos gastos son incuestionables y prioritarios.

También nos hemos hecho cargo de la compra de todos los materiales y el vestuario que estamos utilizando, así como el alquiler de espacios y los tickets de entrada a los lugares que así lo requieren.

Para los eventos que hemos programado para el final del *Simpósio* necesitaremos más dinero, tanto para el alquiler de las salas como para todos los gastos de impresión de las fotos y el montaje de la exposición y todo lo relacionado con la fiesta.

Hemos hecho un presupuesto de costes para esta última etapa y Donna se está ocupando de buscar recursos a través de particulares para que se pueda llevar a cabo.

Todas estas cuestiones ocupan un lugar creciente en nuestras preocupaciones diarias y en algunos momentos restan energía del desarrollo relacional y estético de la experiencia, que todavía necesita mucho de mi empuje para seguir adelante. Antes de iniciar la última semana del período de experimentos, tengo que tomar decisiones importantes que simplifiquen el proceso y nos ayuden a retomar el control:

–El exceso de improvisación en la gestión de algunas de las performances, sobre todo en cuanto a la búsqueda e implicación de personas, nos está llevando a no desarrollar cada experimento como nos gustaría, ni a nivel artístico ni a nivel relacional. El fin no es utilizar a personas para cubrir las necesidades estéticas del proyecto, sino ofrecerles la

oportunidad de participar en la creación de una obra coral, dándoles los elementos, el espacio y las normas básicas del juego, a partir de las cuales puedan construir su propia vivencia poética y única. Esto no se está dando en casi ningún caso, y las preocupaciones y prisas tampoco están permitiendo que podamos dedicar tiempo de calidad a las personas que se han ido acercando a cada experiencia.

Por eso, creo que vale la pena parar y dejar por ahora en el cajón algunas de las propuestas que nos quedan, para poder concentrarnos en esta última fase en desarrollar al máximo sólo una de ellas, procurando ser fieles a la idea original de esta investigación.

Con esta decisión, dejamos fuera de calendario cuatro de las ideas de Buenvirus, confiando en que, probablemente, podremos retomarlas en un futuro no muy lejano, con la calidad y el respeto que merecen la obra y las personas.

–También debemos simplificar los eventos programados para el final de este período. Hemos decidido no trabajar todas las ideas que componen el *Simposio del amor Dolido*, y algunas de las que sí hemos empezado a trabajar han sido intentos fallidos que nos gustaría replantear con más tiempo. Por eso, ya no tiene sentido una exposición final que pretenda mostrar este experimento incompleto como acabado; en todo caso, quizá deberíamos plantearnos un solo evento final, mucho más sencillo, en el que podamos enseñar y celebrar el proceso colectivo en el que estamos implicados.

nº10

Una persona intenta mirar hacia arriba, pero tiene la cabeza atada por el pelo a sus propios pies.

Hacemos una serie de experimentos con esta misma idea, jugando con diferentes materiales, objetos, personajes y localizaciones. Usamos como referencia algunos dibujos previos, en los cuáles se juega tanto con el hecho de los amarres que parten del pelo de la persona que realiza la acción, como con el lugar u objeto al que lo atamos.

De las ideas iniciales nos quedamos con las que nos parecen más interesantes a nivel visual y simbólico, las cuales llevamos a la experimentación y comentaremos a continuación.

Este experimento lo realizamos en el parque que linda con la fachada de La Gloria de la Basílica de la Sagrada Familia,

nº10

Una persona intenta mirar hacia arriba, pero tiene la cabeza atada por el pelo a sus propios pies.

Esta es una de las ideas más claras y que más sentido tiene para muchas de las personas con las que hemos compartido experiencia. En esta obra experimental en once piezas que trata de las complejas relaciones humanas y de algunas de las trampas del mal amor, este elemento expresa una ruptura más interior, una limitación –voluntaria o no– de la mirada que impide levantar la vista a quien la padece.

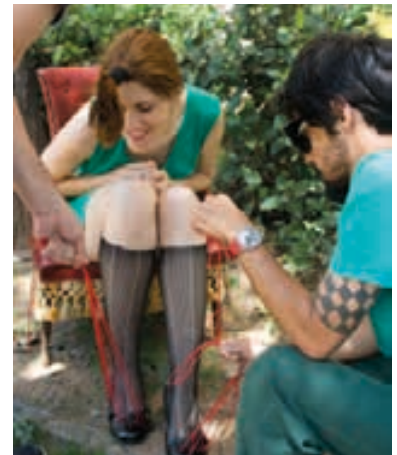
Apostamos por jugar con esta última idea, convencidos de que será un experimento interesante.

el día 16 de junio de 2010, desde la mañana hasta la noche. Citamos a varias personas voluntarias a diferentes horas, para poder dedicar tiempo suficiente para la elaboración de cada imagen, el juego con los elementos y las posibles variaciones.

Durante todo el día trabajo mano a mano con Samuel en la composición de las propuestas, y contamos con la colaboración de varias personas a lo largo de la jornada. En la documentación fotográfica trabajan Tatyana y su amiga Anna, una fotógrafa rusa que participará en varias sesiones de experimentación del *Simposio* a partir de hoy.

Hoy no tenemos la cámara de vídeo, así que decidimos desarrollar las distintas variaciones de este enunciado a través de varias propuestas fotográficas.

Quedamos con varias chicas de forma escalonada en nuestra casa. Cristina, la primera en venir, es una estudiante de psicología amiga de Donna. La conocimos hace algunos días, realizando la acción de los ciegos en el parque del Laberinto; tiene mucho interés en el proyecto y en esta investigación, y está muy abierta a vivir la experiencia. Podemos dedicarle tiempo en casa y en el parque, mientras se prepara y mientras cosemos sus zapatos.





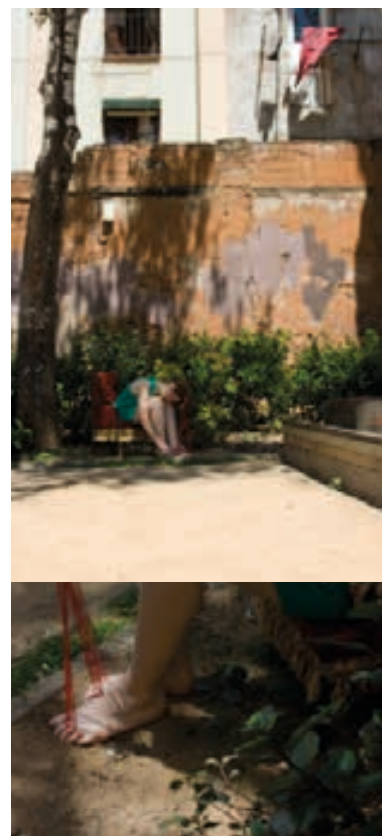
Variación I. Cristina: Elástico y zapatos.

Cristina es una de las voluntarias que ha aceptado participar en nuestro proyecto. Para la primera imagen que desarrollamos con ella, agujereamos y cosemos con elástico rojo sus zapatos para atárselos al pelo. Jugamos con la tensión de los elásticos para forzar la postura del cuerpo doblado, y para realzar la imposibilidad de levantar la cabeza, una limitación de movimiento que no le permite mirar a otro lado que no sea sus propios pies o su propio suelo.

Hemos elegido una zona rectangular de tierra de albero que normalmente se usa para juegos de petanca. Traemos una pequeña butaca vieja de skay rojo y aprovechamos el sol fuerte que cae sobre el parque a esta hora para conseguir una imagen contrastada y con colores que recuerdan, de alguna manera, a la estética del toreo. En las fotografías elegimos planos diferentes, pero cobran especial interés aquellos que nos permiten percibir el material elástico y el zapato horadado con mayor cercanía.

Variación II. Cristina: Elástico y pies.

Atamos elástico al pelo y a los pies de la chica, entrecruzándolo con sus dedos. Cambiamos ligeramente de localización, acercando el asiento a un costado del parque, cerca de las desconchadas fachadas laterales de los edificios vecinos, donde hay más vegetación. Ahora las sombras son menos fuertes, la imagen es menos contundente y tiene un aire más bucólico. La atadura de los cordones flexibles entre los dedos desnudos pegados a la tierra nos hacen pensar en raíces.



Variación III. Paula: lana y árbol.

En una tercera variación sobre la misma idea, atamos el cabello de Paula a las ramas de un árbol. Hemos quedado con ella a primera hora de la tarde también en casa, para darle su ropa y preparar los materiales para esta sesión.

En nuestro piso vuelve a haber gente trabajando. Simplificar el proyecto para concentrarnos en el buen desarrollo de esta idea ha sido beneficioso para todos. Hoy pasarán varias personas del equipo por aquí para echar una mano o para acompañarnos en algún momento del día.

Por primera vez desde el *fin de semana de inoculación*, trabajo con Samuel, que ha estado con familia y de viaje durante varias semanas. Otros compañeros que estuvieron muy presentes en días anteriores –como Jacynthe o Samuel P.– no están hoy y dejan de estar cerca por un período de tiempo. Seguimos, como hasta ahora, en un sistema de idas y venidas que me recuerdan que no existe todavía un equipo sólido y estable que pueda hacer de buena base y respaldo para este proyecto colectivo.



Paula tiene el pelo muy largo y rizado. Usamos trozos de lana verde y negra para amarrarlo; la decisión de usar este material no flexible hace bastante complicado el proceso de preparación, ya que queremos que todos los mechones queden bien atados y en una buena tensión con el árbol y los nudos de lana resbalan sobre el pelo, lo que impide mantener dicha tensión durante el tiempo suficiente.

Además, el largo tiempo de preparación, la postura flexionada hacia delante y el propio hecho de tener el pelo atado hacen muy cansada y dolorosa la experiencia para Paula, por lo que tenemos que darnos mucha prisa en completar y documentar la imagen.

Aunque no contábamos con las complicaciones técnicas originadas por la mala elección del material, sí preveíamos que la acción resultaría dura para la chica, y contábamos con que la imagen pudiese transmitir cierta sensación de dolor, con la idea de un amarre tan bello como negativo.



Sorprendentemente, la única persona que ha mantenido firme su compromiso conmigo y con el proyecto sin dejar de estar ni un solo día a pesar de nuestros roces es Tatyana. Hoy ha traído a una amiga fotógrafa, Anna, quien también se queda con nosotros a lo largo de toda la jornada.

Nuestra elección del vestuario siempre es muy simple y basada, sobre todo, en los contrastes cromáticos de las prendas con relación a las localizaciones y el atrezzo pero, en este caso, también queremos jugar con una simbología un poco inocente y directa. Elegimos un jersey rojo de punto, decorado con dos corazones blancos en el medio, para reforzar, con una imagen casi de cuento infantil, el sentido de esta relación amor-dolor con la que estamos experimentando. Como en el corto *nº3*, buscamos, en estas imágenes de fábula, un posible camino estético para Buenvirus.

Variación IV. Paula: lana y tierra.

En esta variación amarramos el pelo de Paula, con los mismos trozos de lana verde y negra, a varias pequeñas estacas y bridas que clavamos en la tierra de uno de los parterres del jardín, entre el césped. Los mechones son atados y tensados en abanico, desde su cabeza hasta el suelo.





Variación V. Carolina: cordón de plástico rojo, elástico negro, jaula dorada y dibujo en el suelo.

Primero, Carolina y Emilio preparan la jaula, atando los trozos de cordón de plástico a la parte superior de los barrotes y los elásticos en la parte de abajo. Elegimos un suelo plano de tierra prensada, al pie de unas de las escaleras del parque. Samuel dibuja, mojando la tierra con agua, una imagen icónica de casa a partir de una plantilla de plástico que realizamos previamente en casa, a cuyos bordes fija los amarres de elástico negro con pequeñas estacas de madera que esconde bajo el suelo. Después, atamos el final de los cordones de plástico rojo al pelo de Carolina, a alturas diferentes en cada mechón.

El conjunto fija la mirada de la chica en una línea que va desde sus ojos al suelo. Aunque la jaula es el centro de la imagen-instalación, la sombra pintada de agua es el foco hacia donde tiende toda la composición y nuestra mirada. Pero la represen-



tación icónica de hogar va desapareciendo a medida que pasan los minutos, según se evapora el agua y se seca la tierra. Entonces, al disiparse el dibujo, la jaula se convierte en centro, foco y protagonista de la historia.

Variación VI. Noemí: cordón elástico negro y espejo.

Para la sexta variación usamos un espejo redondo con un marco de madera dorada con forma de sol. Amarramos el espejo con varios trozos de elástico que también atamos al pelo de la chica. Ella mira de frente su imagen reflejada en el espejo, el cual cuelga verticalmente de su cabeza hasta la altura de las rodillas. Cuando miramos de frente, no conseguimos ver la cara de Noemí, que está de pie con la cabeza inclinada hacia delante y que queda escondida tras una cortina de cabello y elástico. Observamos como el círculo del espejo enmarcado por las líneas rectas de los cordones tensos sí nos deja ver su rostro reflejado, convirtiéndose el cristal en el centro de la imagen.



Más adelante desarrollamos otra variación con espejo en una propuesta performática en el parque Güell. Veremos cómo, en esta otra versión, el espejo juega un papel completamente diferente.

Resulta complicado y lento preparar a los participantes para cada imagen, atando su pelo a diferentes objetos y lugares, y estas ataduras también limitan las posibilidades de movimiento de los performers, así que las imágenes que creamos tienden a ser icónicas y estáticas. Usamos principalmente el lenguaje fotográfico. Sin embargo, de alguna manera, convertimos la propia construcción de cada imagen en acción artística.

Hoy vuelvo a tener la sensación de trabajar en equipo, pero pienso que la manera en que construimos las imágenes –con amarres frágiles y movimientos limitantes– sigue sin dejar el espacio de libertad y experimentación que persigo para quienes interpretan las ideas; hemos diseñado una suerte de ilustraciones icónicas que representan bien lo que queremos expresar, pero nuestras performers se ven reducidas a un rol más pasivo y estático de modelos, personas que prestan su imagen para contar las historias de Buenvirus, pero a quienes no estamos dejando espacio para contar estas historias a su manera.

No obstante, todas ellas han vivido la experiencia como algo muy intenso y que sí les ha llevado a la introspección y a la reflexión que procurábamos. Así pues, aunque en los términos de creación colectiva que ocupan esta investigación creo que no han tenido mucho margen de modificación ni maniobra, la propuesta sí ha cobrado el sentido conceptual y poético deseado a través de su participación.

Por lo tanto, podemos decir que las performers, aunque no han alterado por su propia voluntad la imagen que nosotros hemos compuesto con sus cuerpos, los elásticos y los diferentes elementos que hemos usado, si las han cargado de sentido conceptual por su propia vivencia poética. Podemos concluir que la aportación de estas mujeres a la colectividad de la obra va más allá de lo visual y lo aparente, para construir en el ámbito de lo menos visible y con más peso de trascendencia, de aquello que ocurre en el interior de una vivencia humana.

Variación VII. Samuel: espejo grande y bandas elásticas.

Varios días después quedo con Samuel y Tatyana por la mañana para otra variación de la misma propuesta. Hoy la idea es experimentar con un desarrollo más performático a partir del mismo concepto, jugando con un espejo rectangular grande, que fijamos a la cabeza de Samuel con varias bandas elásticas negras.

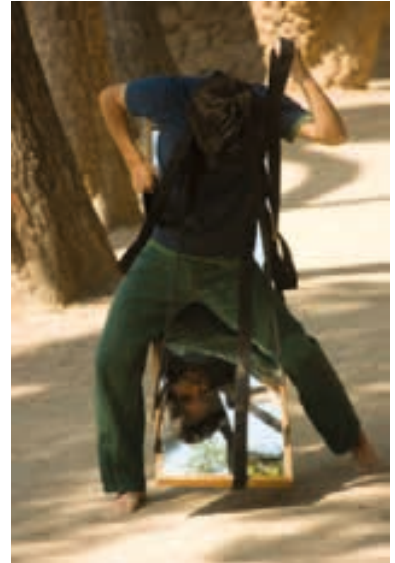
Realizamos esta experiencia en el Park Güell, un espacio abierto diseñado por Antonio Gaudí, en la zona alta de Barcelona. El parque es un hervidero constante de turistas, familias, deportistas, vendedores y otros visitantes.

Decidimos empezar la acción en la Sala Hipóstila, formada por ochenta y cuatro columnas estriadas sobre las que se apoya parte de la Plaza de la Naturaleza, la gran explanada rodeada por el conocido banco ondulado recubierto de mosaico.

Colocamos el espejo delante de Samuel, en el suelo, apoyado sobre su lado más pequeño, y lo inclinamos hacia atrás, dejando la cara especular arriba y la parte de atrás hacia abajo. Samuel se coloca en la misma posición que utilizamos en todas las variaciones de esta propuesta, con la cabeza agachada, cara a cara con el gran espejo. Entonces empezamos a fijar la banda elástica a la parte de atrás del espejo con clavos y cinta adhesiva, y a cruzarla varias veces sobre la cabeza de Samuel. Cosemos este cruce de todas las vueltas de la banda para facilitar la libertad de movimientos al performer asegurando la solidez del artefacto.

Inicia la acción. Tatyana la documenta fotográficamente y yo me ocupo del registro de vídeo.

Antes de entrar en la Sala Hipóstila, Samuel parece querer aprender a caminar con el espejo, intentando integrar este artilugio como una nueva parte de su cuerpo. Por un lado,



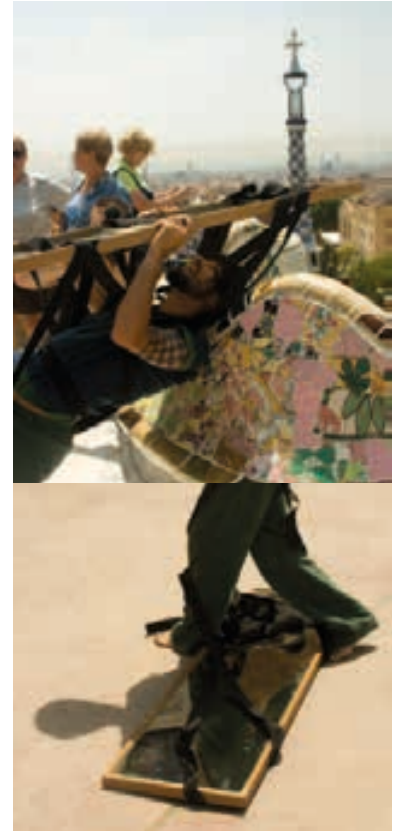


reconfigura los pesos del conjunto cuerpo-espejo para recuperar el equilibrio en sus movimientos; por el otro, centra completamente su mirada en el reflejo especular, volviéndose ciego a la realidad física y haciendo de la realidad reflejada su referente. Así, el desplazamiento se altera, se deforma, dependiente del nuevo equilibrio y de los nuevos ángulos de visibilidad.

Recorre primero la sala de columnas; la atraviesa de lado a lado, sorteando los obstáculos del espacio con la ayuda de su herramienta de percepción modificada. Después, continua su desplazamiento experimental por todo el recinto del parque, a través de cuestas, explanadas, escaleras, en un camino de esfuerzo y confusión que explora hasta el agotamiento. Finalmente, a los pies de la Escalinata del Dragón, en la entrada del parque, Samuel decide abandonar el espejo y las bandas en el suelo y volver a caminar ayudándose de su percepción natural del mundo real y sin el peso de su atadura.

El camino de exploración performática que abre Samuel –tanto en el *fin de semana de inoculación* como durante este mes de experimentación del *Simposio del amor Dolido*– nos ayuda a vislumbrar el potencial experimental colectivo de las propuestas de Buenvirus cuando usamos dicho lenguaje performático.

Las once ideas resultan suficientemente descriptivas como para dar coherencia al conjunto de la obra y a la vez permiten suficiente espacio de libertad para la interpretación libre de cada participante, pero creo que no todos los lenguajes dan tanto margen de movimientos como la performance. El asunto está en cuánto de ese margen de libertad creativa está dispuesta a abarcar cada persona que coge en sus manos cualquiera de estas propuestas; cuánto de apropiación, cuánto de revisión, cuánto de rebeldía, cuánto de honestidad, cuánto de vulnerabilidad, cuándo de verdad.



La experimentación de este mes nos ha guiado por caminos diversos, y sabemos que la mayoría de las propuestas aún están sólo en el papel. Cada frase nos ha llevado a un lugar diferente y nos podría haber llevado a cualquier otro. Sigo convencido de que las posibilidades de interpretación de estas once ideas son muchas, y que éstas se multiplican a medida que más personas participan en el desarrollo colectivo del proyecto.

Después de este caótico mes de intentos, con todo el material desordenado en la mano, la sensación es de que hay caminos limitados y otros de los cuales no se ve el final. Dar estos primeros pasos atropellados nos ha llevado a lugares desde los que se puede empezar a ver.

Por ahora pienso en la importancia de ordenar todo el material y ponerlo sobre la mesa para que pueda ser visto y celebrado por el colectivo. Son los primeros pasos de un proceso, de un camino del que no se ve el final.

IV

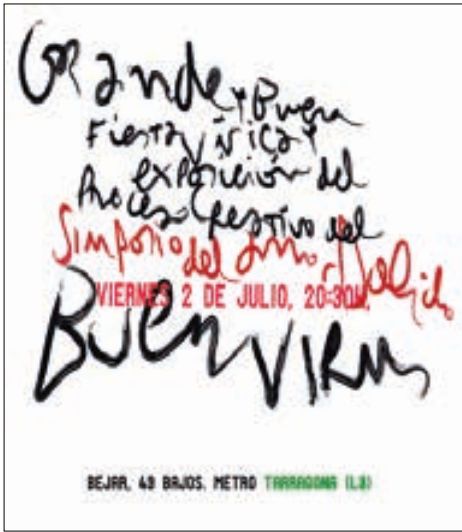
muestra del proceso

Hemos decidido fusionar los dos grandes eventos finales que habíamos marcado en nuestro calendario, la *Buena Fiesta Vírica* y los cuatro días de exposición del *Simposio del amor Dolido*, en un solo evento más pequeño al que titulamos *Grande y Buena fiesta vírica y exposición del proceso creativo del Simposio del amor Dolido*. En esta exposición y fiesta, podremos mostrar el trabajo realizado hasta ahora sin el compromiso de una obra terminada.

fin del primer acto

Durante este tiempo de experimentación, hemos empezado a vislumbrar el potencial colaborativo de la idea, pero también hemos sentido una gran frustración viendo nuestras limitaciones a muchos niveles.

Persisto en nuestro compromiso de culminar este tiempo intenso de trabajo con un evento en el que todos los participantes puedan estar y ver algo de los resultados de su esfuerzo, aunque la realidad es que me siento cansado y sobrepasado. A lo largo de las últimas semanas he podido contar con una buena cantidad de colaboradores, pero no puedo afirmar que tenga un equipo sólido de trabajo con el que compartir la carga ni que me respalde en la gestión de todo esto.



Cartel para la Grande y Buena Fiesta Virica y exposición del Proceso Creativo del Simposio.

Esta exhibición, colectivizará más este proceso abierto, al dejar que otros observen y critiquen nuestro trabajo aún inacabado. Como artistas, no solemos querer mostrar nuestra obra inconclusa, con dudas, caminos a medio recorrer y errores a la vista; la exposición enseña el interior de una búsqueda creativa sin pudor y abriendo el mecanismo artístico a otras personas y a lo incontrolable de la colectividad fuera de nuestro círculo.

Antes, escribimos un breve proyecto con el que intentaremos conseguir algo de financiación que nos permita hacer frente a los gastos de este desarrollo colectivo, ahora o en las siguientes etapas. Donna ha traducido el texto al inglés y también está ayudando a mover el documento para conseguir algún tipo de donativo o subvención entre sus redes de amigos y conocidos en Estados Unidos.

Tengo que esforzarme por recordar que, aunque mi implicación en el experimento es total y dedico todo mi tiempo, dinero y esfuerzo para que salga adelante, no es –ni tiene que ser– así para todos los demás participantes que, aunque no dejan de estar muy interesados por todo lo que esta experiencia implica, no se han planteado esta propuesta como un reto investigativo y personal.

Concepto y espacio

Hemos pasado mucho tiempo buscando un sitio para la exposición del *Simposio del amor Dolido*. Al cambiar el concepto del evento nos resultará mucho más fácil encontrar un lugar adecuado, puesto que ya no necesitamos tanto espacio ni durante tanto tiempo.

Manejamos diversas ideas de lugares que nos interesan para la muestra. Patty, Emilio y Donna estuvieron recopilando información de varios sitios, pero en la mayoría nos daban fechas bastante lejanas o pedían grandes cantidades de dinero.

Desde el *fin de semana de Inoculación*, tenemos en mente la imagen de un espacio con varias divisiones o habitaciones no demasiado grandes, que los visitantes puedan recorrer como quien visita la intimidad de un lugar ajeno. Nos siguen pareciendo

interesantes los sitios privados de habitación para esta obra y, ahora que no nos hace falta demasiado espacio, planteo la posibilidad de hacer indagaciones en este sentido. Pensamos en pisos grandes, casas, hoteles, hostales y pensiones.

Tenemos unos amigos en Las Planas (pequeño pueblo a las afueras de Barcelona) que tienen una casa antigua grande justo al lado de la estación. No podemos plantear la posibilidad de usar las habitaciones donde ellos viven, pero sí nos ofrecen una sala cerrada, una cocina y varios patios para la exposición y la fiesta. Desistimos del lugar por la estructura de la sala, con muy pocas paredes vacías que no nos dan juego para el montaje; también por la distancia, que no ayudará en la organización del evento ni en que otras personas que no han participado en el proyecto vengan a visitar la exposición.

Hemos sabido por casualidad que un grupo de amigas se muda y que su casa se quedará vacía a finales de junio. La vivienda tiene varias habitaciones y un espacio abierto y grande en la

planta de abajo. Se entra directamente desde la calle por una puerta grande, y está muy cerca de una estación de metro, entre la Plaza Espanya y la Estación de Sants.

Conocemos la casa porque nuestras amigas vivieron ahí durante algunos años. Ya hicimos un uso de su patio para uno de nuestros proyectos: nos encontramos aquí para la reunión del jurado del *certamen de acción–arte en vídeo* y nos gustó bastante el espacio.

Después de mover muchos contactos, he conseguido hablar con la persona que gestiona la casa, quien acepta concedernos el alquiler del lugar para los cinco primeros días del mes de julio por un coste reducido. La vivienda estará completamente vacía para entonces, porque no estaba amueblada para el alquiler y las chicas la deben entregar en las mismas condiciones.

La casa tiene dos plantas. Abajo hay un espacio diáfano que vemos directamente al entrar desde la calle. La puerta de en-

trada es bastante alta. Tras la puerta hay un pequeño recibidor; aquí, la altura del techo es la altura total de toda la casa.

Un par de metros más adelante el espacio vertical se divide en las dos plantas. Para acceder a la sala principal hay que bajar los cuatro o cinco escalones que compensan el desnivel del suelo. El espacio, grande y abierto, hace de salón, comedor y cocina.

A la derecha están las escaleras para subir a la planta de arriba. Hay una despensa en el hueco de la escalera. Un poco más adelante hay un cuarto de baño, los armarios de la cocina y una habitación pequeña. La pared de la izquierda está vacía, revestida de piedra gris y marrón. Al fondo del espacio, una gran cristalera de acceso al patio.

El patio es amplio y rectangular. Un poco descentrada hacia la izquierda, hay una gran estructura metálica con forma de casa

con tejado a dos aguas, y en las paredes del fondo se pueden ver restos de una antigua vivienda derribada: un lavabo con su grifo, los diferentes azulejos y pinturas de las paredes, la marca rota de algunos tabiques... Me cuentan que el propietario construyó una vivienda ilegal hace años, que la mantuvo oculta y alquilada hasta ser descubierto y que, finalmente, tuvo que derruirla. A la derecha del patio hay una barbacoa y algunos estantes de obra.

En la planta de arriba hay tres habitaciones más y otro cuarto de baño. A través de la ventana de la habitación principal se ven la puerta de entrada, el recibidor y los escalones de acceso al salón.

El material para la exposición.

Tatyana tiene la mayor parte del material fotográfico realizado hasta ahora, y quiere ser ella quién haga una primera criba de las fotos y seleccione las mejores. No es fotógrafa profesional y, quizá por inseguridad, toma cientos de instantáneas prácticamente idénticas desde cada punto de vista que elige. Hay muchísimo material: de algunas de las sesiones hay más de mil fotos, por lo que el trabajo de clasificación es largo y pesado.

Pasan varios días y se acerca el momento de la exposición, Tatyana aún no ha preseleccionado sus fotos para la muestra, pero se niega a pasarme parte del material para que pueda ayudarle a seleccionar más rápido. A pesar de mi insistencia, con el tiempo del evento casi encima, ella no cumple su parte de trabajo y tampoco deja que nadie le ayude a elegir las mejores imágenes. En un arrebató de desconfianza, ralentiza el proceso al no querer colectivizar esta tarea.

Cuando nos confirman que tenemos el lugar, Patty, arquitecta, quien se había comprometido desde la presentación a colaborar con el diseño de la exposición y que ha estado ayudando a encontrar un lugar para el *Simposio del amor Dolido*, queda conmigo para decidir cómo queremos montar la muestra. Samuel P., por su lado, llama a una antigua amiga, Patricia Q., que trabaja en el diseño y montaje de exposiciones del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona).

Temo este encuentro porque, en realidad, aún no tenemos nada claro qué vamos a poder exponer en el espacio, porque todavía no tenemos las fotos. Tampoco podemos mostrarle nada del proyecto, porque todo, a estas alturas, aún está por decidir.

Pienso que la ayuda de Patricia sería muy buena para una posible exposición del *Simposio*, más adelante, pero Samuel P. insiste en aprovechar la buena disposición que ha mostrado su amiga para ayudarnos.

(29 de junio, 20:00h) Finalmente quedo con Patricia Q. y Patty en una cafetería. Intento explicarle en qué consiste el proyecto y cómo es el espacio donde montaremos la exposición.

Patricia Q. y Patty, con un plano que he trazado a mano alzada y de memoria sobre la mesa, intentan pensar cuál sería la mejor manera de distribuir el espacio diáfano de la planta baja con los seis paneles de conglomerado de madera que hemos pensado comprar para la exposición.

La reunión resulta útil pero estresante. Nos hace ver el poco tiempo que queda y lo ambicioso del proyecto teniendo en cuenta que la muestra sólo durará dos días y que aún no tenemos el material que se va a exponer. Tampoco contamos con un presupuesto alto ni con mucha ayuda para organizarla.

Una vez decidida una posible distribución de los muros, pensamos en cómo iluminaremos el espacio.

Patty quiere hablar con un electricista familiar suyo para que nos ayude con esto. Sabiendo que no contamos con dinero para pagar a nadie y que, aunque lo tuviéramos, preferiríamos que en este proyecto nadie cobrase por su trabajo, le digo que que no se lo pida. Insisto en que quiero mirar yo mismo en una tienda e intentar comprar unos focos pequeños para completar la iluminación del espacio. Mientras hablo soy consciente de que esto va a ser casi imposible, por el poco tiempo que nos queda, pero no me planteo ninguna otra posibilidad dadas nuestras limitaciones.

Finalmente, a escasos cuatro o cinco días de la muestra, Tatyana reconoce que aún no ha podido ni siquiera empezar a seleccionar las fotos.

La exposición está en peligro. El tiempo que hemos dejado pasar confiando en el compromiso de nuestra fotógrafa nos lleva al límite de la imposibilidad. Cuando quedo con Patty y Patricia Q. para diseñar la exposición aún no sé con qué material contamos para la muestra (aparte de los vídeos que ya tengo listos), lo que no nos permite tomar decisiones en cuanto al montaje.

Reclamo a Tatyana que me deje ir a su casa a grabar los archivos y, esta vez, accede. (30 de junio por la mañana)

Por eso, no logro tener las fotografías en mi disco duro hasta un día antes del inicio del montaje de la muestra, por lo que la impresión en papel de todas las fotos y la preparación de la exposición se convierten en un foco de estrés y discusión bastante importante.

Adecuación del lugar y problemas.

Ese mismo día –30 de junio– por la tarde, compro los paneles de conglomerado. Un amigo los lleva al espacio con su furgoneta. Nos cobra el transporte; es la primera vez que alguien pide dinero por su trabajo en lo que llevamos de experimento.

En la casa todo está revuelto. Las cuatro chicas que dejan la vivienda están aún en plena mudanza y les falta mucho por recoger, tanto que pienso que será imposible que el espacio esté vacío para mañana, cuando se supone que deben entregar las llaves. Esta noche tienen fiesta de despedida en la casa con todos sus amigos. Sospecho que no podremos empezar a montar la exposición a primera hora, como habíamos previsto.

Samuel y Jacina llevan varios días implicados en la mudanza, recuperando algunos muebles para unas amigas. Magui también está en la casa echando una mano. Ella me ayuda a encontrar un hueco para los tableros en el salón.

De madrugada dedico muchas horas a seleccionar las imágenes. Separo las fotos de los experimentos estéticos de las frases de Buenvirus, de aquellas que documentan el trabajo colectivo y los aspectos relacionales del proyecto. En los dos grupos hago carpetas de imágenes seleccionadas a partir de las cuales busco las que considero más representativas e interesantes para la exposición. Como yo tampoco cuento con tiempo suficiente para seleccionar con calma lo mejor de todo el material recibido (más de diez mil imágenes) y no hemos podido planificar la exposición, se imprimirán más fotos de las necesarias, con el gasto que esto conlleva.

Al día siguiente, por la mañana, volvemos al espacio con varios colaboradores. Sólo pedimos que el salón estuviera despejado para poder empezar a montar los muros y pintarlos, que es lo que más tiempo requiere, pero todo sigue lleno de cosas y nuestro pequeño equipo se dedica a ayudar en la mudanza, con tal de acelerar el proceso y permitir que podamos tener la muestra lista a tiempo.

Hace algunos días pedí a otro amigo escultor y arquitecto que nos echara una mano con el montaje de los muros. El, con ayuda de Abraham, instala los seis muros en los que colgaremos la mayor parte de las fotos; entre todos los pintamos de blanco.

Por la tarde, Patty insiste y lleva a su tío electricista al lugar de la exposición. Ella le ha explicado el proyecto y él quiere ayudarnos haciendo el trabajo gratuitamente, de forma completamente desinteresada. Monta rieles en la parte alta de los muros para instalar los focos profesionales que él mismo ha traído, pero en lugar de dejarlos ya montados, decide dejar los focos en un su caja cerrada en el suelo, e instalarlos al día siguiente.

No coincido en ningún momento con él. Uso todos los huecos de tiempo que encuentro para terminar de seleccionar las imágenes. Esa misma tarde las llevo al laboratorio fotográfico. Tatyana insiste en venir conmigo; en la tienda, se queja continuamente de mi selección y de que no haya retocado la luz o el color de la mayoría. Yo le explico que, aparte de carecer

de tiempo para modificaciones, no necesitamos embellecer las fotos, sino mostrar la realidad de los experimentos tal y como fueron. Además, le vuelvo a recordar el carácter colectivo del proyecto: en la exposición no mostramos la obra individual de nadie, sino que enseñamos parte del proceso de trabajo conjunto de muchas personas.

La mañana del día del evento, el 2 de junio, a primera hora, tengo que volver a la tienda de fotografía para recoger las ampliaciones que hemos encargado. Abren a las 10:00h. Ha habido errores en algunas de las fotos y tardo un tiempo en tener todo el material listo.

Mientras, el electricista ha vuelto a la casa de la exposición para completar su trabajo y se ha dado cuenta de que su caja con los focos ya no está donde la dejó. Después de buscar mucho me llama para decirme que sus focos se han perdido y para pedir explicaciones. Preguntando a todos los que han pasado por la casa durante las últimas horas entendemos que

uno de nuestros colaboradores tiró la caja con los focos a la basura por accidente ayer a última hora, junto con otros muchos bultos de desecho de la mudanza. Los focos tenían un valor de cuatrocientos euros.

Este hecho añade mucha tensión y preocupación al montaje. Decidimos dejar el asunto para tratarlo juntos después del evento. A pesar del incidente, el electricista decide volver al espacio por la tarde con otros focos que ha conseguido con tal de no dejarnos en la estacada.

Un nuevo inconveniente surge cuando una de las chicas que vivían en la casa decide no sacar las cosas de su habitación todavía, aprovechando que tiene algo más de margen, ya que la casa estará accesible durante cinco días más, mientras esté en nuestras manos. La chica cierra su cuarto con llave, con lo que sólo contaremos con dos habitaciones para exposición en la planta de arriba. Esperábamos poder usar los tres cuartos para proyectar tres de los vídeos del *Simposio*.

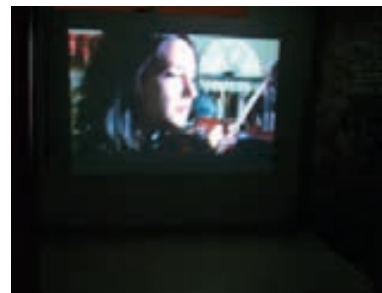
El montaje resulta difícil. Gestionar todas estas complicaciones nos ha hecho perder bastante tiempo; quedan muy pocas horas para la apertura de la exposición y para la fiesta.

Montaje y *Fiesta Virica*.

Ayer, los muros quedaron montados y pintados –pero no iluminados– y el espacio casi vacío, pero aún falta mucho por hacer. Hemos quedado temprano para terminar de preparar espacios, limpiar la casa y montar la fiesta y la exposición. Sin embargo, sólo Abraham y el electricista han venido pronto, y al llegar se han encontrado con el problema de los focos. Cuando yo llego, el electricista me está esperando y puedo hablar con él cara a cara de lo ocurrido. Le pido perdón y le digo que haremos todo lo posible por restituírselos. Se va y paso el resto de la mañana solo; nadie del equipo aparece por el lugar hasta después del mediodía.

La exposición

Empezamos instalando dos video proyecciones en la planta de arriba. En la habitación más pequeña proyectamos sobre una pared el vídeo de la acción grupal que hicimos en los árboles (nº 11) el último día del *fin de semana de Inoculación*.



En la más grande exhibimos el corto nº3. En este cuarto hay una ventana grande sin persianas, que es la que da a la parte alta de la entrada de la casa. Para tapar la luz y aprovechar la pared, cubrimos la ventana instalando una tela de pantalla de proyecciones que compramos con este fin.

El vídeo que habíamos previsto para la tercera habitación de arriba, es el de la primera performance de Samuel amarrándose con cuerda negras en la casa del amigo de Manuela (ahora nº6). Encontramos una solución interesante para poder mostrarlo: proyectar el vídeo sobre el muro que vemos de frente al bajar las escaleras.



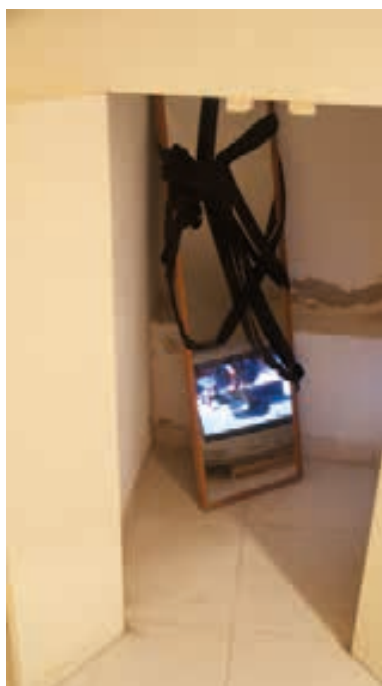
nº6, sobre la escalera. Durante la primera jornada de exposición experimentamos con la imagen invertida, buscando potenciar la sensación claustrofóbica de la escena.

Las primeras personas en llegar no forman parte del colectivo; son Beth y Eveny, amigas comunes de las antiguas inquilina de la casa y nuestras. Ellas limpian toda la vivienda. Magui, Emilio y Carolina, quienes no tienen ningún compromiso de responsabilidad, llegan poco después.

Hacia las tres de la tarde más personas se van acercando al local. El electricista viene con otros de sus focos e instala toda la iluminación y sistema eléctrico de la exposición. Tiene muy buena actitud a pesar del problema con sus focos; dice que no nos quiere dejar en la estacada.

Los más cercanos del equipo son los últimos en llegar.

Donna, que estuvo de viaje, está lesionada y no puede ocuparse de nada. Ha confiado su parte de responsabilidad a Noa, Dani y Beth, quienes se harán cargo de la comida y la bebida y de su venta durante el evento. Samuel P. También llega muy tarde; se muestra muy descontento por lo retrasado del montaje y se vuelve a marchar para cubrir otros compromisos personales.



El cuarto vídeo es otra performance de Samuel. Registramos esta acción durante el *mes de experimentación del simposio*; Samuel, con la cabeza atada con bandas elásticas a un espejo grande, recorría el parque Güell guiándose sólo por su reflejo (*nº10*).

Reproducimos el vídeo en DVD en un viejo televisor que pedimos prestado. Colocamos el televisor en el interior de la despensa del hueco de la escalera, al fondo del pequeño espacio, a la derecha de la entrada, bajo el tramo más bajo de la escalera, de manera que no se ve desde el exterior sin agacharse. Después, colocamos el espejo grande que usamos para la performance frente al televisor, también dentro de la despensa, delante de la puerta, girado en un ángulo en el que refleja la pantalla y hace que el vídeo pueda verse desde fuera.

Todos los demás dan sus razones para no haber podido estar antes para ayudar, desde las más sólidas –un curso imprevisto–, como Samuel, a las más livianas –un día de playa– como Tatyana.

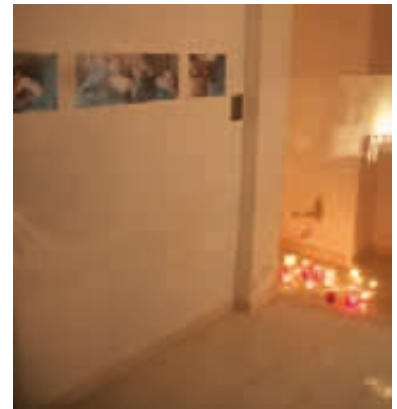
Jacynthe viene ya vestida para la ocasión y con amigos invitados, una media hora antes del evento. Los encargados de la comida y la bebida, empiezan a organizar sus tareas casi a la hora de dar comienzo. Patty llega una vez comenzada la fiesta. Está molesta por el problema con los focos de su tío. Abraham no viene a la exposición.

Las mismas personas que han llegado al final de la tarde o que no han estado cerca durante varios días son los que se quejan de lo retrasado que va el montaje. En el desorden, ya con invitados llegando, Tatyana llora visiblemente en la calle, junto a la puerta, mientras se queja de la selección fotografías, del montaje y de que, por culpa del mucho trabajo que hay por hacer, no pueda estar en su casa arreglándose para el evento.

El espejo está tal como quedó después de la performance, con las bandas elásticas fijadas a su parte trasera con clavos y cintas adhesivas, con el cruce de todos los elásticos cosidos con el que se sujetaba a la cabeza, y lleno de polvo del suelo del parque.



El sonido del vídeo se oye en toda la sala, a través del hueco de la puerta de la despensa, amplificado por la forma del interior de la escalera.

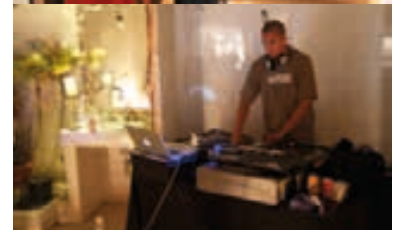


Dedicamos la habitación de abajo para la acción de los pantalones cosidos por elásticos que Loida y Robe hicieron en la finca (nº2). Samuel toma el espacio e instala la serie fotográfica de la performance, componiendo en la pared y en el suelo con las imágenes, e iluminando todo el espacio sólo con velas.

Tampoco entiendo por qué le he pedido que no ponga un sello con su firma en cada foto, ni por qué no hemos puesto una cartelita con su nombre debajo de cada imagen.



El evento comienza. Guille se encarga de la música. Durante la primera media hora de la fiesta no hay comida ni bebidas disponibles para los invitados. Una hora después, la música para: Samuel se ha llevado a Guille a descansar, comer algo y dar una vuelta por la exposición, dejando el evento sin música durante unos quince minutos. Algunos invitados se van.



Procuro mantener la calma y reflexionar sobre todo esto.





Los demás colaboradores trabajan en los muros que hemos instalado en la sala, dedicando cada cara a una de los experimentos: las fotos de Laia y Magui cosiendo la ropa de Guille y de Luis (nº1); las fotos de Cristina, Paula, Noemí y Carolina con el pelo atado y la mirada baja; también los objetos: el espejo redondo con el marco en forma de sol dorado, la silla roja, los zapatos cosidos, la jaula con todos sus elásticos y cordones de plástico... (nº10)



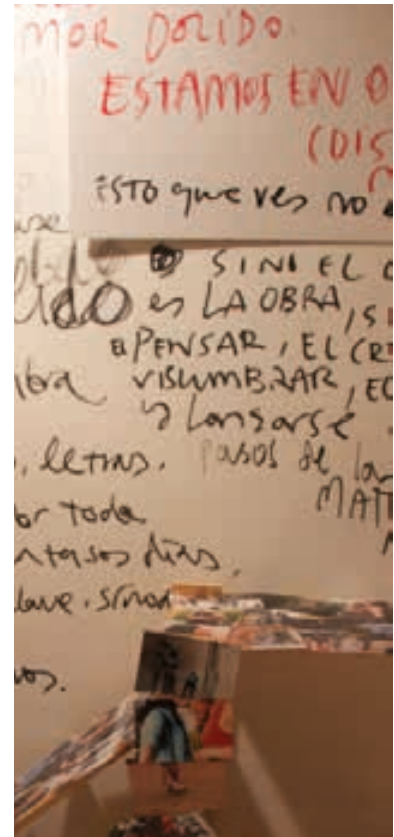
En el muro que mira a la entrada no ponemos fotos de los experimentos estéticos de las ideas de Buenvirus, sino imágenes del proceso colectivo, de las personas, del trabajo y de la vida juntos. Samuel ha construido un mueble-escultura con trozos de madera reciclada y lo hemos puesto delante del primer muro de conglomerado; este objeto se convierte en recipiente de todas esas fotos documentales del proceso de búsqueda y creación del *Simposio*. Justo encima, en la falsa pared, escribimos un texto a mano con rotulador negro; en el caos, destaca una frase sobre un papel superpuesto y rotulada en rojo:

En realidad, este tiempo apresurado de montaje de la exposición sí se ha convertido en un proceso colectivo. Al menos durante algunas horas, un equipo de más de diez personas ha estado trabajando codo con codo en el diseño de una muestra donde exponen su propio trabajo de varias semanas.

La exposición es también obra, creación colectiva abierta, donde muchos intervienen con sus manos, sus visiones y sus conceptos propios en un proyecto común.

*BIENVENIDOS A LA GRANDE Y BUENA FIESTA
VÍRICA Y EXPOSICIÓN DEL PROCESO CREATIVO
DEL SIMPOSIO DEL AMOR DOLIDO. ESTAMOS
EN OBRAS, DISCULPAD LAS MOLESTIAS.*

*Esto que ves no es el qué, sino el cómo. No es la obra, sino
el proceso: el pensar, el creer, el vislumbrar, el idealizar y
el lanzarse a los primeros pasos de la materialización.*



Finalmente, ocurre algo inesperado al inicio de la exposición que da un sentido vivo al evento: las personas que llegan al espacio encuentran primero un muro donde se habla de la obra en proceso, de trabajo colectivo, de algo inacabado y en pleno desarrollo; seguidamente comprueban como un grupo de personas aún sigue trabajando en terminar el propio montaje de la muestra. Los visitantes observan animados el movimiento de gente componiendo en vivo la mejor manera de mostrarles el proceso de su obra. En este sentido, la exposición es percibida con mucho interés y buena crítica por los visitantes.

Sé que necesito revisar de manera profunda todos nuestros planteamientos, pero primero –y sobre todo– necesito descansar.

Se baja el telón.

2.3

entreacto

(4-11 de julio, 2010)

La exposición del proceso ha marcado el fin de esta primera etapa. Enseñar lo que hemos hecho hasta ahora nos ha permitido poner sobre la mesa todos los elementos y ordenarlos para poder tener una primera visión de conjunto de lo ocurrido.

Como dijimos, enseñar así una obra, en pleno proceso, es un ejercicio que requiere cierta falta de pudor, más aún cuando los resultados de este proceso no son, por ahora, los que nos hubiera gustado que fueran. Hemos mostrado fragmentos de una idea grande en varias pinceladas desiguales, desproporcionadas, aisladas de otros muchos elementos que

bajada de telón

cambio de paradigma

deben formar parte de este todo para que la obra tenga sentido. Hemos dejado ver nuestras debilidades, nuestros interiores y vergüenzas, orgullosos de un proceso plagado de fallos, infantil e incongruente. Pero una vez superada la fase de pudor, pensamos que ha sido bueno enseñarlo todo, sin tapujos, y poder decir *ahora estamos aquí*.

Ha quedado claro que estamos al principio de una expedición, que sólo hemos dado unos pocos pasos colectivos torpes. Todos han entendido que esto no es una obra, que no hemos pretendido enseñarles un objeto ya acabado, y que puede que dicho objeto acabado nunca llegue a existir, y que puede ser que esto no importe en absoluto. Lo que les hemos enseñado es el trozo de camino recorrido visto desde arriba, y quizá sólo el dibujo de este mapa fragmentado tenga sentido y valor. En este mapa, no es el punto de llegada el protagonista, sino las líneas de trayecto, la historia registrada del tránsito, todas las huellas dejadas atrás en nuestros movimientos de búsqueda.

Reflexiones postraumáticas.

Abatido por el cansancio, una densa maraña de experiencias en la cabeza me impide sacar conclusiones acertadas. Vivo esta bajada de telón como cierre, como encierro, como silenciamiento, como desaparición, como escondite, como final de un acto o puede que de toda la obra.

El fuerte empujón del último mes ha generado la puesta en marcha de esta máquina grande que pretendo mover pero, si bien sabía que cierta pérdida de control se produciría, no esperaba tal cantidad de incidencias desestabilizadoras, sobre todo a nivel relacional.

Reconozco que en muchos momentos no he sabido manejar todos los elementos que, al empezar a caminar, se estaban poniendo en juego simultáneamente.

Admito la locura que fue tirarnos contra este experimento *sin armas y sin ejército*, a la vez que definiendo como positivo el mismo desvarío que, en muy poco tiempo, nos ha empujado a comenzar a jugar con muchas ideas que, probablemente, en un estado mental de total control y cordura, aún seguirían pegadas al papel.

Por otro lado, creo que el azar, lo accidental y lo incontrolable que la prisa trajo tantas veces al terreno de juego, así como la resolución rápida de problemas y conflictos que fueron apareciendo en la carrera, nos han aportado ciertos elementos interesantes que quizá nunca hubieran aparecido en un laboratorio de investigación controlada, en un entorno en el cual nada se salga de la previsibilidad de lo perfectamente organizado.

En palabras de Miessen: *Si se piensa en el fracaso y el conflicto desde el punto de vista del proceso, la situación más estéril que puede ocurrir es dejar que el miedo al fracaso nos conduzca*

a la inacción. Es el acto de producción el que nos permite revisar, modificar, repensar y cambiar. A lo largo del camino de reinventarse a uno mismo, se abre un espacio de incertidumbre que a menudo produce conocimiento y contenido de forma imprevista. Si la prioridad de alguien es resistir el fracaso a toda costa, el potencial de sorpresa nunca se juega. Esta es la razón por la que los resultados de ciertas investigaciones e invenciones en muchos campos y disciplinas son predecibles, y el resultado de la mayoría de producción creativa y artística es a la vez convencional y mediocre. Tomar un riesgo significa ser incapaz de adelantar el resultado de una investigación. Deliberadamente permite procesar el fallo, abrir la ventana de la sorpresa, el momento donde la participación conflictiva y la participación desleal producen nuevos conocimientos y políticas. (Miessen, 2014: 197)

Estoy satisfecho de que hayamos podido llegar a completar la etapa sin desistir en este empeño, a pesar de tantos elementos contrarios que nos hubieran podido llevar al límite del abandono; ahora podemos empezar desde otro punto, de otra manera, un siguiente intento.

Tengo claro que se hace necesario un cambio de paradigma. Me siguen interesando los elementos con los que empezamos esta investigación, y no quiero cambiar de objetivos. Lo que ha de cambiar no es fin que perseguimos, sino el proceso a través del cual queremos alcanzarlo.

Está claro que el hecho que más ha limitado nuestra investigación del último mes ha sido la falta de un equipo consistente capaz de dar cimientos a esta búsqueda experimental. Las mayores limitaciones de este intento han tenido que ver con las carencias relacionadas con la falta de compromiso de personas que apuesten por sostener estos experimentos.

Analizando la situación y entiendo que, a nivel de colectivo, por ahora sólo hemos sido la suma de muchas individualidades persiguiendo una idea y desarrollando los trozos de un proyecto puzzle bajo mi comanda y supervisión. Me doy cuenta de que, por momentos, me he apoyado en personas concretas con las que he podido contar y con las que he compartido la toma de decisiones, pero he echado enormemente en falta un equipo real y constante que sea capaz de sostener y defender todo esto, un equipo que tome decisiones consensuadas y asuma responsabilidades colectivamente.

Pienso que el camino en el que quiero volver a intentar a construir esta obra colectiva experimental deber pasar por la construcción de unas bases de equipo.

Una vez pasado el agotamiento de estos días espero poder volver a hablar con las personas que han sido clave en este primer desarrollo. Quiero oír sus valoraciones y poder discutir con ellos sobre el camino recorrido hasta ahora. También espero saber quién de todas ellas y ellos estaría dispuesto a seguir trabajando en este proyecto, ahora de otra manera, a otro ritmo, desde un nuevo paradigma.

2.4

acto segundo

(12 de julio, 2010 - 23 de junio, 2011)

un largo proceso colectivo

La Tramoya

El 14 de julio nos reencontramos para analizar nuestra posición y replantear la ruta. Hemos visto nuestro trabajo expuesto, colgado, pegado en los muros y proyectado; nos hemos dado casi dos semanas de silencio. Ahora damos varios pasos atrás para tener una visión más amplia y nos sentamos a decidir qué dejamos atrás y con qué nos quedamos.

Este tiempo de distancia era necesario. Durante estos días me he negado a mirar las fotos y los vídeos del *Simposio*. Hay que descansar la mirada para empezar a ver de otra manera.

análisis crítico

nudo

Cualquier forma de participación es ya una forma de conflicto. (Miessen, 2014)

El hecho de unir fuerzas en un grupo o equipo, aumenta la probabilidad de fallo mucho más que la probabilidad de éxito. Las torpes dinámicas de grupo, las exterioridades nocivas y las malas prácticas de gestión son responsables del resto. (Schneider, 2006: 573)

Pero hoy no hablaremos mucho de nuestra experiencia y búsqueda estéticas, no es el momento. Sí recordamos juntos algunas imágenes y acciones que parecen indicarnos posibles caminos, pero nos centramos sobre todo en los factores relacionales y colectivos que en esta investigación tienen un papel estructural determinante, y que pueden hacer de cimientos o piedra de derribo indistintamente.

Todos coincidimos en haber visto en algún momento un potencial muy interesante en el concepto, en la poética y en las imágenes. Esta apreciación común es la que nos mueve a intentar depurar las implicaciones relacionales del experimento; sin convicción en este sentido, si no estuviéramos seguros de las posibilidades estéticas de esta colección de micro-guiones, seguramente el proyecto se hubiera quedado guardado en un cajón ya hace tiempo.

Crítica grupal del desarrollo relacional y colectivo.

El 14 de julio de 2010, diez días después del cierre de la exposición, nos encontramos de nuevo, esta noche en el patio de la casa de Jacynthe, en el Poble Nou. El programa: hacer juntos una evaluación de la *fiesta vírica* y la exposición; hablar sobre el problema de los focos y tomar una decisión al respecto; decidir los siguientes pasos de Buenvirus.

Es curioso, porque no nos hemos visto solos como equipo desde el encuentro *post-inoculación*, y de eso hace ya más de un mes. Sí que nos encontramos todos en la fiesta, en pleno estrés de montaje algunos, otros una vez comenzado el evento.

Hoy están conmigo Donna, Jacynthe, Magui, Emilio y Carolina, Noa, Guille, Jacina y Samuel, Tatyana, Dianne, Patty y Samuel P., quien viene sólo para saludar y se marcha en poco tiempo, antes de que empezar la conversación.

Después de cenar, empezamos a hablar sobre lo ocurrido, sobre la experiencia de todo este tiempo, principalmente a nivel de trabajo colectivo. Coincidimos en algunas sensaciones que ya comentamos antes en cuanto a la prisa y la falta de tiempo para conocer y cuidar a los voluntarios que se han acercado al experimento. Coincidimos también en la necesidad de recordar el propósito de esta investigación y los objetivos, y de no trabajar priorizando las fechas, sino el proceso.

Guille –y no sólo él– dice haberse sentido perdido por los cambios constantes y haberse encontrado trabajando más en logística que en creación artística. Donna reconoce no saber trabajar con estrés, aunque se ha sentido muy impulsada a seguir por el potencial del proyecto. Para Emilio, faltó comunicación. Samuel asevera que la logística fue desastrosa; también, que empezamos como colectivo y llegamos a rastras a la hora de la exposición. Tatyana insiste en el hecho de que no se cuidó bien a la gente. Sigue muy enfadada por mi *mala* elección de *sus* fotos.

Me sorprende oír las opiniones de muchos cuando, tras una primera ronda de impresiones, se abre el debate sobre los problemas organizativos del *Simposio*. Después de escuchar a todos, llama la atención el hecho de que quienes han faltado a sus compromisos, parezcan no haberse planteado en ningún momento cuánto ha podido afectar al colectivo y al desarrollo del experimento su propia ausencia.

Casi todos han dejado huecos –a veces muy grandes– en uno o varios momentos, cuando no han cumplido sus acuerdos con el resto del equipo por la razón que sea. Como organizador del proyecto, sé exactamente qué parte de responsabilidad asumí cada integrante del grupo al principio de esta etapa y sé cuántos de esos compromisos han sido olvidados. Algunos acuerdos se sellaron cara a cara, de otros hay constancia escrita, pero todos surgieron de voluntad propia y sin una petición expresa por mi parte.

Hoy predominan los comentarios que apuntan hacia las negligencias de los demás sin asumir ninguna culpa como propia. Decido no poner a nadie en tela de juicio y elijo seguir observando los curiosos mecanismos de cada persona a la hora de manejar esta situación de rendir cuentas en grupo.

En mi turno de palabra, les hablo de la soledad y la sobrecarga de trabajo que he sentido en muchos momentos durante este mes, algunas veces por los vacíos de responsabilidad que varios de ellos han ido dejando, otras, por no poder contar con casi nadie para tomar decisiones o solucionar imprevistos cuando el desarrollo de este proyecto común realmente lo requería.

Magui y Jacynthe –quienes no formaban parte del equipo inicial– han estado conmigo en algunos momentos, según sus posibilidades, y han sido testigos de las grandes ausencias de las que hablo. No hemos trabajado como colectivo y no tiene

sentido una obra *colectiva* sin *colectivo*, sin que cada miembro del grupo entienda el proyecto como suyo, asuma responsabilidades y sostenga su parte de carga voluntariamente.

Un ejemplo que confirma la inexistencia de un sentido de equipo sale a flote en esta misma reunión, con el problema de la pérdida de los focos: el hecho de que estas luces acabaran en un contenedor de basura fue accidental, y resulta muy complicado buscar culpables. Aunque sí hubo un colaborador que ejecutó la acción de coger la caja y transportarla al contenedor, podríamos culpar a varias otras personas que fueron en mayor o menor medida responsables de que esto ocurriera. Podríamos empezar por el propio electricista, quien dejó una caja de cartón en el suelo de una casa en plena mudanza y no avisó a nadie de que dentro había material de gran valor que había que cuidar (de hecho, yo sólo supe de la existencia de dicho material después de su pérdida). Por su parte Abraham, según parece, cambió la caja de lugar en algún momento, acercándola

más a la entrada, donde estaba toda la basura de la mudanza. Podríamos también acusar a las chicas que se mudaban, por retrasar el traslado aprovechándose de los días de margen que habíamos pedido para nuestro evento; además, una de ellas fue la que dio la orden “todo esto es para tirar”. Finalmente, podríamos acusar con razón al chico cuya mano arrojó el paquete al cubo, primer culpable evidente de la tragedia, pero víctima también de una situación de desorden y precipitación que le llevó a realizar un tan equivocado acto sólo por tener una muy buena –aunque algo torpe– actitud y disposición para ayudar.

La cuestión es que, aún siendo ésta muy discutible –ya que nadie nos avisó de la existencia de los focos–, la caja de luces estaba bajo nuestra responsabilidad –no sé si legal o moral– en el momento de su desaparición.

Lo interesante de esto es que, ante esta situación y desde que este incidente ocurriera, casi nadie del equipo ha sentido este

problema como “*nuestro*” sino que, según parece, la mayoría ha pensado que es cosa mía solucionarlo, ya que yo soy el responsable último de este proyecto. Varias personas del grupo muestran empatía conmigo, expresando su preocupación por “*mi*” problema –no por “*nuestro*” problema– y sin cuestionarse ninguna otra posibilidad. Sólo Magui toma la palabra en un momento de la noche y plantea al grupo la situación de responsabilidad compartida que, como colectivo, deberíamos tener asumida.

Finalmente diez personas –entre ellas la chica que mandó tirar todo y el chico que ejecutó la acción– participamos con una aportación de 20€ cada uno en la restitución parcial de los focos. Algunos miembros del equipo no terminan de ver por qué ellos tendrían que colaborar con esto y se niegan a aportar dinero. Nos resulta imposible conseguir los otros 200€ que faltan para completar la cantidad de dinero que el electricista nos ha pedido. Aunque él acepta que nos hagamos cargo de la mitad del valor de los focos, admitiendo su parte de responsabilidad

por haberlos dejado allí sin avisarnos, Patty no está de acuerdo con la decisión que hemos tomado para solucionar el problema y defiende que deberíamos restituirle la totalidad.

Posicionamiento y *nudo*.

En cuanto al desarrollo de Buenvirus, hablamos de la importancia de un cambio de paradigma para esta siguiente etapa. Todos concuerdan en la necesidad de un equipo *nudo*, de un *núcleo duro*, de un colectivo real que desee de verdad hacerse cargo del desarrollo de la obra. En este momento, doy un paso atrás y me sitúo en la misma línea que mis compañeros, intentando una vez más encontrar un lugar como parte de un equipo de iguales. La siguiente ronda de palabras es para que cada persona se posicione de forma responsable frente al proyecto y al grupo. Todos piden a los demás absoluta sinceridad y libertad para decidir si sí o no quieren ser parte de esto desde hoy en adelante.

Varias personas del grupo se desvinculan definitivamente, como Guille, Laia y Samuel P. Donna y Patty dicen querer mantenerse cerca para colaborar, pero no quieren formar parte de este *nudo*, al igual que Jacina y Carolina, quienes se han acercado al proyecto acompañando a sus parejas.

Finalmente, Jacynthe, Emilio, Tatyana, Magui, Noa, Samuel, Dianne y yo nos comprometemos a formar parte de un nuevo *equipo-nudo* de Buenvirus, el que llevará hasta su fin este proyecto de *amor Dolido*. Acordamos encontrarnos para trabajar de manera regular y sin plazos de entrega, repartir bien las responsabilidades y construir unas bases colectivas sólidas para una buena construcción de esta obra, desde ahora y durante el tiempo que sea necesario.

Empezando por el principio.

(Martes. 22 de Julio, 2010)

En el primer encuentro, acabamos con toda intención cercana de exposición o acción pública. Para algunos colaboradores, tras la primera muestra del proceso se quedó abierta la posibilidad de seguir trabajando con el resto de las propuestas inmediatamente después del verano, con vistas a trasladar la idea original de exposición del *Simposio* hacia finales del otoño.

Ahora sabemos con seguridad que hay que replantear todo de nuevo y que no debemos dar ningún paso visible hasta que no lo tengamos muy claro.



nuevos cimientos

Central de Tramoyistas

El primer encuentro de esta nueva etapa ocurre en una cafetería del centro. Lo afrontamos con ganas, sabemos que será bueno y que empieza una época que puede ser muy enriquecedora e interesante. Al mismo tiempo, desde este primer encuentro ya recordamos que el camino no va a ser fácil.

Después de todo lo pasado y de la tensa reunión del otro día, no esperaba que el equipo tuviera ganas de empezar ya con el proyecto. Todos quieren reiniciar el movimiento cuanto antes.

Se trata de volver a empezar por el principio, priorizando la construcción de nuevos cimientos sobre los que apoyar esta experiencia. Dicha construcción ha de regirse según los ideales de nuestro nuevo paradigma y, entre otras cosas, requiere tener la posibilidad de un desarrollo tan extendido en el tiempo como sea necesario.

Quizá haya cierto sentido de urgencia anidado en el grupo. A veces hablamos sobre lo excepcional del hecho de habernos encontrado aquí y ahora en Barcelona; somos conscientes de que todos estamos de paso, y que este encuentro podría, perfectamente, no haberse producido. Ninguno de nosotros sabe cuánto tiempo estará en esta ciudad; puede que eso nos haya influido en nuestra manera de afrontar nuestros movimientos y decisiones en esta época.

Entre los temas que salen a debate casi de inmediato al inicio de este segundo recorrido, están los que tienen que ver con resolver cuanto antes los asuntos que quedaron pendientes, así como tratar de plantear de otra manera los aspectos más débiles del experimento, aquellos que, hasta ahora, han dado lugar a experiencias de frustración por desorden, dejadez o imposibilidad. Para empezar, fijamos la regularidad de las quedadas de equipo, como primera aplicación práctica de nuestro firme compromiso; elegimos vernos una vez por semana durante los próximos meses.

La primera reunión es para tomar decisiones pragmáticas sobre los siguientes pasos de este nuevo desarrollo. Acordamos marcar los martes de 20:30 a 23:00 como día de encuentro para todo el verano. ¿Cuáles serán nuestros métodos? ¿cuál la dinámica de trabajo? Necesitamos definir cómo va a ser nuestra experiencia colectiva en sentido práctico, ideando mecanismos que nos ayuden a estar conectados e informados constantemente.

Noa, que se mueve a menudo en el mundo digital, ofrece iniciar un blog de trabajo que podamos usar como herramienta para nuestros diálogos de construcción creativa.

El mismo día de la primera reunión, por la noche, a fin de aportar un nuevo recurso que mejore nuestra experiencia de comunicación grupal –hasta hoy limitada a email y teléfono–, Noa inaugura la *Central de Tramoyistas de Buenvirus*, un blog privado y con servicio de alertas instantáneas que nos servirá a partir de ahora como espacio virtual de encuentros e intercambios. Desde este momento, damos el nombre de *La Tramoya de Buenvirus* a nuestro equipo de trabajo.

El blog *Central de Tramoyistas*, nuestro sitio virtual, empieza a funcionar muy bien como *segunda sala* de reunión y diálogo.

La Tramoya de Buenvirus es el colectivo que se ha generado entorno al desarrollo de esta obra-investigación; el *Simposio del amor Dolido* sigue siendo el objetivo que mantiene al grupo unido y activo.

Aunque nuestros vínculos afectivos son cada vez más fuertes, somos conscientes de lo efímero de este equipo que, muy probablemente, estará limitado a una sola experiencia. Este hecho nos constituye en un colectivo peculiar: trabajamos sin referentes pasados y sin proyectos futuros, lo que convierte cada etapa en nueva y única.

Fases de colectivización.

En el modelo de trabajo anterior, el proceso estaba abierto a la intervención de cualquier persona afín al proyecto; a veces incluso a personas no tan afines, que acababan participando, por algún encuentro circunstancial, en alguna de las acciones. Ahora, el proceso colectivo está cerrado a un grupo pequeño de voluntarios comprometidos, y permanecerá cerrado hasta que esté listo para una nueva fase de colectivización controlada. En dicha fase, nos encargaremos de formar el equipo de personas, *la compañía*, que finalmente lleve a cabo con nosotros el *Simposio del amor Dolido* en su totalidad, durante los días que, es su momento, definamos.

Como comentamos con anterioridad, encontrar a personas apropiadas que quieran y puedan formar parte de este proyecto ha sido uno de nuestros puntos débiles desde el comienzo de esta investigación. Aunque nuestra idea inicial era trabajar

exclusivamente por red de contactos, el ensayo en el mes de experimentaciones nos ha mostrado las limitaciones de nuestra red que, aunque amplia, no nos permitió en su momento contar con un número suficiente de personas para desarrollar todas las propuestas de Buenvirus.

Por eso, hemos decidido ampliar la invitación para formar parte de este proyecto mediante una convocatoria abierta. Pensamos que este paso hacia afuera no sólo completará nuestra necesidad de personas que formen parte del proyecto, sino que aportará nuevas variables muy interesantes al experimento.

Buenvirus y autoría colectiva.

Pronto, se añade a la conversación el asunto de cómo establecer unas reglas de juego en cuanto al tema de la autoría colectiva de esta obra y los derechos de uso de la misma.

Nuestra filosofía de trabajo colectivo parte de la idea de que cada intérprete de esta obra es, a su vez, coautor, por cuanto deja de sí en el fragmento de proceso de creación en el que participa. Según este mismo principio, cada artista debe tener su espacio de libertad creativa dentro de la obra, cosa que procuramos a conciencia, como ya hemos mencionado con anterioridad. Por lo tanto, si todos los participantes son autores de la obra final, todos deben poder mostrarla y usarla profesionalmente como propia.

Ahora bien, aunque todos los participantes sean al final también coautores, debemos dejar claro que el autor principal, el artista

que finalmente firmará la obra, es Buenvirus, el creador imaginario en el que hemos decidido depositar todos los méritos individuales del colectivo.

Nos damos cuenta de que tenemos que definir claramente los términos de nuestras colaboraciones, y que es importante que lo hagamos antes de dar otro paso de colectivización, antes de poner la obra en manos de otros artistas. Una vez definidos, debemos asegurarnos de que todas las personas que participen en el proceso hayan comprendido y acepten voluntariamente dichos términos. Participar en este experimento implica un alto grado de renuncia individual en favor de un concepto colectivo idealista, y para nosotros esta convicción ideológica de lo colectivo tiene una importancia esencial en el desarrollo de esta investigación.

Samuel se compromete a informarse sobre estas cuestiones, y esperamos sus aportaciones para entablar un debate más sólido al respecto.

Planeamos publicitar esta llamada a artistas llegado el momento, una vez que el trabajo esté suficientemente avanzado y tengamos lugar y fechas para el *Simposio*.

Creemos que el hecho de plantear nuestro experimento para ser llevado a cabo en unos pocos días, simplificará nuestra búsqueda. También, contamos con todo el tiempo que sea necesario para organizar bien la convocatoria.

Otra tarea prioritaria en este momento, dadas las limitaciones de la etapa anterior, es la de encontrar recursos económicos que nos permitan continuar con este proyecto experimental colectivo. Pensamos posibilidades que nos ayuden a solventar esta necesidad desde el principio. Repartimos tareas para la semana, entre ellas, la de buscar información sobre todo tipo de ayudas, subvenciones o becas de investigación o producción artística a nivel local o regional.

Como siempre, buscaremos a personas que quieran participar en la experiencia de forma voluntaria y altruista; seguro que esta condición nos cerrará un poco el círculo de posibilidades, pero al mismo tiempo pensamos que hará una buena criba, eliminando de la llamada cualquier motivación económica que pudiera desviar el eje de los principios filosóficos de esta investigación.

Las siguientes semanas son para dar pasos en cada uno de los sentidos mencionados. Algunos encuentros después, al mismo tiempo que se siguen estableciendo todas las bases iniciales de este nuevo proceso de desarrollo colectivo, empezamos a tratar asuntos más cercanos a la creación artística; deliberadamente hemos hecho esperar este momento, priorizando cuestiones organizativas que esperamos que aporten sostenibilidad y solidez al experimento. Hoy, por fin, aparece en el orden del día de la *Central de Tramoyistas*:

“-Pensar en cómo queremos que sea el Simposio del amor Dolido y cuándo queremos que ocurra.”

Revisión de la idea.

Nos hemos liberado de todo límite temporal y estamos ganando en seguridad como equipo de trabajo, lo que nos permite retomar la construcción estética de esta experiencia desde otra perspectiva.

Como ya dijimos, decidimos no hacer una revisión superficial del proyecto del *Simposio del amor Dolido*, como quizá hubiéramos hecho de haber querido marcar una línea de meta no muy lejana para el experimento. Aunque en la reunión de evaluación sabíamos que teníamos que hacer modificaciones importantes en cuanto a nuestros métodos de trabajo en varios aspectos –compromiso de equipo, comunicación, tiempo...–, aún no planeábamos grandes cambios estructurales a nivel de la obra artística en sí.

Los siguientes pasos naturales que hubieran dado una continuidad lógica al mes de experimentaciones y la exposición

del proceso, hubieran consistido en el trabajo con cada una de las propuestas de Buenvirus con suficiente intensidad y tiempo de maduración, con el fin de mostrar todo el material en una exposición final del *Simposio*, tal y como estaba previsto. Sin embargo, una vez iniciado el debate a partir de la pregunta *cómo queremos que sea el Simposio del amor Dolido*, consideramos indispensable profundizar mucho más en nuestra búsqueda.

Iniciamos un proceso de cuestionamiento y deconstrucción necesario. Decidimos dismantelar todo lo ya creado alrededor de lo que entendemos como esencial en la propuesta de Buenvirus, las once frases de *amor Dolido*, que han originado todo.

Escarbamos hasta la raíz y mantenemos largas conversaciones grupales sobre la propia identidad de este desarrollo experimental, intentando dilucidar cuáles son los elementos

incuestionables, aquellos sin los cuales el proyecto cambiaría su carácter primario.

Una vez que todo está desmontado, buscamos la estructura perfecta, el esqueleto que mejor encaje con los ideales conceptuales y relacionales que nos parece que hay que mantener y potenciar. En este sentido, imaginamos diferentes posibilidades de desarrollo combinando de diversas maneras las piezas que componen este puzzle colectivo.

Una de las variables principales que determina buena parte de la estructura sobre la que queremos trabajar es el tiempo. De nuevo, la extensión temporal del *Simposio* tiene un papel esencial para nuestro experimento. Decidir de qué manera realizaremos las once propuestas de Buenvirus, durante cuánto tiempo, con qué ritmo, es una elección que cambiará –y mucho– la vivencia de esta experiencia.

Barajamos varias posibilidades modificando esta variable, desde plantear cada una de las acciones rítmicamente a lo largo de un tiempo muy extendido, –posiblemente todo un año–, a modelos mucho más concentrados de pocos días, pasando por cadencias similares a la elegida para el mes de experimentación del *Simposio*.

En primer lugar, cuando tratamos de imaginar un sistema más extendido en el tiempo, –nuestra primera opción de choque, viniendo del estrés y el descontrol del pasado mes de junio–, aparecen sentimientos inesperados y opiniones encontradas. Por un lado, nos parece una idea, a priori, más cómoda, realista y sostenible para nuestro incipiente equipo de trabajo, por cuanto nos permitiría tener tiempo suficiente para una correcta organización de cada performance. Sin embargo, a medida que debatimos más sobre esta opción, más crece la sensación en todo el equipo de que este camino puede quitar mucha potencia al concepto que tenemos entre manos.

Empezamos a pensar que, aunque hemos cuestionado mucho lo acelerado de la planificación semi-intensiva del pasado mes de junio, un ritmo más tranquilo y prolongado podría diluir notablemente la unidad conceptual y emocional de la obra, tanto a nivel relacional como artístico. Imaginando un sistema en el que nos propusiéramos encontrarnos, por ejemplo, una vez al mes para la realización de cada performance, podemos anticipar que el conjunto de piezas que componen este *Simposio* perdería parte de su sentido de obra única, y con él, el fuelle y la fuerza de su sentido colectivo y contextual:

Como venimos diciendo a menudo, una parte esencial de nuestra investigación es el factor relacional de esta experiencia colectiva. El *Simposio del amor Dolido*, colección de once piezas performáticas, debería poder ser vivenciado como un

todo y por todos los miembros de un colectivo. En caso de separar cada acción en el tiempo, perderíamos la posibilidad de que todos los participantes del *Simposio* pudieran formar parte –activa o presencial– de la mayoría de las performances, necesitando de nuevo de una exposición para poder visualizar el conjunto (aunque, como ya hemos experimentado, tener la posibilidad de visualizar el conjunto a posteriori no nos permita formar parte de la experiencia ya vivida).

En cuanto a la pérdida de fuerza en el sentido contextual, nos importa la interacción poética de las imágenes simbólicas de Buenvirus con la ciudad. La ciudad, como ente vivo y cambiante, tiene especial capacidad para disolver en el olvido casi todo lo que en ella ocurre; no es que tengamos pretensión de perdurar en la memoria –ni siquiera tenemos la pretensión de ser vistos–, pero a nivel emocional y conceptual, el *Simposio del amor Dolido* debe pertenecer a un momento concreto, a un estado de ánimo y a la historia de un espacio acotado de tiempo.

Respecto a la estructura rítmica que usamos para el mes de experimentación del *Simposio*, si bien intentamos hacer una valoración objetiva de la misma tratando de imaginar la experiencia sin los problemas organizativos y de equipo que de hecho tuvieron lugar, seguimos viendo un aspecto negativo en la exigencia que supone para los participantes apartar entre tres y cuatro días por semana durante un período de más de veinte días para el proyecto. Incluso para algunos de los integrantes de *La Tramoya*, esta estructura de planificación resulta incompatible con sus otros compromisos personales.

Sin embargo, seguimos valorando como positivos y preferibles algunos aspectos de este modelo más intensivo y concentrado en el tiempo. Así, vuelve a la conversación el ejemplo del *fin de semana de inoculación*, un tiempo reservado, muy intenso, dedicado exclusivamente al desarrollo del experimento, pero a lo largo de pocos días.

Valoramos lo interesante de esta reducción y concentración de la experiencia en un tiempo determinado en el que los intérpretes puedan dedicar su máxima atención a la vivencia completa –tanto estética como relacional– de esta obra experimental.

Aquí, la principal dificultad sería la anticipación de un trabajo de perfecta organización logística que permita que, durante los pocos días que dure el experimento (en principio pensamos en un máximo de cuatro o cinco días) todo el equipo pueda estar centrado únicamente en el desarrollo artístico colectivo de las propuestas.

Pensamos en la necesidad de encontrar un local, un espacio-centro de operaciones en el que todos los participantes puedan convivir durante los días del *Simposio*, un lugar privado desde el que salir y al que volver después de cada performance. Si finalmente nos decidimos por este modelo de trabajo intensivo durante pocos días, contar con dicho espacio se convierte para nosotros en una condición imprescindible, siendo fieles a nuestra filosofía de cuidar de las personas con las que trabajamos y consecuentes con nuestra manera de entender la creación colectiva, no sólo como un sistema de creación de un producto, sino como un proceso creativo relacional.

Lo ideal, de hecho, sería encontrar un lugar grande en el que pudiéramos convivir realmente durante esos días, donde pudiésemos dormir y comer todos juntos. Así, hablamos por primera vez de un *espacio de resolución*, un sitio donde poder descansar y digerir lo vivido en las performances y donde poder construir, liberados de los escombros emocionales del *amor Dolido*, un nuevo espacio de libertad.

El espacio de resolución

Este sitio en común se convertiría en nexos, en hilo conductor que enlaza todas las performances, cosidas entre sí en un ir y venir de la acción al descanso interior, y del interior a una nueva acción en la calle.

Es en este lugar de encuentro, donde la otra parte del guión se desarrollaría, una continuación poética de las acciones comenzadas en la calle. El espacio se convertiría así en segundo escenario, o en un sitio privado detrás del telón, o puede que en el escenario principal.

Hablamos mucho sobre un espacio, y lo pensamos también como parte de un desarrollo colectivo, desde un lugar vacío de contenido simbólico a una construcción—hogar llena de sentido para el equipo de participantes. Este concepto de espacio evolutivo que se va transformando a lo largo del tiempo por la acción de la propia vivencia humana, se materializa en un nuevo elemento simbólico que añadimos al conjunto de once propuestas de Buenvirus: una instalación colaborativa que viene a cerrar el círculo y que, para nosotros, da un sentido completo al experimento.

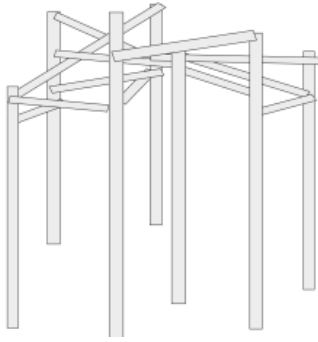
Convencidos por las posibilidades poéticas y relacionales de la conjunción de las once performances con el *espacio de resolución* y la instalación, decidimos que la estructura temporal que mejor encaja con nuestra idea de *Simposio del amor Dolido* es la concentrada en un encuentro de pocos días, en los que tengan lugar las once propuestas de Buenvirus y en los que el propio tiempo-espacio de convivencia se convierta también en obra, haciendo de contrapunto resolutivo de todas las intervenciones performáticas.

Una instalación colaborativa

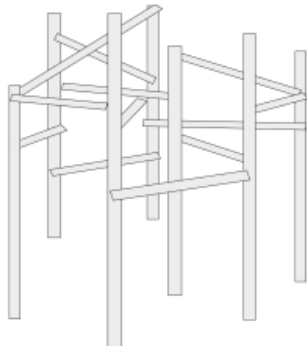
Imaginamos una construcción evolutiva que ocupe el *espacio común de resolución*, una instalación física, habitable, creada también de manera colectiva, cambiante y que crezca a lo largo de la duración del *Simposio*.

Al principio, hablamos de un elemento instalación relacionado con nuestro concepto de casa. Pensamos en un habitáculo generado por grandes líneas, desnudo, abierto y transitable. Imaginamos comenzar el *Simposio del amor Dolido* construyendo una estructura de sólidos pilares de madera, con vigas y travesaños cruzados a diferentes alturas.

Más tarde, indagamos con Samuel (arquitecto) en la posibilidad de que esta estructura sea el espacio de pilares o árboles de



Modelo de estructura para instalación colaborativa I.



Modelo de estructura para instalación colaborativa II.

la performance *nº11*^[1], intentando clarificar cuáles serían las condiciones físicas para asegurar la resistencia de fuerzas de este armazón de madera.

Pensamos en un lugar como la sala polivalente de *Hangar* –que a veces hemos alquilado para reunirnos–, un espacio industrial con techos muy altos donde se pueda levantar una construcción interior suficientemente grande como para poder realizar dicha acción grupal. Durante el *Simposio*, el espacio ya modificado por la trama de cuerdas de la acción *nº11*, seguiría mutando constantemente por la intervención diaria del colectivo, quien iría añadiendo materiales a la estructura. Esos materiales serían todos los restos de las performances –la ropa rota, las cuerdas, elásticos e hilos, los objetos...– todos los escombros de las acciones/historias vividas que los

[1] *Nº11: Varias personas caminan de un lado a otro de un espacio atando sus cuerdas a pilares. Se va formando un entramado que cada vez es más difícil atravesar.*

propios performers fijarían al armazón de madera, cargando la construcción de sentido poético y simbólico, y generando un nuevo lugar habitable.

Esta idea de instalación va madurando y encontrando un sentido más completo en cada conversación del colectivo. Al mismo tiempo, sigue creciendo el concepto del *espacio de resolución*, como materialización de nuestro proceso investigativo estético y relacional, y como fundamento experimental para esta doble lectura.



Modelo de estructura para instalación colaborativa III.

El proceso como medio, el proceso como fin.

En esta etapa hablamos mucho de la importancia del proceso, por encima incluso de la obra acabada. Hemos iniciado juntos un desarrollo colectivo que se extenderá a lo largo de un período prolongado de tiempo. Nuestro fin último es una única interpretación de cada una de las once propuestas de Buenvirus en algún momento futuro, agrupadas en el transcurso de muy pocos días de construcción poética y relación.

De este único evento –si realmente llegara a tener lugar– quedarán apenas registros documentales de vídeo y fotografía; éstos serán los vestigios del largo camino y de los intentos colectivos, del mucho trabajo y del puñado de horas del *Simposio del amor Dolido*, culmen y fin de nuestro recorrido.

Pero no son estos registros la obra, como no son las fotos de un viaje el propio viaje: la obra es nuestra expedición y búsqueda en un territorio que, hasta ahora, desconocíamos.

Sabemos que nuestro aporte es este recorrido, este proceso experimental de investigación. La atención que prestamos al camino, nos lleva a dotar el proceso de un peso experiencial artístico y relacional que lo llena de sentido en sí mismo.

Verifico el avance en lo colectivo al asistir a los encuentros y observar cómo se desarrollan sin mi intervención. Todos participan en la conversación, aunque se vaticinan liderazgos naturales entre el grupo.

Tuve algunos miedos tras la constitución del nuevo equipo, vistas las últimas actitudes y reacciones personales que hicieron difíciles varios momentos de la etapa anterior, tanto a nivel relacional como artístico.

Al mismo tiempo, sigo teniendo claro que no quiero ni debo intervenir en el desarrollo orgánico de esta investigación. No me interesa en absoluto manipular el proceso modificando la constitución de este equipo según mis gustos, miedos o intereses personales. Me niego a hacer criba, asumo la raíz conflictiva bajo la tierra de nuestro colectivo como parte del proceso.

Confío en que este nuevo camino más sereno facilite en algo nuestras interacciones personales.



Creación Colectiva

la comunidad

Metodología para un proceso colectivo:

Deconstrucción - replanteamiento.

Una vez fijada la estructura temporal del *Simposio* y revisados algunos de los aspectos ideológicos fundamentales del proyecto, ponemos sobre la mesa las once propuestas de Buenvirus para ser debatidas en equipo.

Nuestro proceso de trabajo pasa –también en este caso– por *resetear* cada concepto, intentando volver a la esencia de las pocas palabras que componen las frases iniciales, descartando por un tiempo el recuerdo de lo ya vivido.

Empezamos a tener algunos encuentros extra –aparte de nuestras reuniones de trabajo regulares– de uno o dos días completos, que dedicamos exclusivamente a estar juntos. Aunque ya hemos conversado sobre este asunto en muchas otras ocasiones, en uno de estos encuentros de un día, (el 28 de septiembre de 2010), podemos hablar todos ampliamente sobre la importancia del desarrollo de nuestra estructura de relación como parte imprescindible de este proyecto experimental.

Si bien es cierto que para cualquier trabajo colectivo es beneficioso y necesario un sistema relacional sano, consideramos que en esta obra, en la que la propia temática también gira entorno a sistemas relacionales, se nos hace fundamental gestionar un trabajo consciente en los dos niveles que plantea esta investigación: el relacional y el estético.

Comentamos el sentido de cada enunciado, procurando aislar lo que realmente percibimos y comprendemos al leerlo o al oírlo. Reflexionamos en voz alta, verbalizando todo aquello que imaginamos. Hablamos de sensaciones, de movimiento, color y materia, espacios, cadencias, lenguajes, sonidos, lugares... También, de acciones, situaciones y estados de ánimo. Después, opinamos sobre los distintos intentos e interpretaciones que ya se hicieron.

Dedicamos varios encuentros a expresarnos respecto a cada propuesta y tomamos notas de nuestras conversaciones.

Deseamos probarnos en este sentido, no sólo por una motivación afectiva personal, sino también por una convicción experimental y artística. Decidimos potenciar este desarrollo relacional y comprobar si éste modifica o influencia de alguna manera el propio proceso de creación de la obra, inyectándolo de un sentido conceptual y poético más allá de la estética. Volvemos a indagar en la idea de *contagio* de Buenvirus, como la capacidad utópica de afectar nuestro entorno a través de este juego de incursiones voluntarias del arte con la vida.

Nuestra convicción de equipo es que, para *ser Buenvirus* y para hablar de *amor Dolido*, *este tiempo de conocernos y de estar juntos como equipo es tan importante como el de planificación. Sin estos tiempos de inoculación ¿cómo vamos a ser infecciosos?* ^[1]

A medida que pasan las semanas, aumenta nuestra necesidad de hablar y de contarnos, al mismo tiempo que crecen las exigencias del propio desarrollo artístico.

[1] Blog *Central de Tramoyistas de Buenvirus*, 4 octubre, 2010

Foros de diálogo.

Adoptamos la conversación como herramienta básica de trabajo. Dedicamos muchas horas al diálogo, a la discusión. Ésta es siempre abierta y, a veces, va y viene entre lo creativo y lo personal. Somos flexibles, pero también ejercemos de moderadores, procurando mantener el equilibrio y el foco.

Hablamos todos. Nos damos tiempo para la reflexión y reacción. Utilizamos preguntas para obtener la opinión de cada uno.

Ya pasamos, en otras fases de este mismo proyecto, por momentos incómodos por pensamientos acallados que salían a la luz sólo en estados de mucha presión. Provocamos el diálogo como único camino para alcanzar acuerdos reales y duraderos.

Al principio nos resulta difícil encontrar lugares adecuados para reunirnos; nos vemos varias veces en cafeterías y parques, pero las características propias de estos sitios no nos ayudan a concentrarnos fácilmente en nuestro diálogo de desarrollo artístico.

Cuando nos reunimos en casas, parece haber una tendencia natural hacia la personalización, lo que también nos obliga a hacer un esfuerzo extra para entrar en materias de trabajo –especialmente en nuestra casa, con los niños–.

Más tarde, el padre de Guille nos presta un local en la calle Trinxant en el que nos podremos reunir todos los jueves por la noche. Contar con este espacio nos ayuda mucho como colectivo.

En septiembre decidimos empezar a encontrarnos dos veces por semana de forma regular: los lunes en casa, para desarrollar nuestras relaciones y tratar la temática de la obra como vivencia; los jueves en el local de la calle Trinxant, para trabajar en la construcción estética y logística del *Simposio del amor Dolido*.

Poco tiempo después diversificamos más los foros, añadiendo a los ya marcados –reuniones de trabajo, encuentros de comunidad y blog colaborativo– una cita voluntaria en un café todos los lunes, antes de la hora marcada para vernos en nuestra casa. Quien busca una charla más personal o privada, asiste a este encuentro.

Cada posibilidad de vernos es una oportunidad de diálogo. La diversidad de foros nos aporta maneras distintas de comunicarnos y enriquece nuestras conexiones. Procuramos mantener una actitud de participación y escucha constantes, como base indispensable sobre la que construir todas nuestras decisiones.

Central y fichas.

Una vez que hemos hecho un primer recorrido completo a través de los once enunciados, colgamos cada propuesta en *la Central de Tramoyistas*, con los datos más relevantes obtenidos en nuestras reuniones. Se pide a los participantes que completen la información añadiendo, en forma de comentarios, los detalles que retuvieron o anotaron de las conversaciones. Procuramos ser muy escuetos en esta primera fase, siempre pensando en no añadir información que acabe siendo un límite para la creatividad y libertad de los performers.

En un segundo momento, como resultado de las siguientes etapas de este diálogo abierto, decidimos crear una ficha que nos sirva para organizar todos los datos y decisiones significativas que vamos tomando para cada performance; también, para seguir resolviendo las cuestiones que necesitamos completar, siguiendo un modelo unificado.

Esta ficha nos ayuda bastante a ordenar la información y a tener una visión global de la obra que estamos desarrollando. Seguimos trabajando sobre este modelo, sumando y afinando detalles de las propuestas a lo largo de todo el proceso de creación.

Samuel plantea el siguiente formulario:

FICHA especificaciones de las performances

título de la performance:

resumen: (descripción e intenciones de dirección)

registro: (foto, video, texto - y definir los nombres de los encargados de cada registro)

personas: (número, género y sugerencia de nombres, incluyendo los que serán apoyo)

responsables: (nombres de los que se encargarán de administrar la ejecución)

escenario: (lugar donde realizar)

música: (si habrá, sugerir estilo y músicos)

vestuario: (indicaciones de color y estilo)

materiales: (listado de los materiales que serán utilizados)

fechas: (propuestas de días)

En *la Central de Tramoyistas*, compartimos los avances de las fichas en diferentes momentos, según conseguimos ir concretando algunos aspectos de la construcción de cada acción. El blog está lleno de actividad y es un buen complemento para nuestras reuniones de equipo; en él queda constancia escrita de toda decisión importante o avance. También, de las tareas asignadas a cada persona para la semana, lo cual nos ayuda a estar alineados y a tener un mapa más claro para nuestros movimientos individuales y grupales.

La comunidad.

Nos vemos muy a menudo. Nuestra casa sigue siendo lugar de referencia. Que nos presten el local de la calle Trinxant ha sido muy bueno para separar los momentos de trabajo de creación de los de estar juntos.

En algunas ocasiones, han surgido pequeños desacuerdos en las reuniones de trabajo en cuanto a la deriva de nuestros diálogos, tendientes a menudo a temas de conversación más personales. Este es otro de los factores que nos han animado a duplicar los tiempos: algunas personas del equipo priorizan el aspecto relacional en algunos momentos que se suponen apartados para el trabajo, lo que –en exceso– molesta a los compañeros más enfocados en el proceso puramente creativo.

Separados los dos tiempos de encuentro en los dos niveles que configuran este estudio –estético y relacional–, conseguimos minimizar interferencias inevitables que podrían haber acabado por confundir demasiado el proceso, ya bastante enmarañado

a veces. A partir del hecho de doblar la cantidad de encuentros semanales y de definir claramente la finalidad de cada uno, notamos una mejoría sensible en la evolución de nuestra experiencia a todos los niveles.

Desde ahora, empezamos a hablar de *comunidad* además de *colectivo*, con la sensación común de estar compartiendo un tramo de vida, más allá de cualquier aspecto estético. Las relaciones de este *colectivo-comunidad* se consolidan de forma natural a través del largo proceso creativo, y se extienden fuera del límite temporal de los dos encuentros semanales, así como también trascienden el marco de la propia obra, alcanzando otras áreas de la vida privada de cada individuo.

Al mismo tiempo, como ya hemos dicho en otras ocasiones, somos conscientes de que esta comunidad está irremediablemente ligada a lo efímero de un proceso artístico. Reconocer esta temporalidad no limita en nada la implicación personal de cada uno, por el contrario, parece intensificar la voluntad de todos por aprovechar el momento.



Una vez repensada y encaminada la obra, decidimos dividirnos por equipos pequeños de trabajo para la realización de tareas específicas. Jacynthe y Samuel se implican en la investigación performática de las propuestas y en la experimentación con materiales; Magui se ocupa conmigo de conseguir dichos materiales, así como de la selección del vestuario y del atrezzo. Dianne, Magui y Jacynthe recopilan información sobre subvenciones e investigan la mejor manera de articular el proyecto escrito.

También, nos sabemos –en tanto que comunidad– parte fundamental del propio concepto de la obra, como uno de los personajes principales de esta historia. Como colectivo, seguimos en el proceso de construcción de una obra estética que habla de *amor Dolido*; como comunidad, somos un experimento, un juego con el propio concepto de la obra, un ensayo humano del elemento *espacio de resolución*. Este hecho no resta realidad a lo que estamos viviendo; la obra que generó la búsqueda que, a su vez, dio lugar a esta comunidad experimental, sigue siendo nuestro nexo, pero las relaciones son sinceras, y parecen haber ganado madurez y autonomía más allá del experimento.

Investigación performática.

Surge la necesidad de probar cada propuesta, de poder jugar con sus posibilidades expresivas y plásticas sin el compromiso de estar expuestos a la temporalidad de un evento marcado, a otros participantes o a un público. Para poder experimentar con libertad y tiempo, me encuentro con Samuel y Jacynthe todos los jueves en el local de la calle Trinxant durante varios meses. En el local hay un espacio vacío, no muy amplio, pero suficiente para la mayoría de nuestros intentos.

Nos lleva a iniciar estas indagaciones performáticas el hecho de que algunas de las propuestas, que parecían sencillas de realizar a priori, nos hayan resultado más complicadas y menos efectivas de lo que preveíamos en la realidad, según pudimos constatar cuando hicimos nuestros intentos durante el mes de experimentaciones del *Simposio*.

Hay que decir igualmente, que los niveles de implicación en esta comunidad son variables: no todos los miembros se mantienen constantemente en la misma posición respecto al grupo y al proceso de creación. De hecho, prácticamente todos los miembros del equipo pasan por una fase de desconexión temporal del proyecto en algún momento del mismo.

Los motivos de estas separaciones momentáneas son diversos: Jacynthe, Magui y Samuel viajan varias veces por espacio de algunas semanas; Noa se aleja del grupo en bastantes ocasiones, algunas veces por trabajo y otras por motivos personales, –como sus constantes dudas respecto al proyecto y al equipo–; Tatyana tiene limitaciones de horario debido a su puesto como responsable en una residencia. A menudo, alguien del equipo tiene visitas de familiares o amigos de fuera, enfermedades, semanas de mucho trabajo, cansancio o desánimo, cursos o empleos temporales. El proceso es largo y nuestra implicación no deja de ser altruista, por lo que, aunque la voluntad es grande, no siempre contamos con todo el grupo.

Vivir cada performance en un espacio de intimidad nos permite jugar con los elementos físicos que la componen y detenernos con cierta calma ante aquello que nos provoca, procurando una comprensión más profunda de las experiencias. De estos nuevos experimentos surgen ideas distintas y otras maneras de entender las acciones.

No se trata de ensayar las performances, por cuanto seguimos defendiendo la libertad creativa de los participantes, quienes habrán de interpretar esta obra según su modo de ver y de sentir; se trata, más bien, de definir los marcos de creación donde dichos intérpretes se moverán.

Volvemos a colgar la evolución de las propuestas en *la Central de Tramoyistas*, en forma de comentarios de dirección de las fichas.

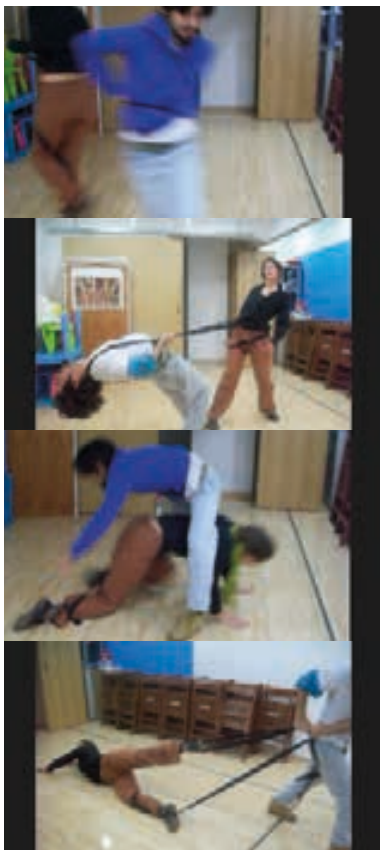
Reinterpretando las ideas: n^o4, n^o5, n^o7, n^o9.

De entre todas las performances, las que más evolucionan son aquellas que no funcionaron bien en una primera experimentación.

n^o4 Dos atados, uno desata y otro ata al mismo tiempo.

En un espacio abierto y amplio. Se marcarán líneas en el suelo. En este campo de juego se desarrollará una interacción física entre un chico y una chica que, siguiendo unas reglas predefinidas, lucharán por el control y respeto de su espacio a través de una ancha y larga tira elástica.^[1]

[1] Ficha performance n^o4



De los intentos realizados en junio, en los que no conseguimos encontrar el movimiento que expresase bien la idea [[: 195], pasamos a un juego coreográfico en un espacio mucho más abierto. Aumentamos la distancia entre los performers que ahora llevarán el concepto a un juego de control mutuo a través de una banda elástica y siguiendo ciertas reglas.

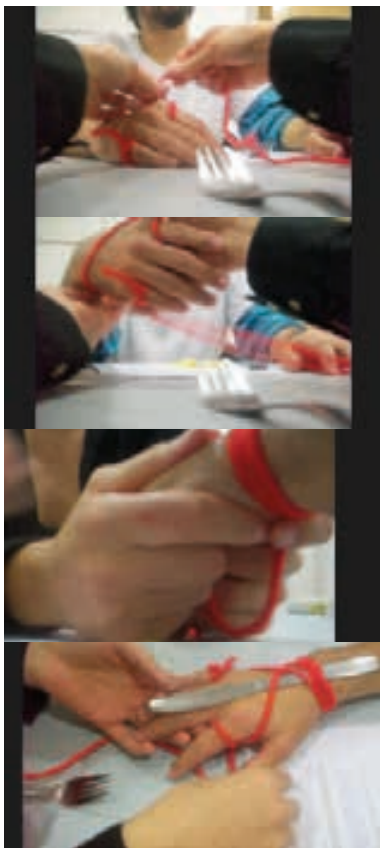
Jacynthe y Samuel experimentan con este concepto en el local, probando las posibilidades de interacción con el elástico, con largos movimientos basados en equilibrios, tensión y pesos, alternados con giros y desplazamientos rápidos. En este juego coreografiado, cada uno asume un papel, siendo uno el que ata –quien intenta dominar– y otro el que desata –quien procura escapar de la dominación–.

nº5 Dos personas se abrazan. En cada abrazo una de ellas da una vuelta de cuerda a la otra, que va quedando atrapada. La persona que la ha atado acaba yéndose y dejando a la persona atada y sola.

En nuestras reuniones de *Tramoya* hablamos mucho sobre el sentido de esta acción. La propuesta nos hace pensar en la manipulación, en la aceptación de una violencia disfrazada, en un maltrato consentido. Imaginamos una escena lenta, a lo largo de varias horas, a la vez contenida, romántica y agresiva.

Al principio pensábamos en la posibilidad de acompañar la escena con un texto, escrito o hablado, en el que la persona que abraza hablara con la abrazada con dulzura, quizá pidiéndole perdón, en contradicción con la lenta violencia de la escena.

Reflexionando sobre este concepto en las reuniones de experimentación performática con Samuel y Jacynthe, pensamos



ubicar la acción en el contexto de una cena. A ambos lados de una mesa, en un restaurante, la pareja podría estar en situación de compartir una velada. Nos interesa el papel simbólico de la mesa como objeto que hace de nexo entre las dos personas, y el hecho de compartir una comida a lo largo de un espacio prolongado de tiempo como imagen de una relación de intimidad. También, situar la acción en medio de un restaurante, nos vuelve a llevar al concepto de las visiones poéticas de la realidad en un contexto cotidiano.

Construimos la posible escena en el local de la calle Trinxant: mantel, cubiertos y vajilla. Empezamos a buscar posibilidades con los objetos que hemos colocado sobre la mesa y un ovillo de lana; Jacynthe juega a atar los utensilios a la mano de Samuel, también amarra los objetos entre si. El intenta comer, adaptándose a cada dificultad que ella le añade. La imagen se vuelve más violenta a medida que Jacynthe sigue ideando maneras de divertirse con su compañero.

nº7 Dos atados de espaldas. No se miran, no se pueden separar. Abrazan y besan a otras personas que se acercan.

Ni en el *fin de semana de inoculación* ni durante el *mes de experimentaciones del Simposio* pudimos probar esta idea. Quizá sea una de las propuestas con un sentido más directo, y no queremos caer en una escenificación burda. Intentaremos definir bien en qué consistirá la acción, aún en detrimento de la libertad creativa de quien sea que la lleve a cabo.

Hacemos varios intentos con las bandas elásticas negras, buscando formas de atar los dos cuerpos de la manera más simple y limitante posible. Encontramos una forma cruzada sobre el pecho y la cintura que les permite girarse sin dejar de estar atados.

Decidimos empezar la acción con las dos personas atadas cara a cara. Jacynthe y Samuel amarrados de frente, obligados a pegar sus cuerpos; primero se esquivan la mirada y,





según aumenta su incomodidad, comienzan un forcejeo, una lucha tensada por los elásticos. Prueban movimientos forzando al máximo la elasticidad de las bandas hasta lograr darse la vuelta; ahora los dos están atados de espaldas, cansados, apoyado cada uno en el otro.

A partir de este punto, haremos que otras personas se acerquen a la pareja por ambos lados, y que abracen a cada uno muy intensa y lentamente. Tras el abrazo y la separación de las terceras personas que se acercaron, la pareja sigue atada de espaldas. En este momento, uno de ellos comienza a caer.

En un viaje a Nueva York pude ver y grabar parte de una performance de Tino Sehgal^[1], en medio de la rotonda del Museo Guggenheim, completamente vacía por primera vez. En esta

[1] Exposición de Tino Sehgal en el Museo Guggenheim de Nueva York. 29 enero - 10 marzo, 2010. Por primera vez en la historia del Museo, coincidiendo con su 50 aniversario, la rotonda está vacía para presentar una única obra. <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/3305>

obra, una pareja se abraza en el suelo durante todas las horas de apertura del museo, cambiando de posición en movimientos lentísimos. Comparto con mis compañeros unos minutos de la grabación de vídeo. Como a mí, les parece que la alteración del tiempo aquí genera un espacio reflexivo y magnético, muy emocional, que no permite fácilmente alejar la mirada ni desconectarse de una vinculación más que visual con la escena.

Probamos qué sensación produce esta ralentización exagerada del tiempo en la caída de uno de los miembros de la pareja tras el abrazo, y lo grabamos en vídeo. Es Samuel quien se dejará caer. Le retamos a prolongar el movimiento durante el máximo tiempo posible. El descenso comienza con la flexión del cuello y de las rodillas, muy despacio. Las bandas elásticas comienzan a tensarse lentamente. A medida que el cuerpo de Samuel baja más, la tensión se traslada a Jacynthe, que empieza a sujetar parte del peso de su pareja. Cuanto más cae un cuerpo, más tira del otro que, cada vez más tenso y sobrecargado, también sufre el dolor.



• imagen 19: Tino Sehgal, 2010.
Museo Guggenheim, Nueva York.



Comprobamos que, en este caso, la alteración temporal produce un efecto emocional similar al de la acción de Sehgal. Imaginamos el resto de nuestra secuencia utilizando un tempo similar.

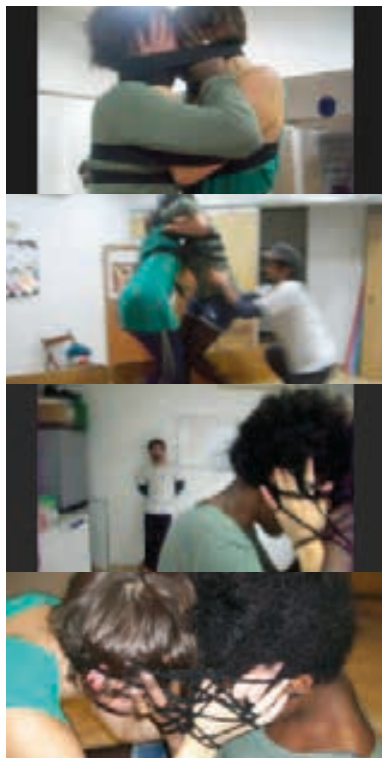
Como dijimos al principio, somos conscientes de que, en esta acción, necesitamos cerrar más el margen de libertad de los participantes; hemos decidido diseñar con cuidado la escena. Aquí, no será la amplitud de posibilidades de movimiento físico el marco en el que los performers podrán crear; el espacio de libertad de creación estará más en el interior, en la intensidad de una emoción muy fuerte, mantenida y sujeta por la dilatación del tiempo.

nº9 *Un ciego guiando a otro ciego.*

El juego con que planteamos esta acción durante el mes de experimentaciones fue interesante en algunos aspectos, pero no dio *en el clavo* con aquello que estábamos buscando para esta obra. Como en cada caso, reiniciamos la idea a cero en nuestras reuniones de *Tramoya*, repensando el concepto desde la frase.

La imagen de los grupos de ciegos con las vendas atadas entre si en el laberinto de Horta, se alejó del sentido inicial de este enunciado que teníamos en mente. Desde el principio nos faltó convicción en la manera de interpretarlo.

Debatimos sobre el concepto clave que queremos expresar, ¿qué ilustración de un *amor Dolido* nos interesa crear con la performance? Rompiendo el protocolo del juego de Buenvirus, hablamos de la historia real que me llevó en su momento a



Dos experimentos con la idea nº9: banda elástica y lana. Jacynthe y Magui. 4 noviembre, 2010

añadir esta frase a las demás del *Simposio*. La conversación nos ayuda a repensar la imagen:

Dos personas están cara a cara, con las frentes juntas, pegadas, las manos de cada una tapando el rostro y la visibilidad de la otra persona. Una lana negra cose los dedos y las cabezas de los dos performers, fijando totalmente el conjunto de cabezas y manos. La pareja recorrerá en esta posición un espacio determinado, habrá tramos del trayecto un tanto peligrosos y que requieran una especial coordinación y concentración.

Las dos personas se guiarán mutuamente sin hablar, ni entre ellas ni con cualquier otra persona que se acerque. La acción acabará cuando la pareja complete su recorrido o con el agotamiento.^[1]

[1] Ficha de la acción nº9



El proyecto escrito.

Hace cinco meses que nos constituimos como *Tramoya de Buenvirus*. Hemos pensado mucho en cada aspecto de esta obra colectiva, y fijado uno a uno la mayoría de los detalles formales y conceptuales de la idea. También hemos estado experimentando con las posibilidades poéticas, performáticas y plásticas de cada enunciado, y empezado a hablar sobre todo lo relacionado con sus localizaciones, vestuario y atrezzo. Es el momento de redactar un texto que nos permita presentar nuestra propuesta de la mejor manera posible, a fin de poder conseguir recursos suficientes –personales, logísticos y económicos– para llevar a cabo la obra tal como la hemos concebido.

Planteamos este texto para ser redactado también de forma colectiva. Hablamos sobre la estructura que debería tener el proyecto escrito según los modelos que Magui, Dianne y Jacynthe han conseguido en sus búsquedas de información con varias personas e instituciones de Barcelona. Jacynthe se hace responsable de coordinar la distribución de tareas para que el documento esté listo cuanto antes.

Mientras se construye este escrito, seguimos profundizando en nuestra búsqueda relacional, dedicándonos tiempo y atención y diversificando nuestras interacciones. Nos proponemos funcionar como red de apoyo personal y profesional, asociándonos para ayudar a cada miembro del colectivo según sus necesidades individuales. Así surgen colaboraciones fuera del contexto del *Simposio* que intensifican el apego y el sentido de equipo.

En este punto, empezamos a planificar un fin de semana juntos y una primera acción colectiva como *Tramoya* en diciembre. Queremos ponernos a prueba como colectivo y como comunidad antes de seguir nuestro camino hacia el *Simposio del amor Dolido*, que prevemos que podremos llevar a cabo en los próximos meses.

El método puesto a prueba: *nº11*.

Aprovecharemos el largo puente de diciembre de 2010 para realizar este experimento. Será el primer intento abierto como colectivo: nos expondremos a otras personas, performers y colaboradores, en un pequeño ensayo de lo que podría ser la dinámica del *Simposio*.

Decidimos marcar el día 6 de diciembre (lunes) para llevar a cabo la acción *nº11*, la propuesta de Buenvirus que más personas involucra.

Buscamos un sitio para hacer un *mini-retiro* durante los días 3 y 4 de diciembre (viernes y sábado), dos días antes de la fecha que hemos marcado para realizar la acción *nº11*. Ninguno de los miembros del equipo tiene vehículo y nos resulta difícil encontrar un lugar económico y accesible donde alojarnos, así que simplificamos la idea organizando un *mini-retiro urbano*, de nuevo en nuestra casa.

Planificamos estos dos días de convivencia justo antes de la acción *nº11* para dar –de nuevo– tanto espacio al desarrollo relacional como al artístico; somos muy intencionales en la potenciación de ambos valores paralelos fundamentales para esta investigación, con una finalidad experiencial y experimental.

En la acción *nº11*^[1] varias personas atan sus rollos de cuerdas a árboles, formando un entramado. Tal como enuncia la frase, la única finalidad de cada performer es la de amarrar la totalidad de su cuerda entre los diferentes troncos del espacio dado.

El anterior experimento que realizamos a partir de este mismo enunciado (durante el *fin de semana de inoculación*) nos hizo pensar en el empeño individualista de cada participante, concentrado en su propia acción, y en el resultado colectivo de su construcción caótica: una trama limitante que acaba por dificultar el trabajo y avance de los otros.

[1] *Nº11: Varias personas caminan de un lado a otro de un espacio atando sus cuerdas a pilares. Se va formando un entramado que cada vez es más difícil atravesar.*

Nos pareció interesante la idea de enfrentar, en nuestro primer experimento como equipo, estas dos construcciones colectivas: la construcción relacional de la comunidad de *la Tramoya de Buenvirus* (representación del *espacio de Resolución*) y la construcción plástica creada como resultado de la acción *nº11* (representación estética del *amor Dolido*) en un breve espacio de tiempo (de viernes a lunes). Este enfrentamiento o superposición de las dos caras o los dos niveles que estudiamos, representa bien nuestra investigación, y será lo más parecido al modelo que hemos elegido para nuestro experimento final, el *Simposio del amor Dolido*.

El método puesto a prueba: *primera apertura*.

Nos vemos el viernes 3 de diciembre por la noche en nuestra casa, y estamos juntos hasta el día siguiente por la tarde. Hemos pensado en este *mini-retiro* como preparación para la ejecución del experimento *nº11*. Nos lo planteamos como una manera de estar alineados como equipo a todos los niveles. La noche del viernes cenamos juntos, hablamos de todo, nos dedicamos tiempo. Nuestra relación de amistad es cada vez más estrecha; nos sentimos en familia. Samuel, Jacina, Tatyana y Jacynthe se quedan a dormir en casa. Noa y Dani cenan con nosotros, pero duermen en su apartamento. Magui está de viaje en Irlanda desde hace varios días.

Nos ponemos al día en la organización de la performance del lunes, concretando todos los detalles en una completa reunión el sábado por la mañana. Nos aseguramos de que todos sepamos muy bien cómo se desarrollará la jornada y qué nos corresponderá hacer.

Para la acción hemos invitado a participar a varias personas. Lo hemos hecho con tiempo para evitar las complicaciones de experiencias anteriores. Es la primera vez que gestionaremos una de las performances del *Simposio* como equipo, y la primera apertura a otras personas que no forman parte del colectivo; tenemos especial preocupación y cuidado en la preparación del experimento y en nuestra relación con ellos desde el principio.

De las conversaciones durante el retiro se traduce cierto temor a la frustración. De alguna manera, estamos poniendo a prueba nuestra hipótesis de los últimos meses, y del resultado de este intento podremos obtener la primeras conclusiones en cuanto a su validez.

Por ahora, sólo algunos participantes serán nuevos contactos; según hemos decidido, nos interesa más la interacción de personas desconocidas con un par de integrantes de *La Tramoya* más algunos viejos conocidos. Aplicamos el mismo principio para las personas que participarán en la performance y para aquellas que van a registrar la acción.

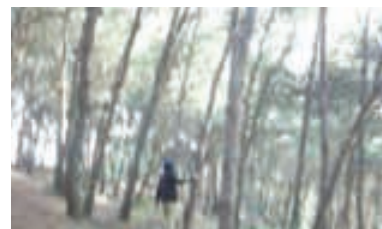
Compramos quinientos metros más de cuerda de algodón natural de un centímetro de grosor, que unimos a los doscientos que ya teníamos del *fin de semana de inoculación*. Participarán en la acción ocho personas, portando madejas de entre ochenta y cinco y noventa metros de cuerda cada una.

El equipo de performers convocado estará formado por las siguientes personas: Samuel, Jacina, Cristina, Annalissa, Chiara, Richard, Léo y Abraham, siendo Samuel y Jacina representantes del equipo de *La Tramoya* (aunque Jacina dejó oficialmente de formar parte del equipo). Annalissa ya colaboró con nosotros en uno de los intentos del *mes de experimentaciones del Simposio*. Viene con Cristina, una actriz de Barcelona con la que visitó la exposición del proceso del *Simposio del amor Dolido*, y Chiara, otra amiga suya que, como ella, está relacionada con el mundo de la danza y el circo. Richard es un amigo diseñador, y también participará por primera vez en una acción de Buenvirus. Léo y Abraham fueron colaboradores muy cercanos en etapas anteriores y hoy, después de este tiempo de trabajo de equipo *privado*, se reencuentran con el proyecto.

En cuanto al registro de la acción en vídeo, contamos con Loida Gómez, estudiante de cine a la que conoceremos hoy, y Ahmed, estudiante de comunicación audiovisual. Jacynthe se ocupará de la cámara fija; Tatyana de la fotografía documental.

Citamos a todos el lunes 6 (festivo) por la mañana, avisándoles de que la idea no es sólo hacer la performance, sino también pasar tiempo juntos. Les pedimos que reserven hasta las primeras horas de la tarde. También les hacemos ciertas recomendaciones de vestuario en cuanto a colores e idoneidad del calzado. Nosotros nos haremos cargo de la comida y bebidas calientes.

Samuel, Jacina y yo nos encargamos de escoger algunos días antes cuál será el lugar exacto donde realizaremos la acción. Como en el primer experimento, elegimos un grupo de árboles próximos entre sí, en un terreno no demasiado escarpado, esta vez entre los bosques de pinares de la parte alta de Montjuïc, muy cerca del castillo, en la ciudad. Al lugar se accede en autobús desde Plaza Espanya. Léó transportará en su coche todo el material pesado y, en su momento, la comida.



Montjuïc. 1 de diciembre, 2010. Con Samuel, eligiendo localización para la performance *nº11*. ▶

El lunes nos vemos en la parada de autobús. Nos presentamos; no estamos todos. Léó hace varios viajes transportando cuerdas, cámaras, ropa y bebidas, y yendo a buscar a los que se perdieron o no llegaron.

Tatyana llega tarde, en otro coche. Ya en el lugar, nos presenta a dos amigos que ha traído para hacer la performance. Uno de ellos es actor, y ha venido desde Girona expresamente para participar en la acción. Nadie del equipo sabía nada.

Intentamos disimular la sorpresa ante lo inesperado de la situación. Tatyana dice que ha pedido a sus amigos que participen "*porque siempre nos faltan performers*". Le explicamos que esta vez, después de todo este tiempo de preparación, todo está bien organizado: tenemos el material dividido para ocho participantes, las ocho personas que se han comprometido, han asistido a la cita, y están vestidos y preparados para realizar la acción.

La situación es incómoda. Hemos estado comunicados en cada paso de organización, estuvimos juntos dos días durante el fin de semana y no esperábamos encontrarnos con este problema.

Durante varios minutos hablamos en privado con Tatyana para explicarle que no podemos pedir a ninguno de los participantes que deje de hacer la acción para incluir a sus amigos; ella insiste y discute, imponiendo su criterio y dando razones por las cuales debemos dejar participar a los chicos. Procuramos no incomodar a nadie, pero el ambiente es tenso; ni Tatyana ni sus amigos ceden en ningún momento.

Finalmente, Léo decide dejar su puesto a uno de los chicos para evitar un conflicto mayor. Está molesto con la situación. Intentamos persuadirle para que no ceda, pero insiste. Decidimos dejar participar a Pepe, el chico que vino desde Girona, en su lugar, y discutir sobre esto detenidamente en mejor momento.

nº11, variación II.

Durante un par de minutos, la cámara fija graba el encuadre de troncos vacíos. El plano es inclinado hacia la derecha. Algunos árboles se mantienen erguidos, muy cerca del ángulo recto de la vertical, pero la mayoría sucumbe a la pendiente de la colina en diferentes niveles. Los colores son marrones y verdes perennes de pleno otoño. Hace frío. A la izquierda, más arriba, están los caminos que llevan al castillo. El sonido es de aire y hojas, crujido de árboles y algunas aves. Cuando se mueve el viento, trae el ruido de coches y de carreras de motos del circuito de Montjuïc. Entonces recordamos dónde estamos, y volvemos a situar este espacio anacrónico en relación a la ciudad.

El primero en entrar en escena es Samuel. Aparece a lo lejos por la derecha de la imagen y se va acercando a un plano medio con su madeja de cuerda cruzada en el pecho. Atraviesa la mitad del espacio de derecha a izquierda, entre los troncos;





elige en cuál de ellos empezar a amarrar; es un árbol robusto, de los más verticales del encuadre, un poco a la izquierda de la imagen. Ata su cuerda con mucha fuerza, asegurando muy bien los nudos con los que comienza su recorrido.

Pasados otros dos minutos es Richard quien llega al lugar, también desde el fondo, e inicia su acción. Lo primero que hace al llegar es interactuar con los dos tramos de cuerda que Samuel ha amarrado entre tres árboles: los mira, los toca y pasa por debajo. Empieza a atar su cuerda en el segundo de los troncos que Samuel ya ha amarrado.

En tercer lugar entra Cristina, y pronto también Annalissa. La primera trata de encontrar la manera de resolver su madeja, enmarañada alrededor de su cuerpo desde el primer momento. Annalissa lleva la cuerda en la mano, separada del cuerpo. Richard tira su cuerda al suelo cuando necesita trabajar con las manos libres.

Samuel empieza a trepar sobre sus amarres, buscando altura en cuanto tiene oportunidad. Sigue dando mucha solidez a cada vuelta y a cada nudo de su construcción.

Jacina, que llega en quinto lugar, se acerca caminando despacio desde abajo, y entra al encuadre por la derecha. Atraviesa toda la escena y ata su cabo al árbol más alejado del conjunto, totalmente a la izquierda de la imagen.

Abraham lleva varios tramos cortados de cuerda, fragmentos de cuarenta metros de los ovillos del experimento anterior, que él mismo eligió en las particiones iniciales. En total, tendrá que atar bastante más metros que el resto de participantes. Los lleva colgados del cuello, a ambos lados del pantalón y de la mano. Entra al espacio desde el primer plano, a la izquierda de la cámara.



Annalissa hizo un nudo inicial y ahora sólo apoya su cuerda en medios giros alrededor de los troncos. Se mueve y trabaja, siempre que puede, por debajo de la trama. Acaba muy pronto con su cuerda, y sale directamente de escena por la izquierda. Chiara entra después, y también se mantiene casi todo el tiempo en la parte más baja de los árboles. Se desliza por la tierra bajo las cuerdas y raramente ata por encima de su cabeza. A lo largo de su acción resuelve constantes enredos. Cuando acaba no sale del entramado, sino que decide empezar a jugar con la red de cuerdas, tomando altura, balanceándose y colgándose de los cabos más altos.

Pepe es el último en entrar. Atravesar la trama a estas alturas implica dificultades y riesgos que él asume sin dudarlo desde el principio. Cada paso de sus recorridos requiere interacción obligatoria con una construcción que ya invade todo el espacio de creación. Ata su cuerda a muy diferentes alturas, alternando ramas altas con troncos casi a ras de suelo, dibujando largas diagonales muy marcadas en el espacio.

Cristina no se separa de la tierra. Se esfuerza por superar cada obstáculo en la relación con su cuerda –nudos y enredos–, hasta que se da cuenta de que, en lugar de seguir luchando con el objeto, puede modificar la forma en la que juega con él: empieza a dar vueltas para desenrollar la cuerda de su cuerpo. Desde este momento se mueve con más libertad por el espacio hasta acabar con toda la madeja. Se sube a las cuerdas, por primera vez, para hacer el último nudo y finalizar su acción. Después, como Chiara, decide vivir su experiencia de otra manera, y recorre varias veces el espacio jugando con las alturas y las distintas posibilidades de recorrido de la instalación.

Samuel tensa con insistencia hasta el último de sus nudos, empeñado en la solidez de su aportación al entramado. Tanto él como Abraham y Richard, pasan bastante tiempo en las partes más altas de los árboles, como desafiándose a sí mismos a realizar los amarres más elevados.





El entramado que están creando gana cada minuto en densidad y altura; cada performer trabaja solo con su madeja, el espacio y la naturaleza. Hay mucho de reto en el hecho de acabar lo que se ha empezado. Según pasa el tiempo la misión se recrudece y aumenta la valentía de los movimientos de todos los participantes. La gran tela se mueve constantemente, habitada y viva; se va vaciando a medida que cada persona concluye su juego.

La acción dura más de una hora. Chiara, Cristina y Samuel son los últimos en salir del lugar. Pasan un tiempo reconociendo la nueva construcción y recreándose en su entramado, altura, capacidad para sostenerles, movimiento... Samuel se queda solo, en el mismo espacio que él empezó, ahora completamente transformado. Cuando sale deja tras de sí el mapa de toda una historia de movimientos. La cámara sigue grabando, durante algunos minutos más, el mismo encuadre de árboles y la enorme maraña de cuerdas.

Al acabar la acción descansamos y tomamos algo caliente. Ponemos una manta de lana en el suelo y nos sentamos juntos a comer. La experiencia salta, inmediata e inevitablemente, a la conversación.

Resulta interesante oír los comentarios de los participantes, porque han vivido la misma acción de maneras muy diversas. Cada persona ha hecho su recorrido único, tomando cada decisión según su preferencia, estado de ánimo, capacidad física, circunstancia o manera de entender. Aún así, hay ciertos aspectos coincidentes a la hora de hablar de algunas sensaciones o sentimientos emanados durante el experimento que cabría reseñar aquí.

En primer lugar, como concepto más repetido entre los participantes, el hecho de haber vivido la acción como una relación, enmarcada en un espacio y un tiempo, con su cuerda. Todos han asumido como propio el objetivo de amarrar en los árboles



toda la madeja, y en el contexto de esta tarea han recorrido un camino específico de convivencia con el objeto. En este camino, la mayoría ha experimentado luchas con su cuerda, que a menudo se enredaba y acababa por exigir atención y concentración, marcando de alguna manera el ritmo del avance de su recorrido.

Para algunos participantes, llevar su madeja hasta el final fue una carga pesada, un lastre. Sin embargo, la mayoría coincide en afirmar que sintió tristeza cuando vio que se estaba acabando su cuerda. Algunos de ellos reconocen haber ralentizado su ritmo al darse cuenta de que se acercaba el final. Casi todos hablan de un momento de *despedida* al hacer el último nudo. Sólo Cristina, Chiara y Samuel decidieron continuar la experiencia de otra manera después de acabar su madeja.



Por otro lado, llama la atención el aislamiento de todos los participantes durante la acción. Todos, sin excepción, afirman



haber estado tan concentrados en el desarrollo de su recorrido y misión, y en la resolución de sus problemas y obstáculos relacionados con las cuerdas, que se han olvidado completamente de los demás, a los que en ningún momento percibieron como compañeros, sino como parte del escenario de su propia historia. Algunos, incluso, reconocen haber tenido la sensación de estar solos mientras realizaban su acción.

Nos sorprende que, siendo esta la acción que más personas implica de todas las de Buenvirus, los performers hayan vivido la experiencia de manera completamente individual y, desde el punto de vista de su percepción subjetiva, no sientan haber sido influenciados en nada –ni para bien ni para mal– por los demás participantes. Esto dista bastante de la realidad percibida por los que hemos vivido la acción desde fuera; desde el punto de vista global del espectador, todo el sentido de la acción está en el proceso de construcción colectiva, siendo la suma de las acciones de todos –una coreografía grupal de cientos de

combinaciones de movimientos que van dejando dibujado tras de si un mapa de hebras entrelazadas e interpedendientes– la esencia de la performance.

Quizá podríamos hablar de creación colectiva *inconsciente*, construida desde la suma de varias individualidades –psicológicamente– aisladas.

Valoración grupal de la experiencia.

Algunos días más tarde, el 14 de diciembre, nos encontramos de nuevo en una reunión de *La Tramoya* para hablar sobre la experiencia. La valoración de todos es, en general, muy positiva. A nivel artístico nos ha parecido una evolución muy interesante del primer experimento que hicimos a partir de la misma propuesta. Hemos aumentado el número de performers y multiplicado los metros de cuerda –de 200 a 700 metros–. Aún así, nos hubiera encantado tener más presupuesto para poder comprar bastante más cuerda y haber podido llevar la experiencia más adelante. En otro futuro intento, nos gustaría dar otra *vuelta de tuerca* al experimento, reduciendo el espacio y aumentando la longitud de la cuerda y el número de performers; sabemos que obtendríamos resultados estéticos y relacionales bien distintos.



Como punto menos positivo a nivel estético, comentamos la sobreactuación de una de nuestras performers invitadas, unida a su falta de implicación a varios niveles, y nuestra duda sobre cuáles deben ser nuestros criterios a la hora de invitar a personas que no conocemos para participar en las acciones.

En la misma línea de conversación, discutimos con Tatyana sobre el hecho de haber invitado a sus dos amigos de forma particular y sin informar al grupo. Aunque la historia salió bien, y la participación de Pepe en el proyecto fue impecable, no nos pareció bien la manera de forzar la situación a partir de una decisión unilateral.

Hacia *La Trama*.

Una de nuestras preocupaciones principales a nivel relacional es *hacerlo bien* en nuestra interacción con todas las personas que han participado hasta ahora en la experiencia. No queremos perder el contacto con ellas. Desde que iniciamos un camino nuevo como *nudo*, dejamos temporalmente de lado cualquier intento de socialización; por ahora sólo hemos podido redactar una carta de agradecimiento a todos los participantes que colaboraron con nosotros en la primera etapa del proyecto.

Por mi parte, pienso que sería muy interesante para esta investigación ver cómo evolucionan las relaciones a partir de nuestras experiencias comunes, e incentivar interconexiones que pudieran dar lugar a nuevos proyectos colectivos o colaboraciones. *La Tramoya* de Buenvirus es un lugar cerrado, y empiezo a plantearme cómo podríamos generar un nuevo espacio relacional abierto, donde todas las personas que vamos conociendo puedan estar.

Esta preocupación no es prioritaria para el colectivo, ya sobrecargado de actividad con este proceso; tampoco es común a todos, satisfechos a nivel relacional con su implicación en la comunidad. En cuanto a mí, tengo muchas responsabilidades y no puedo hacerme cargo solo de iniciar algo más pero, convencido de la necesidad de dar seguimiento a nuestras relaciones para este estudio, planteo un borrador con la intención de retomar la idea cuando sea el momento.

IV

de *Simposio a Suite*

el colectivo efímero

(Enero, 2011)

En septiembre de 2010, Jacynthe se encargó de administrar las tareas de redacción de las distintas partes del proyecto escrito, pero el equipo no se implicó en este aspecto. Sólo Samuel presentó su texto en la fecha prevista.

A principios de diciembre, Jacynthe volvió a encomendar las mismas tareas, esta vez con más urgencia. Todos se comprometieron a tener los textos listos antes de acabar el año, pero ha llegado enero, y seguimos sin tener un documento escrito que podamos presentar para intentar conseguir los fondos necesarios para el *Simposio*.

Mi compromiso era, en principio, redactar algunas definiciones cortas de los puntos

Escritura del proyecto y evolución musical.

Hablando con Samuel sobre la estructura del texto que vamos a desarrollar, comenzamos a ver problemas de definición sobre los que reflexionamos juntos. Nos damos cuenta de que manejamos continuamente una serie de conceptos un tanto inconexos que no ayudan a explicar la obra como un todo global, armónico y coherente.

Un término que nos empieza a generar especial conflicto es la palabra *Simposio*^[1], vocablo que adoptamos al principio de este proceso experimental jugando con una connotación científica, la de una concentración de intervenciones de especialistas en la enfermedad del *amor Dolido*, que debaten –alrededor de una

[1] *Simposio*: (Del gr. συμπόσιον, festín). 1. m. Conferencia o reunión en que se examina y discute determinado tema. (DRAE) Nótese el significado de *banquete o festín* del término en griego; el sentido a la vez científico y relacional fue lo que más nos interesó de la palabra,

principales del experimento para el dossier, y ocuparme del trabajo de diseño e imagen del proyecto, pero finalmente he asumido, con ayuda de Samuel, la escritura de la totalidad del texto por petición de todo el equipo, quienes reconocen tener dificultades para explicar ciertos aspectos de la idea.

mesa– sobre el asunto, a través de vivencias poéticas y con el fin de extraer ciertas conclusiones

El problema de incoherencia conceptual lo encontramos cuando intentamos conectar este juego de apropiación de un lenguaje científico con los elementos musicales que también han formado parte de este proyecto –de forma intermitente aunque sostenida en el tiempo– desde el principio, y que hemos ido integrando de una manera más sólida durante los últimos meses en el desarrollo de nuestra obra. Pensamos, por ejemplo, en el uso de la palabra y el concepto *intervalo* como título para la primera acción de Buenvirus; también en el papel de la violinista, el violín y la cuerda en el corto *nº3*, o las siete variaciones para diferentes solistas y objetos de la acción *nº10*, entre otros.

Por otro lado, el sistema de numeración que hemos usado para cada una de las once performances, nos recuerda a la nomenclatura utilizada para titular y clasificar algunas obras o movimientos en música clásica.

En una reunión de *La Tramoya* (septiembre de 2010) estuvimos comparando la estructura del *Simposio* con una forma musical multidisciplinar y colectiva como la ópera, compuesta por varios elementos musicales, plásticos y teatrales, y ejecutada por un buen número de intérpretes. Esta conversación nos ayudó a entender el heterogéneo conjunto de propuestas de Buenvirus como una sola obra.

En la misma ocasión, también debatimos sobre la evolución musical que todos veníamos observando a lo largo de este proceso. Pero observar esta evidente constante del proyecto no nos supuso, en aquel momento, ningún problema de incongruencia con el título de la obra. Sólo ahora, cuando organizamos las palabras para ponerlas en un escrito y cuando

intentamos redactar definiciones claras para personas que no conocen nuestra propuesta, nos damos cuenta de esta desconexión entre el juego con el lenguaje científico, que nos sirvió como hilo conductor al principio de este proceso, y la introducción, cada vez más habitual, de terminología musical. Para solucionar dicha desconexión, a fin de presentar al resto del equipo una propuesta y no sólo el problema, ponemos en tela de juicio el único elemento que no habíamos cuestionado hasta ahora: el propio título de la obra.

Eliminando la palabra *Simposio*, pensamos una posible alternativa que pudiera sustituir o hacer evolucionar este título. Buscamos formas musicales en cuya estructura podamos encontrar cierto paralelismo con la que hemos diseñado entre todos para nuestras propuestas del *amor Dolido*. Partimos de la ópera, género sobre el que ya hemos hablado en equipo, con una estructura caracterizada por la concatenación de piezas musicales diferentes y completas en sí; el elemento que enlaza cada fragmento cantado con el siguiente es el *recitativo*, una

parte del diálogo teatralizado de la obra, que cose todas los números musicales entre si y da continuidad a la historia que se cuenta.^[1]

Pensando en el *Simposio*, relacionamos los diferentes fragmentos musicales de una ópera, con las once acciones de Buenvirus, y sus recitativos o diálogos teatralizados, con los tiempos de diálogo espontáneo y construcción de la instalación colaborativa después de cada performance, en el *espacio de resolución*. Esto nos lleva a pensar en las conversaciones generadas a partir de cada acción como parte de la obra, y no sólo como intermedios entre piezas. Así, los diálogos pasarían a ser el hilo que cose cada acción a la siguiente, dando coherencia y sentido completo al conjunto.

[1] Ópera: Género que mezcla varias formas artísticas: la literatura, las artes visuales, el teatro y la música. Creada en Florencia, en la segunda mitad del siglo XVI, por un círculo de artistas y profesores llamado *Camerata Fiorentina*. Wagner la quiso convertir en *arte total* combinando todas las artes en un solo espectáculo.

A nivel global, varios elementos aglutinan los distintos números que componen una ópera: la temática, la estética general de la obra, el propio espacio donde tiene lugar, el tiempo acotado en el que ocurre... En nuestro experimento, la temática –*amor Dolido*– y el uso de materiales de amarre y costura, recorren cada una de las propuestas. El espacio donde se desarrolla la obra es Barcelona, como escenario abierto y sobredimensionado, y el tiempo acotado en el que ocurre será una cierta cantidad de horas, las que compongan los días que, finalmente, dure nuestra representación.

A pesar de todos estos puntos entre los que podríamos establecer un cierto paralelismo, nuestro proyecto se aleja de la ópera por su propia estructura y composición: entendemos la propuesta de Buenvirus como una colección o serie de piezas completas, interpretadas correlativamente en un tiempo dado. Esta concatenación seriada, no nos recuerda tanto a los grandes bloques que componen una ópera, sino más bien a los

El colectivo que se sabe efímero.

Desde mediados de diciembre ha sido difícil encontrar momentos para vernos. Magui sigue de viaje –se marchó en noviembre, y no regresará a España hasta principios de febrero–. Los demás están ocupados en otras cosas. Tuvimos el primer encuentro del año el día 13 de enero pero, por distintas razones, no volveremos a reunirnos hasta el 9 de febrero.

La entrada de año nos ha colocado en una nueva situación con respecto al proyecto y al colectivo; se han confirmado ciertas situaciones personales que nos hacen ser conscientes de nuevo de la temporalidad de nuestro trayecto grupal. Se empiezan a marcar fechas en el calendario que pronto nos obligarán a tomar una resolución en cuanto a la planificación de la última fase de nuestro proyecto: Samuel y Jacina han decidido dejar Barcelona y volver a vivir en Brasil en verano. Antes, tienen previstos varios viajes y visitas de larga duración en casa.

movimientos, elementos más breves y de *tempos* diversos que estructuran algunas otras piezas musicales clásicas.

Empezamos a investigar, entonces, a partir de la ópera, otras formas musicales que tengan como característica principal el estar constituidas por un número mayor de piezas breves correlativas o movimientos. Buscando información sobre esto, llegamos a la definición de *Suite*^[1]: una *suite* es una pieza musical compuesta por varios movimientos breves –alrededor de diez– cuyo origen son distintos tipos de danzas barrocas. El nexo que une estas piezas pequeñas entre sí son el tema y el tono musical.^[2]

[1] Suite: (Voz fr.) 2. f. Mús. Composición instrumental integrada por movimientos muy variados, basados en una misma tonalidad. (DRAE)

Magui también tiene planes de salir del país por un período de seis meses. Jacynthe no puede asegurar su disponibilidad a medio plazo por motivos económicos y tendrá que trabajar todos los fines de semana hasta el final del verano, Tatyana atraviesa una etapa de cambios a nivel profesional que hacen que últimamente esté mucho menos disponible, y Noa se muestra desbordada por sus circunstancias personales e inestable en su compromiso con el experimento. En cuanto a mí, preveo poder seguir adelante con esta fase empírica de la investigación durante pocos meses más; nuestra situación financiera es límite y no puedo confirmar nuestra subsistencia familiar más allá de los meses de verano.

Todas estas condiciones individuales comienzan a delimitar nuestras opciones de fecha. Por otro lado, no haber encontrado aún recursos económicos para el proyecto, nos aleja de cualquier posibilidad de ejecución a corto plazo. En este momento, se hace imprescindible trabajar intensivamente en esta búsqueda de recursos; por eso, es prioritario definir y acabar el texto para nuestro dossier cuanto antes.

Así, llegamos a la conclusión de que la ópera como concepto global –mezcla de lenguajes artísticos, piezas musicales unidas por diálogos– y la suite como modelo de estructura –colección de diez o más piezas cortas de diferentes ritmos, con un mismo tema y presentadas como colección seriada– podrían ser las formas musicales en cuyas estructuras podríamos encontrar más semejanzas con el –hasta hoy– *Simposio del amor Dolido* de Buenvirus.

Nuestra propuesta para el resto del equipo es, pues, cambiar el título de la obra, sustituyendo *Simposio del amor Dolido* por *Suite del amor Dolido* y, posiblemente, añadiendo, a modo de subtítulo, *ópera en once performances* o bien *ópera urbana en once performances*.

Desacuerdos sobre el título.

Como ya hemos dicho, en el encuentro de enero se confirmaron los incumplimientos de los compromisos de casi todos respecto a las tareas de escritura que Jacynthe había estado delegando desde septiembre, y se nos asignó a Samuel y a mí la responsabilidad urgente de crear un dossier completo de presentación del proyecto, texto e imagen.

Los dos tenemos varias reuniones intensivas, y cuatro días después de nuestro encuentro grupal, compartimos nuestra propuesta justificada de modificación del título en la *Central de Tramoyistas*, esperando una pronta confirmación del equipo para seguir trabajando. Nos resulta muy importante conocer la opinión del colectivo; necesitamos estar seguros cuanto antes del título definitivo y de cuál será el enfoque conceptual que desarrollaremos en la obra para escribir nuestros textos de promoción, pero pasan varios días y no obtenemos ninguna respuesta en el blog de *La Tramoya*.

Dada la premura de la que todo el equipo ya es consciente, entendemos la ausencia de respuesta del grupo como asentimiento y voto de confianza, e iniciamos la escritura del texto bajo los nuevos parámetros musicales y el nuevo título.

El 25 de enero, ocho días después de nuestra consulta, llegan las primeras respuestas: Noa expresa su desacuerdo con nuestra propuesta de título, alegando que la palabra *suite* le hace pensar en una habitación de hotel:

“Lo de Suite del amor Dolido suena a habitación de hotel. Habría que dejarlo en algo así como: “EL AMOR DOLIDO: OPERA SUITE URBANA EN 11 PERFORMANCES”. O algo por el estilo. PASADME LAS IDEAS DEL TEXTO y lo redacto. (...) si dejamos lo de Suite del amor Dolido se van a pensar que estamos promocionando hoteles... No es por nada. La ambigüedad NO SIEMPRE es Buena.”

Jacynthe escribe apoyando la propuesta de Noa. Magui responde al día siguiente, en la misma línea que sus compañeras; ella sugiere no cambiar el título *Simposio del amor Dolido*, sino añadir al mismo alguna palabra que ubique la obra en un contexto musical.

Samuel, Dianne y yo defendemos la evolución del título; los tres estamos de acuerdo en que el doble significado de la palabra *suite* aporta un juego interesante e inesperado a nuestra propuesta, dado que ambas acepciones del vocablo tienen sentido en esta obra colectiva.

La acepción del término que se refiere a *suite* como habitación de hotel^[1], enlaza bien con la idea de las propuestas de Buenvirus como *superposición de imágenes poéticas que se hacen visibles en aquellos lugares cotidianos, públicos o privados, donde vivimos* [: 127]. Desde el *fin de semana de inoculación* estuvimos hablando de este concepto, y entonces ya nos planteábamos la posibilidad de realizar y proyectar las acciones sobre habitáculos privados, en algún apartamento o en las habitaciones de un hotel. Con el mismo criterio tratamos de localizar espacios para la *exposición del proceso creativo del Simposio del amor Dolido*; en esta ocasión, llegamos a buscar activamente hostales y hoteles del centro de Barcelona, antes de encontrar la casa donde, finalmente, se realizó el evento.

[1] *Suite* (Voz fr.). 1. f. En los hoteles, conjunto de sala, alcoba y cuarto de baño. (DRAE)

Aunque estamos convencidos de nuestra propuesta y a pesar de tener ya escrita una buena parte del proyecto, ante la disconformidad surgida en el colectivo decidimos paralizar la escritura del texto hasta llegar a un acuerdo como equipo. Convocamos una reunión urgente para tratar el asunto y tomar una decisión firme lo antes posible, abiertos a cualquier otra posibilidad que parezca bien a todos. A pesar de la urgencia, sigue resultando difícil encontrar un día que convenga a todo el grupo, y no conseguimos marcar este encuentro antes del 9 de febrero; Magui ya estará en Barcelona para esta fecha, pero ahora será Samuel quien se habrá marchado de viaje.

Algunos días antes de la reunión, envíe una copia del documento que ya hemos escrito a todos los miembros de *La Tramoya*, a fin de que podamos ver juntos y sobre el papel una primera ordenación de las ideas que hemos estado desarrollando durante los últimos meses; también para revisar las definiciones de los conceptos principales del proyecto que

necesiten ser perfiladas. Si hace falta, sustituiremos los tramos de texto que hacen referencia al concepto de *Suite del amor Dolido* cuando tomemos una decisión firme al respecto; espero que esta primera visión global nos ayude a encontrar un título adecuado y definitivo para nuestro experimento colectivo.

Nos ha sorprendido una de las frases en letras mayúsculas de Noa en el blog: *–PASADME LAS IDEAS DEL TEXTO y lo redacto–* tras varios meses postergando la escritura del proyecto y después de todos estos días en los que sí hemos estado trabajando en el texto. Fue una decisión colectiva que, llegado este momento crítico del proceso y tras la negativa de la propia Noa para colaborar por falta de tiempo, Samuel y yo nos dedicáramos de manera intensiva a la elaboración del dossier.

Ya en nuestra reunión, el 9 de febrero, algunos exponen de nuevo las razones que justifican su preferencia en cuanto al título de la obra. Todos entienden y aceptan la evolución musical del proyecto, pero sigue habiendo disensión en cuanto al título.

En ausencia de Samuel y Dianne, hago de portavoz en la defensa de nuestro planteamiento. Tatyana propone que nos demos algún tiempo más para pensar en el título; Jacynthe responde tajante, y hace alusión a todos los incumplimientos que han retrasado mucho el desarrollo del proyecto, incluido el que nos lleva hoy, más de veinte días después de nuestra propuesta en la *Central de Tramoyistas*, a no tomar una decisión que nos permita seguir adelante con los textos. Ante la vacilación del equipo, decidimos hacer una lectura juntos del documento que hemos redactado hasta ahora, texto que no todos han leído para poder trabajar en este encuentro. Antes de comenzar a leer, Noa abandona la reunión precipitadamente.

Jacynthe, Tatyana y Noa intentan resolver el conflicto por escrito, a través del blog. De la explicación de Noa sobre su repentina salida, interpretamos –además de cansancio por problemas personales– cierta recriminación semi-velada por los avances en el texto y la propuesta de modificación del título sin su aprobación como profesional de la escritura. Por otra parte, un intento por poner en tela de juicio la autenticidad del desarrollo colectivo de este proyecto.

Como investigador, reconozco haber intentado retomar las riendas del experimento tras la acusada bajada de ritmo de los últimos dos meses, y en la preocupación por el avance del tiempo y la conciencia de lo efímero de este colectivo. He intentado no intervenir más que el resto del equipo durante todo este período, desde el inicio de *La Tramoya*, pero considero que se ha hecho necesario en esta etapa un nuevo impulso de iniciativa que reinicie el movimiento y nos permita llegar a término. Aún así, sigo teniendo como primer objetivo el desarrollo grupal –y no personal– en cada etapa. Veremos cuántas de las personas que han formado parte del equipo permanecerán realmente hasta el final del proceso.

Evolución musical II

Todo el grupo decide adoptar el título *Suite del amor Dolido*. *Ópera visual en once performances*. tras leer y debatir con tranquilidad el texto presentado y comprender el sentido completo de la idea en su contexto.

A partir del nuevo título, desarrollamos juntos –ahora de forma más consciente e intencional– un planteamiento musical y conceptual que complete nuestra propuesta.

Jugando con el personaje Z. Buenvirus, confeccionamos un origen ficticio para la *Suite del amor Dolido*; para esto, experimentamos con la creación de unos documentos a partir de la manipulación de las once frases iniciales del proyecto. Nos apropiamos del sistema de notación musical, transformando los textos de cada enunciado de Buenvirus en melodía. Para traducir el lenguaje verbal de las frases en notas, Dianne elige un sistema simple de equivalencias, asignando a cada letra



Transcripción musical de la propuesta nº1: *Dos personas sentadas. Una cose la ropa de las dos mientras la otra mira hacia otro lado.*



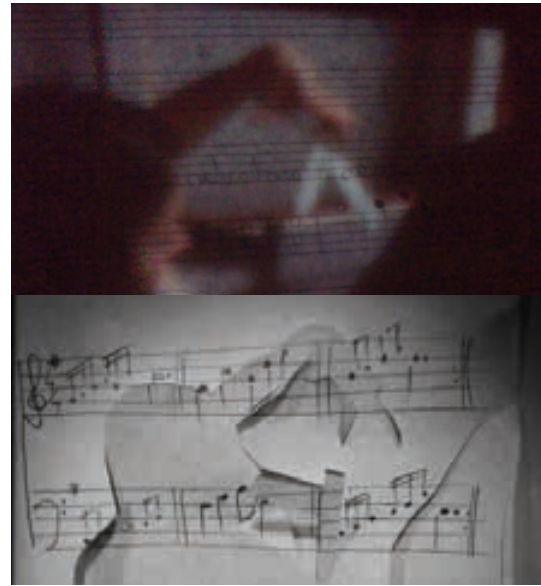
un valor musical según su posición numérica en el alfabeto. De este modo, generamos algunas composiciones musicales de Buenvirus, construcciones semi-aleatorias que no han sido concebidas desde la música, sino desde las palabras.

Pensando en este juego de manipulación de lenguajes, imaginamos todo un posible campo de investigación que nos gustaría desarrollar. Por ahora, con algunas de las partituras en la mano, decidimos situar el inicio de nuestra relación con Buenvirus en la supuesta entrega de estos documentos –once partituras para la interpretación de una *Suite del amor Dolido*– a nuestro colectivo. De esta comisión de un objeto físico –primera materialización de una idea– para su apropiación y desarrollo grupal, habrían surgido todos los caminos de experimentación que nos han llevado a la creación de un *libreto*^[1], el cual completará y acompañará a estas partituras.

[1] *Libreto: (Del it. libretto). 1. m. Obra dramática escrita para ser puesta en música, ya toda ella, como sucede en la ópera, ya solo una parte,*

También iniciamos otro recorrido de búsqueda, probando juntos las posibilidades plásticas del papel pautado marcado con nuestras notaciones, cortando, escribiendo, alterando, fotografiando o fotocopiando las partituras de Buenvirus. Queremos saber si éste es el camino visual más interesante para los –falsos– documentos de la *Suite*, objetos que nos gustaría mostrar como testimonio del origen individual de nuestra obra colectiva.

No continuamos durante mucho tiempo con la exploración de estos caminos iniciados, pero reconocer sus posibilidades de recorrido enriquece nuestra propia comprensión de la obra y de todo el campo abierto de exploración colectiva que genera.



Experimentos con el papel pautado; primeros juegos con transparencia y recortes con una imagen de base.

Dossier, cartas, micro-mecenazgos.

Teniendo en cuenta los compromisos de cada miembro del colectivo, nos quedan pocas posibilidades de fecha para la *Suite del amor Dolido*. Decidimos marcar tres días laborables en el calendario: 14, 15 y 16 de junio, martes, miércoles y jueves, uno de los escasos huecos que nos quedan disponibles (Jacynthe trabaja los fines de semana). Con el objetivo claro, completamos la escritura y diseño del dossier de presentación del proyecto en español e inglés y empezamos a moverlo entre nuestros contactos. También, redactamos una carta de petición de cita para entrevistas personales y un presupuesto de gastos. Preparar este material nos toma bastante tiempo, mucho más del previsto, por diversas complicaciones, y no lo tenemos completo e impreso hasta mediados de abril.

Jacynthe y Magui se concentran en la búsqueda de recursos; envían e-mails para concertar citas y presentan el proyecto a un buen número de personas. En general, la respuesta es

muy positiva y el experimento colectivo parece interesante a la mayoría, pero la campaña de reuniones personales no tiene el éxito que esperábamos y no conseguimos ninguna ayuda económica por este medio.

Por otro lado, hacemos un envío del dossier en *pdf* a muchos de nuestros contactos; por este intento sí recibimos una pequeña cantidad de donaciones que usamos para comprar algunos materiales de atrezzo y vestuario, pero seguimos muy lejos de completar nuestras necesidades.

En tercer lugar—ya a mediados de mayo— recurrimos a un sistema de micro-mecenazgos por Internet, un sistema de financiación colectiva que nos interesa especialmente y que apoyamos al margen de nuestro proyecto. Contactamos con *Verkami*^[1], una de las plataformas de *crowdfunding*^[2] más conocidas. Aunque

[1] *Verkami*: <http://www.verkami.com>

[2] *Micro-mecenazgos o crowdfunding*: método de financiación colectiva, basada en la suma de pequeñas pero numerosas aportaciones.



Web de *micro-mecenazgos* de la *Suite*.
<http://mecenazgo.tumblr.com>

preseleccionan nuestro trabajo, el tiempo necesario desde que se inicia el proceso de admisión del proyecto hasta el final de la campaña, es superior al que tenemos hasta la fecha prevista para la *Suite*, lo que hace inviable este medio, ya que no contamos con recursos económicos que podamos adelantar mientras se completa el procedimiento de mecenazgo.

Por esta razón, convencidos de la coherencia de usar un sistema de financiación colectiva para cubrir las necesidades de este experimento, decidimos crear, a partir del mismo concepto, una pequeña plataforma individual de micro-mecenazgo. Para ello diseñamos una página Web simple en la que describimos nuestro proyecto y necesidades, explicamos cómo poder ayudarnos y ofrecemos una serie de recompensas por las donaciones.

Una vez diseñada y en funcionamiento la herramienta, enviamos el acceso a la página a toda nuestra red de conocidos, pidiendo colaboración en la difusión del proyecto.

En pocas horas, conseguimos cubrir más del doce por ciento de nuestro presupuesto inicial. Después, aunque seguimos insistiendo y dando publicidad a la campaña, las entradas de dinero se paralizan.

Aún así, decidimos seguir adelante con nuestra iniciativa, intentando que el máximo de personas tengan acceso a la información y confiando en que nuevas aportaciones reactiven el sistema antes de finalizar los días de plazo que hemos marcado, haciendo posible finalmente la ejecución y conclusión de este experimento de creación colectiva.

Mientras, Magui sigue trabajando en el diseño de vestuario, y Samuel y yo terminamos de depurar decisiones sobre el espacio y la instalación colaborativa, al mismo tiempo que buscamos un local adecuado para la *Suite*.

Hablando de performance y relaciones.

El reenfoque del proyecto para su escritura, aunque fue conflictivo en un principio, ha reactivado el interés del colectivo en nuevas búsquedas poéticas que creíamos agotadas; la curiosidad por lo que puede dar de sí el juego de lo musical, las últimas concreciones de una obra construida entre todos que ha tomado una forma mucho más limpia y definida, el tener una fecha de la que podemos hablar ya a la vista, son factores que han ayudado a recuperar fuerza y cohesión al equipo. También, el hecho de que todos coincidiéramos durante varias semanas en Barcelona, tras el regreso de Magui y Samuel, ha generado un sentimiento de reencuentro y renovación.

Durante este tiempo, volvemos a tomar la costumbre de vernos a menudo, por trabajo o por placer. Sabemos que no estaremos todos juntos en muchas más ocasiones. A finales de abril empezará una cuenta atrás para Samuel y Jacina, quienes recibirán a gran parte de su familia de Brasil y embarcarán en un último período de viajes y despedidas.



Como dijimos en un capítulo anterior^[1], aumenta nuestro interés por dar lugar a todas las personas con las que hemos trabajado y a las que vendrán; tenemos intención de crear un nuevo espacio abierto de intercambio, donde todos los artistas que encontramos puedan conocerse, apoyarse y, quizá, generar nuevas colaboraciones o movimientos colectivos. Como también comentamos, esta preocupación no es común a todo el equipo, pero sí veo en Magui la misma inquietud y la capacidad de desarrollar la idea con algo de dirección y apoyo. Ella tiene planes de irse a vivir una larga temporada a Italia; cuando le planteo la idea y el reto de iniciar este proyecto con mi ayuda, decide aplazar sus planes de viaje y apostar por intentarlo.

Así nace *La Trama* (de *zruH*), proyecto que definimos como *red de artistas | encuentros nómadas*, y que crece en paralelo durante los últimos meses de desarrollo de la *Suite*. *La Trama* es otro esfuerzo artístico y relacional que nos aporta contexto, experiencia colectiva y una mayor red de contactos.

[1] 2.4 acto segundo / III Creación Colectiva | la comunidad / Hacia *La Trama*

Crece también el sentido de responsabilidad frente a la experiencia artística y vital que queremos llevar a cabo con la *Suite*. Seguimos convencidos y defendemos el concepto idealista de *espacio de resolución*, como contrapunto relacional y restaurador en nuestra propuesta estética que indaga en vivencias de *amor Dolido*. Negamos intenciones terapéuticas, por cuanto no somos más que artistas investigando un terreno desconocido para nosotros de creación, relación y proceso; estos tres elementos esenciales –los tres de igual importancia y en constante interrelación– definen este experimento y el presente estudio, y son los mismos puntos clave que estructurarán la *Suite del amor Dolido*.

Según se acerca el final de este proceso colectivo y las fechas para llevar a cabo nuestra *ópera visual*, crece la necesidad de estar más preparados y seguros en estos tres aspectos esenciales; esta búsqueda de preparación es una preocupación común a todo el equipo, y nos lleva a organizar varias jornadas de formación mientras completamos algunos detalles y conseguimos encontrar recursos económicos y personales. La primera



Logo de *La Trama* (de zruH).



Encuentro de *La Trama: Cotidiano*, con Daniel Jándula. 7 de mayo, 2011.



Cartel para clase magistral de la actriz Mari Romero, 13 de mayo, 2011.

jornada es una clase magistral abierta titulada *Performance y Ritual*, planteada como recurso de *La Trama* y con la intención de enriquecer nuestra experiencia estética. Invitamos a Mari Romero, una actriz y performer brasileña que participó en *intervalo*, la primera acción de Buenvirus en Barcelona. Como ya dijimos, ninguno de los componentes de *La Trama* usa el lenguaje performático habitualmente en su obra individual, así que esta formación nos resulta enriquecedora.

Por otro lado, en el contexto de nuestros encuentros de comunidad, nos proponemos profundizar en aspectos de las relaciones interpersonales de los que hemos estado hablando continuamente a lo largo de este proceso colectivo. Para ello, cada uno de nosotros escoge un asunto sobre el que investiga de forma particular y que lleva a debate con el grupo.

De estos pocos encuentros destaca la búsqueda, la intencionalidad, la curiosidad, el empeño colectivo en construir algo juntos que trasciende cualquier experiencia estética que hayamos vivido individualmente hasta este momento.

Vestuario.

El proceso colectivo de creación de vestuarios ha pasado por varias fases. En un primer momento, –con Manuela–, partimos de la idea de Buenvirus y de la invención de su universo estético; nuestro concepto sensorial del personaje mezcla elementos del Este de Europa con otros propios del imaginario infantil o circense, al mismo tiempo que busca inspiración en el eclecticismo visual de Barcelona.

Hacemos varias búsquedas de fotografías y vídeos tratando de encontrar referentes, y marcamos un punto de inicio desde el que Manuela desarrollará la imagen global del experimento. En los primeros intentos, –tímidamente durante el *fin de semana de inoculación* y, más claramente, en el corto *nº3*–, se marcó una línea que nos ha servido de referencia para las siguientes etapas. Nos basamos en el reciclaje de ropa y en la mezcla de

colores y elementos; buscamos una imagen un tanto *fuera de tiempo*, evitando estilismos que nos sitúen en una época o una moda reconocible.

Al principio, Manuela presta algunas de sus prendas, que usamos para los primeros intentos. Tras su desvinculación del proyecto, hacemos varias compras de ropa de segunda mano en el mercado de *Los Encantes* de Barcelona.

Cuando volvimos a cero en el desarrollo de cada propuesta de Buenvirus y empezamos a completar fichas para las acciones, hablamos sobre la imagen que cada componente del colectivo tenía en mente a partir del concepto primario de las once frases, intentando no pensar en los experimentos ya realizados. Entonces, tomamos nota de aquellos colores, ritmos, sonidos y otras sensaciones que eran comunes a todo el equipo. En un siguiente paso, Magui compartió fotos de las performances

realizadas en el blog de *la Central de Tramoyistas*, para que el equipo expresase sus impresiones sobre los estilismos usados hasta ahora.

Toda la información obtenida en estos pasos nos ha dado una idea más nítida para la ropa de la *Suite*. Llegado el momento de crear el vestuario, basándonos en las imágenes construidas colectivamente para las acciones, compramos una cantidad suficiente de prendas usadas que Magui adapta, transforma, recombina y adjudica a cada propuesta.

Como aún no sabemos qué personas compondrán la compañía que llevará a cabo la *Suite del amor Dolido*, Magui deja todo el material preparado, pendiente de adaptación para los performers que aún estamos por conocer.

Al borde del abandono: la tensa espera.

Desde que iniciamos nuestra campaña de micro-mecenazgos, al principio de junio, hemos conseguido doscientos euros de ayuda de los mil quinientos euros presupuestados para el proyecto. Todos estos donativos llegaron durante los dos primeros días de campaña, tras el primer impacto de nuestro envío masivo de e-mails. Después, hemos dejado de recibir ingresos. A medida que pasan las horas, crece la desesperanza al ver alejarse la posibilidad de llevar a cabo la *Suite* tal y como la hemos diseñado.

Ya hemos lanzado un primer llamamiento a artistas y empezamos a recibir candidaturas, pero aún no podemos concretar acuerdos con los posibles performers, ni hacer la reserva del alquiler para el *espacio de resolución*, pendientes de la evolución de la campaña de *crowdfunding*. En este momento, la sensación general del grupo es de no tener nada listo para la *Suite* a muy pocos días de la fecha marcada para su realización, pues todo lo que nos falta por hacer depende de unos recursos económicos con los que no contamos; no podemos dar ningún paso más sin estar seguros de si podremos o no seguir adelante.

Decidimos entonces establecer unos mínimos, por debajo de los cuales tendremos que desistir de la idea de completar el proceso; dichos mínimos tienen que ver con los principios relacionales del proyecto: la *Suite del amor Dolido* no tiene sentido si no podemos alquilar un local para el *espacio de resolución* y comprar comida para que los participantes puedan concentrarse exclusivamente en su experiencia colectiva.

Eliminamos del presupuesto todo lo que sale de estas necesidades esenciales (materiales para la instalación colaborativa, ayuda de transporte para todos los participantes, impresión de libretos, tarjetas de vídeo...) y limitamos nuestra previsión de gastos al máximo. La cantidad por debajo de la cual no continuaremos con el experimento es de novecientos cincuenta euros (seis días de alquiler del espacio de encuentros y trabajo –el *espacio de resolución*– : trescientos cincuenta euros; comida para unas treinta y cinco personas durante tres días completos: seiscientos euros).

Al día siguiente, el 8 de junio, un mecenas ingresa seiscientos cincuenta euros para la *Suite*; seguidamente, otros inversores completan exactamente la cantidad que habíamos establecido como mínimo para seguir adelante. Este voto de confianza levanta el ánimo del equipo, convencido de continuar con el proyecto a pesar de las limitaciones de tiempo y presupuesto.

La búsqueda de personas para participar en las diferentes fases de la experiencia, ha sido otro de nuestros puntos débiles y un foco de debate a lo largo de todo este tiempo. Una vez elaborado el *libreto* final, aunque sin poder esperar los recursos económicos que garanticen la viabilidad de la obra, iniciamos el proceso de convocatoria con el fin de encontrar posibles intérpretes para la *Suite*.

Nos interesa contactar con artistas de diversos campos de creación: buscamos unas diez personas en total, de ambos sexos, que provengan de la danza, la interpretación, las artes plásticas, la música o directamente de la performance; con ellos formaremos el *elenco* que llevará a cabo las once acciones y la instalación colaborativa. Además, nos gustaría contactar con fotógrafos, video-artistas, cineastas que quieran formar parte del proyecto colectivo.

Colectivización y Arte Libre.

Llegado el momento de colectivizar de nuevo la idea buscando las personas que formarán parte de la compañía de Buenvirus para este experimento, recordamos los criterios que pusimos sobre la mesa en conversaciones de *La Tramoya*.

Como ya hemos dicho, uno de los puntos clave de esta investigación es la colaboración completamente altruista y desinteresada de todos los participantes. Procuramos que las personas que quieran colaborar en este proceso de creación a partir de ahora, también lo hagan por motivaciones ajenas a cualquier interés de beneficio individual.

A finales de mayo lanzamos la primera publicidad de la convocatoria a través de Internet, en algunas páginas de castings actorales. Es Jacynthe quien se encarga de promover la información de nuestra propuesta en este contexto. De estos anuncios recibimos una buena cantidad de candidaturas. Después se distribuye publicidad en escuelas de danza, circo y teatro, en la facultad de Bellas Artes de Barcelona y otros centros de creación de la ciudad.

La primera reunión de selección es el viernes 3 de junio. Para ese día, alquilamos de nuevo la sala polivalente de *Hangar*, y nos organizamos para recibir a las personas que ya se han puesto en contacto con nosotros por e-mail y nos han confirmado su asistencia –unas diez personas–, todas ellas en respuesta a los primeros anuncios en las Webs de interpretación. Llegado el día, para nuestra sorpresa, no se presenta ninguna de estas personas a la cita, sino sólo dos contactos del equipo que no habían avisado de que vendrían.



Por otro lado, comentamos hace un tiempo en este mismo texto [273], que otro de los principios de nuestro experimento implica que cada intérprete, por cuanto deja de sí en el fragmento de proceso de creación en el que participa, sea considerado coautor de esta obra colectiva, y pueda hacer uso de la misma como propia, siempre y cuando reconozca la autoría principal de Z. Buenvirus, creador de las partituras originales de la *Suite del amor Dolido*.

Según estos principios, buscamos un modelo que clarifique las reglas del juego de nuestra relación colectiva, sobre todo de cara a los nuevos participantes que integrarán la compañía de la *Suite*.



Primera prueba de selección para la *Suite del amor Dolido*. Alex y Laura.

Algunas de las personas que no han venido justifican su ausencia con variados contratiempos; otras, plantean el problema de que el experimento se vaya a realizar entre semana, por la incompatibilidad de horarios con otros compromisos. Quienes sí se presentan son Alex –músico y psicólogo, al que conocimos en un encuentro de *La Trama*– y Laura –video artista y performer, amiga de Abraham–. Ambos quieren participar en la *Suite*, Laura por interés artístico y Alex por curiosidad investigativa, pero los dos tienen problemas con las fechas establecidas y deciden no comprometerse con nosotros.

Marcamos una nueva convocatoria de selección para el miércoles 8 de junio, esta vez en casa de Jacynthe, un estudio amplio en un edificio industrial que adecuamos para el encuentro. En esta ocasión vienen dos de las personas que depositaron su candidatura en la Web de actores. De ellas, sólo una –Isabel– formará parte de la *Suite del amor Dolido*.



Encontramos similitudes ideológicas en filosofías como el *Copyleft*^[1] o, más concretamente, en la licencia *Arte Libre*^[2], una licencia *Copyleft* sometida al derecho francés.

La licencia *Arte Libre* permite copiar, distribuir y modificar libremente la obra que protege, respetando los derechos morales de su autor. No aceptamos, sin embargo, todos los términos de su ideario, como el derecho a hacer un uso lucrativo de la obra.

Aunque no registramos la obra bajo ninguna de estas licencias, establecemos algunas de sus bases en nuestros acuerdos con los candidatos que desean unirse al experimento.

[1] *Copyleft*: Grupo de licencias cuyo objetivo es garantizar que cada persona que recibe una copia de una obra pueda a su vez usar, modificar y redistribuir el propio trabajo y las versiones derivadas del mismo. Unas veces se permite el uso comercial de dichos trabajos y en otras ocasiones no, dependiendo que derechos quiera ceder el autor. Fuente: <http://fundacioncopyleft.org/>

[2] Licencia *Arte Libre*: Su finalidad es dar acceso abierto a la obra y autorizar el uso de sus recursos por una mayoría, multiplicar las posibilidades de disfrute para multiplicar sus frutos, y fomentar un nuevo marco de creación que posibilite una creación nueva. Todo ello, dentro del respeto, reconocimiento y defensa de los derechos morales de los autores. Fuente: <http://artlibre.org/>

De nuevo necesitamos replantearnos la situación: a una semana del inicio de la *Suite*, una sola persona se ha comprometido con nosotros a participar en la obra. Algunos conocidos con los que hablamos y otras personas que quieren ser parte del proyecto, sólo podrían realizar la experiencia en fin de semana, pero Jacynthe sigue trabajando viernes, sábados y domingos; para nosotros es prioritario que ella pueda estar. Por otro lado, Samuel se marcha definitivamente el último día de junio, lo cual no nos deja mucho margen de maniobra.

En vista de la situación, Jacynthe decide renunciar a participar en el proyecto, con tal de que éste se pueda llevar a cabo. Todos nos negamos a que ella no esté con nosotros en la experiencia, y seguimos mucho tiempo tratando de encontrar otras soluciones para el problema, pero Jacynthe insiste y nos anima a realizar la *Suite del amor Dolido* durante el fin de semana del 24 al 26 de junio; posponer la fecha nos dará diez días más para encontrar a otros performers, y plantear el evento en fin de

semana facilitará que otras personas puedan hacer la obra con nosotros. Finalmente, sin más opciones, asumimos la ausencia de una de nuestras compañeras más constantes e imprescindibles, y cambiamos la realización del experimento a los días 24, 25 y 26 de junio.

Aceptar la renuncia de Jacynthe es una de las decisiones más difíciles, dolorosas y frustrantes de esta experiencia como colectivo; a cambio, contamos con ella como performer para las acciones que ya habíamos planeado, las cuales programaremos para ser realizadas a última hora de la tarde, cuando ella podría estar.

Unos días después, Jacynthe sufre un complicado accidente de trabajo que le deja serios problemas de espalda y que le impedirá trabajar el resto de la temporada. Sólo la volveremos a ver en la cena de despedida de la *Suite*.

El libreto.

Componemos, con todas las decisiones que marcan las líneas generales de las once performances de la *Suite*, un único documento escrito, a modo de *libreto*, que los performers usarán como guía para su interpretación de la *Suite del amor Dolido*.

En el libreto de la *Suite*, recogemos las once fichas que hemos creado durante este proceso y que seguimos afilando con más datos según vamos resolviendo incógnitas con el paso de los días. A falta de conocer todos los nombres de los performers que ejecutarán cada propuesta, las localizaciones exactas donde tendrán lugar, los horarios precisos de las acciones y la ubicación del *espacio de resolución*, el libreto sigue abierto hasta el último momento antes del inicio del experimento.

La compañía.

En una tercera convocatoria de selección dividida en dos días, –el viernes 17 de junio por la tarde y el sábado 18 por la mañana–, conseguimos completar el *elenco* de performers de nuestra *ópera visual*. Se añaden al equipo Julie –actriz y bailarina–, Nico –artista plástico y performer–, Esther –actriz– y Dámaris –trabajadora social y escritora–; además, contaremos con Richard –diseñador, participó como performer en la acción nº11 en diciembre–. Otros amigos, aunque no pueden estar los tres días con nosotros, se comprometen a realizar colaboraciones puntuales: es el caso de Emilio –artista independiente, participó en el *fin de semana de inoculación* y formó parte del *nudo*– y Abraham –escultor, colaborador de *zruH* por temporadas–. De nuestro equipo de *Tramoyistas*, Samuel y Magui también participarán en la *Suite* como performers.



Prueba de selección de Esther. 17 de junio, 2011; en el local de la calle Cartagena.

El documento se convierte en herramienta clave, en *semilla* que contiene condensada en su interior toda la información necesaria para una interpretación de la *Suite del amor Dolido*. Si eliminamos los datos específicos de personas, horarios y lugares, el libreto es una herramienta transferible, válida para cualquier ejecución de la obra, en cualquier momento y lugar.

La transmisión de la obra de Buenvirus a través de este documento escrito, podría dar lugar a interpretaciones muy distintas a partir del mismo original, desarrolladas en libertad por quienes recibieran el legado, llevadas a la realidad sin nuestro control. Esta posibilidad nos parece interesante, y damos mucho valor a esta concreción de nuestros esfuerzos comunes.

El libreto es la condensación estética de un largo proceso colectivo; esta *Suite del amor Dolido*, una ejecución, una interpretación posible de este conjunto de *partituras* y anotaciones.



Se suman a la experiencia Josep Lluís –documentalista, que participará grabando el experimento– y su mujer Marcela – como colaboradora en el equipo de logística–. Ella junto con Dianne, Ana y Jacina se ocuparán del cuidado del equipo.

Con todas estas personas hacemos un encuentro previo a la *Suite*, ya en el local del *espacio de resolución*, en el que concretamos detalles de planning, logística y vestuario. También, para experimentar con las posibilidades de los materiales y las propuestas antes de lanzarnos a vivir las situaciones en la calle. Utilizamos este encuentro como primer contacto artístico y relacional de la compañía.

◀ Encuentro previo a la *Suite*; primer contacto relacional y artístico de la compañía.



▲ Encuentro previo a la *Suite*.
Experimentación de las performances,
materiales, planificación y vestuario.

El colectivo reducido y estrés.

La fuerza del equipo se ha visto mermada los últimos meses por las circunstancias y decisiones personales de cada miembro. Después de tanto tiempo de preparación, encontrarnos a las puertas de la *Suite* con problemas similares a los que nos llevaron al caos en el mes de experimentaciones del *Simposio*, nos ha generado temor y frustración. Pero no tenemos opciones ante la precipitación del final de esta etapa; empujados por el calendario, sólo podemos desistir, o hacer todo lo posible por llevar a cabo la obra.

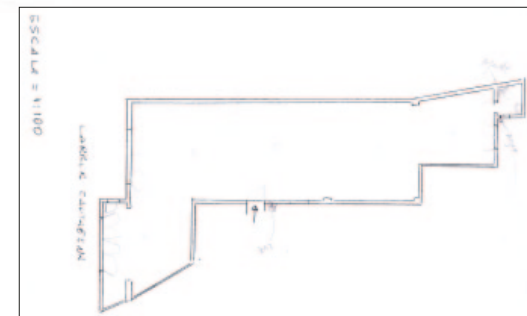
A muy pocos días del inicio de la última etapa de este largo proceso, aún falta mucho trabajo por hacer; de *La Tramoya de Buenvirus* –el equipo compactado que trabajó junto durante muchos meses en este proceso colectivo: Jacynthe, Tatyana, Samuel, Noa, Magui, Dianne y yo–, menos de la mitad puede colaborar en estos trabajos de preparación. Jacynthe nos anima

desde la barrera, separada del experimento por razones ajenas a su control. Tatyana ha desconectado hace mucho tiempo de las labores de organización; ella es fotógrafa de la obra de Buenvirus, y no se ha implicado en tareas que no tengan que ver con esta función. Noa se enfrenta a un grave problema familiar y se ha desvinculado completamente del proyecto, aunque no del colectivo; durante estos días vive en nuestra casa. Samuel está vaciando su piso y se ocupa de otros muchos asuntos relacionados con su partida; pero ya hace tiempo que está ausente, entre idas y venidas, entre viajes y familia.

Instalación colaborativa y *espacio de resolución*.

Hablamos mucho sobre estos dos elementos de la *Suite*, como parte indispensable de la obra. La búsqueda de un local con las características que necesitamos para un período de pocos días se hace difícil, sobre todo cuando aún no contamos con los recursos económicos para hacer frente al alquiler.

Hemos pensado varias veces en *Hangar* como sitio ideal para la instalación colaborativa, aunque no nos convence del todo como *espacio de resolución*. La sala polivalente que nos interesa, es un gran cuadrado de techos altísimos y enormes ventanas, perfecto para la construcción colectiva habitable que ideamos juntos hace un tiempo; pero la sala es también lugar de paso que da acceso a otros sectores del centro de producción, así que otros artistas circulan por allí durante el día. Tampoco nos dan total seguridad de que el local esté disponible en las fechas que hemos solicitado, porque estará siendo usado por artistas



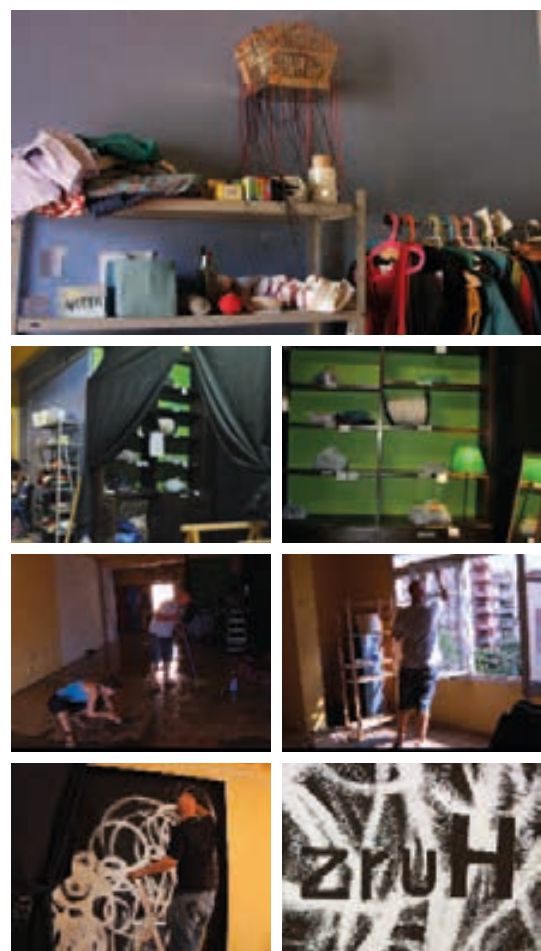
residentes del centro hasta la misma mañana de nuestro día de inicio, y no pueden asegurarnos que esté libre a tiempo.

Damos con un local en la calle Cartagena, cerca de nuestra casa. Es un espacio bastante alargado de unos cien metros cuadrados en una sola estancia diáfana, con amplios ventanales y el techo abovedado. Las grandes ventanas, a un extremo de la sala, dan a un cruce principal del Eixample, el de las calles Cartagena y Mallorca; hay otra gran ventana que da a un patio de vecinos en el extremo opuesto. El local está en la cuarta planta de un edificio industrial. En todos los locales del edificio –dos por planta– trabajan artistas desde hace más de veinte años.

El lugar es muy accesible y nos parece acogedor, aunque no cumple con nuestras expectativas espaciales para la instalación colaborativa: los techos no son tan altos como nos hubiera gustado, y la distribución del espacio no nos permitirá construir una estructura habitable como habíamos previsto.

Dudamos mucho entre el local de calle Cartagena y *Hangar*. Finalmente, descartamos el último, rebajando nuestras expectativas en cuanto la instalación colaborativa, y priorizando la seguridad en las fechas, la practicidad por la cercanía a nuestros lugares de encuentro habituales y la intimidad en el *espacio de resolución*.

Ya alquilado el local, trabajamos juntos en su adecuación para la *Suite*. Elegimos una zona un poco más reservada de la sala –posiblemente una antigua habitación que ahora también se abre a la estancia principal– como lugar de descanso y conversación; pintamos el suelo y lo hacemos confortable con telas, lámparas y almohadas. Nos hacemos con una gran mesa para las comidas e inventamos un sitio donde siempre habrá bebidas y frutas disponibles. El lado opuesto del espacio es para la ropa: Magui llena dos grandes percheros y varios estantes, ordenando el vestuario y atrezzo para cada performer y cada acción. Hemos hecho un vestidor con cortinas negras, y pintado en la pared el logo de *zruH* para estos días.



La mañana anterior a la *Suite*, en un momento de sinceridad, Samuel cuestiona con Magui y conmigo el sentido de continuar con el empeño de llevar hasta el final este proceso, a pesar de todos los vientos contrarios, y nos plantea seriamente que nos quedemos aquí, que nos planteemos en este punto, aceptando que nuestra obra ya ha tenido lugar y se ha completado con la llegada del final de este largo proceso y con nuestro *libreto*, testigo y memoria del experimento. Para él, no estamos preparados para esta interpretación de la *Suite del amor Dolido*, que tiene muchas posibilidades de no llegar al nivel por el que hemos trabajado; no vale la pena, es un error seguir adelante. La frialdad del cuestionamiento de Samuel, a menos de veinticuatro horas del inicio y tras sus muchas semanas de ausencia, enfada muchísimo a Magui.

La conversación para en seco nuestra actividad; hablo con Magui mucho tiempo. Ha venido, fuerte, el desánimo.



Llegados a este punto, vuelvo a sentirme casi tan solo como al principio. Pienso si realmente tiene sentido continuar; no sé si Samuel seguirá o no hasta el final y no puedo –ni quiero– dirigir el experimento en solitario: esto significaría el fracaso de nuestro proceso colectivo.

Durante la tarde comparto esta inquietud con varias personas que me devuelven el aliento.

Por la noche trabajamos de nuevo los tres –Magui, Samuel y yo– en el local hasta la madrugada. Samuel ha traído maderas y construye la estructura de la instalación colaborativa. Magui ultima los detalles del vestuario. Seguimos.

◀ Magui, trabajando en el *Espacio de resolución*.
24 de junio, 2011, 1:01h. Madrugada de la Suite.

En el centro del local, Samuel construye, con listones de madera reciclada, una estructura vertical hueca que cuelga del techo con cuerdas. Tiene forma de pirámide truncada invertida, construida a partir de dos cuadrados equiláteros de diferente tamaño. Cada cuadrado está un poco girado con respecto al otro, lo que aporta cierta torsión al armazón irregular, formado por el entramado de muchas maderas distintas. El cuadrado de abajo, el más pequeño, pende a unos sesenta centímetros del suelo; está abierto, y sus dimensiones permiten a una sola persona entrar en la estructura desde abajo, ponerse de pie, y observar la instalación y el *espacio de resolución* desde el interior, a través de los huecos entre las maderas. Abajo, en el suelo, hay pegado un cuadrado de cinta adhesiva roja, de idéntico tamaño a la base de la construcción.

La propuesta de instalación, inacabada, pretende ser el esqueleto de una obra colaborativa; los participantes del experimento intervendrán en su desarrollo usando para ello los materiales de desecho de sus propias vivencias.

2.5

acto tercero

(24, 25, 26 de junio, 2011)

Suite del amor Dolido

el espacio de resolución





colectivización

24 de junio. 12:00h. *Espacio de resolución.*
(Cartagena 230 - metro Encants)

Los performers empiezan a llegar al *espacio de resolución*. Son los encargados de ejecutar la *Suite del amor Dolido*: una sola representación, una sola vez, completa y sin vuelta atrás, en el número de horas previsto.

A su llegada, reciben una copia del libreto en papel; casi todos leen directamente, tratando de ubicar su participación en uno o varios momentos de la obra. Después se sientan al fondo del espacio, donde Magui, Samuel y yo les damos toda la información que necesitan sobre Buenvirus, *zruH*, la *Suite del amor Dolido* y su nuevo papel como ejecutores y coautores de la obra colectiva.



el espacio habitado

Convocatoria–afinación.

Todos los participantes van llegando al local. Hay mantas en el suelo de la sala de descanso. Ponemos música. Aún estamos terminando de imprimir libretos para todos. Richard y Ana han preparado brochetas de fruta.

Sentados en las mantas, todos se presentan. Los niños están jugando en el suelo con Dianne y con Jacina.



Les hablamos del sentido de la obra, de cuál es la amplitud de su espacio de libertad a la hora de vivir las acciones, de los materiales; les hablamos de la ciudad como escenario, de las idas y venidas al *espacio de resolución* y su relación con el concepto de la obra; también de la instalación colaborativa y del baúl de restos de las performances que hemos dispuesto a un lado de la entrada, donde podrán verter los restos de sus vivencias que transformarán en material constructivo para la instalación.

Les hablamos, también, del doble sentido relacional y estético de la obra y su proceso de creación, de lo que van a vivir dentro y fuera del espacio como dos aspectos esenciales e interdependientes de la *Suite*, que no se deben entender de forma disociada.



Después, Magui ultima detalles de vestuario y materiales con cada performer. Están preparados para la primera acción. Todo empezará en breve, con la performance *nº1*. El resto de acciones no están ordenadas por números, sino por una extraña mezcla de criterios conceptuales y logísticos.



Magui está muy cansada y agobiada. Los últimos días de preparación fueron interminables, y anoche salimos del local de madrugada. *La Tramoya* se ha reducido demasiado; a pesar de todo el tiempo de preparación, una buena parte de la carga de trabajo se ha concentrado en la última semana, desde que contamos con el local y con todos los participantes. Está nerviosa y enfadada por la situación.

Comemos todos juntos en la gran mesa por primera vez. Sigo pensando que las mesas tienen una especial capacidad para establecer relación entre quienes la rodean; lo hemos vivido infinidad de veces en nuestro recorrido colectivo. Que la *Suite del amor Dolido* empiece con un almuerzo no ha sido, para nada, una decisión tomada al azar.

Todo lo intimidante de un primer encuentro de desconocidos se ha desvanecido tras los primeros minutos; poco después, Magui parece haber recuperado el ánimo; ha recordado el porqué de todo esto.

Nico y Dámaris, Julie y Emilio, Richard y Magui, Isabel y Samuel salen conmigo del *espacio de resolución* en dirección al centro del barrio del Clot. Josep Lluís con una cámara de vídeo y yo con la otra; Tatyana con la de fotos. Abraham llega más tarde, también con su cámara fotográfica.

A las 17:00 iniciamos la primera acción, aunque el telón se abrió hace ya algunas horas.





**nº1. Viernes, 24 de junio, 2011. 17:00h.
Barrio del Clot.**

*Dos personas sentadas.
Una cose la ropa de las dos mientras
la otra mira hacia otro lado.*

Caminamos todos juntos por la calle Mallorca en dirección Meridiana hasta la calle Rogent, donde giramos a la derecha. A pocos metros, otra vez a la derecha, está la calle Bassols. Los primeros en ocupar su lugar y empezar la acción son Samuel e Isabel, que se sientan en un escalón delante de la puerta del número 28 de la misma calle.

||

nº1, nº6, nº5

viernes, 24 de junio



Volviendo a la calle Rogent, a muy pocos metros, hay un callejón sin salida a la izquierda, con una fachada verde con una puerta pequeña al fondo. Para esta localización hemos traído dos sillas de casa. Magui y Richard se sientan en medio del callejón.

Josep Lluís y Abraham se quedan por esta zona registrando desde lejos las acciones de las dos parejas.

Unos trescientos metros más adelante, caminando en dirección al mar, acaba la calle Rogent. Envío a Dámaris y Nico al Bar *Cantonada*, en la esquina de la Avenida Meridiana con la calle de la Sèquia Comtal, un bar de barrio de toda la vida, ahora regentado por chinos. Tiene varias mesas afuera, bajo un toldo. Hay algunas personas sentadas a la sombra. La pareja entra en el bar y pide bebidas en la barra. Se sientan en la terraza.



Emilio y Julie caminan unos metros más siguiendo Sèquia Comtal, hacia el sureste, hasta una plazoleta a la izquierda de la calle, un pequeño ensanche en un recodo entre edificios donde sólo hay un banco y algunos árboles. Los dos se sientan en el banco. Julie empieza a coser la ropa de ambos. Tatyana y yo nos ocupamos del registro en esta zona.

Nico ya ha empezado a coser su ropa con la de Dámaris, rítmica y ordenadamente, con la aguja grande y el cordón rojo. Alrededor, varios clientes tomando algo distribuidos por las mesas. La imagen poética superpuesta a un escenario cotidiano; como dijimos anteriormente, la visión de una realidad relacional que se hace visible por un tiempo.

Es Julie quien está cosiendo a su pareja, Emilio, con puntadas tensas y desordenadas. Están sentados en su banco, en un sitio de paso. Algunos transeúntes (aún pocos) levantan la mirada un instante al percibir una imagen que les extraña, pero pasan de largo sin modificar el paso.





Samuel ha escogido el cordón plástico para coser su ropa con la de Isabel. El cordón no responde bien a la costura, se enreda y engancha con facilidad. Samuel lucha pacientemente con sus elementos; dedica todo el tiempo necesario a controlar la situación, ensartar el aguja e iniciar su labor. Isabel hace lo posible por evitar que Samuel empiece, cambia de postura a menudo y finalmente se mueve a otro escalón, rompiendo los pocos hilos que ya estaban cosidos. Samuel, con mucha calma, hace varios intentos hasta poder volver a empezar a hilvanar el vestido de Isabel a su ropa. Con la misma calma cose, impasible, serio y durante mucho tiempo. La calle está sola, apenas una persona o dos pasan de vez en cuando.

Magui es diseñadora y costurera de profesión, y está planteando la acción desde el disfrute de una labor muy cuidada. Está concentrada en el movimiento de la aguja y en los recorridos del cordón negro, en la vibración y el sonido del roce del hilo atravesando las telas. No hay tensión ni prisa, sólo construcción y control.

La postura de Dámaris y Nico se tensa y se separa más a medida que la costura avanza. Ella está continuamente tirando hacia delante, inclinando su cuerpo hacia el suelo desde la silla, mientras juega con servilletas que anuda para crear su propio cordón de papel con el que a su vez se quiere atar a la pata de la silla. Nico, por su parte, intenta controlar desde atrás los movimientos de su pareja, con una costura cada vez más extensa y sólida, siempre rítmica y ordenada.

Las personas sentadas en las otras mesas han pasado, de mirar tímidamente, a fijar su atención en lo que está ocurriendo, como quien no puede evitar estar pendiente de una discusión ajena y espera un desenlace. Los propietarios del bar, que han salido varias veces a mirar, no saben bien qué hacer ni cómo reaccionar. Todo este tiempo hemos estado registrando la acción muy discretamente y desde lejos. Dos chicos de la mesa de al lado que mantenían una reunión con alguien por videoconferencia, han girado su ordenador para que la persona al otro lado de la cámara también pueda seguir lo que está pasando con la pareja.

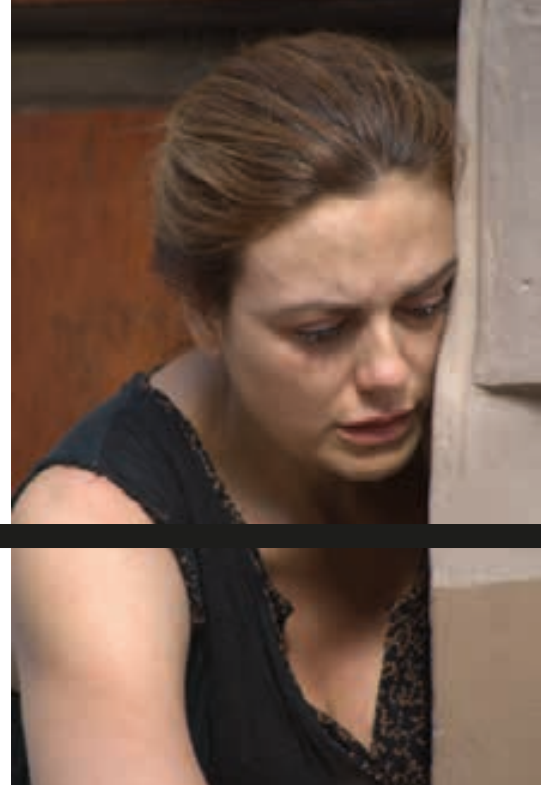




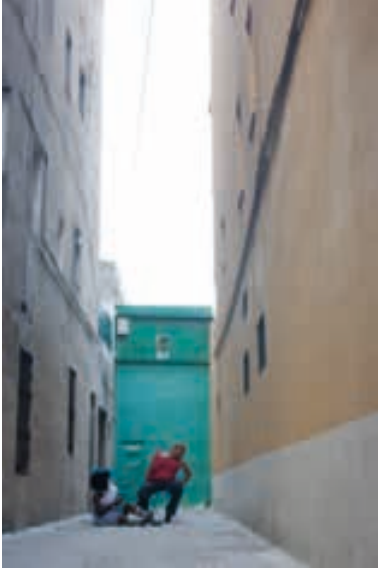
La costura de Julie se ha vuelto más y más violenta a medida que el tiempo pasa y Emilio sigue imperturbable, mirando hacia otro lado de la calle. Le ha atado por la ropa y por el cuello con dolor y con rabia, zarandeándolo, con desesperación. Sus puntadas son muy rápidas y totalmente desordenadas. Un señor que pasa por delante en bici amenaza con llamar a la policía. Ahora los dos están de pie, descalzos, él luchando por romper los hilos y ella luchando por retenerle. Emilio ha dejado de mostrarse impasible, ahora expresa angustia y prisa, enfado y determinación por acabar cuanto antes con la situación. El hombre de la bici piensa que es urgente pedir ayuda, aunque no sabe bien qué está pasando. Más gente de la calle mira desde lejos. Un señor ha seguido toda la acción desde la entrada de su tienda (más de treinta minutos) y se ha sumergido completamente en la historia; nos ha expresado su emoción y asombro.



Isabel llora mientras Samuel sigue cosiendo inalterable. Isabel se ha rendido y llora; Samuel no pierde en ningún momento el control de la situación. Después de más de una hora, cuando ha acabado de coser todo su cordón, para por un tiempo, mirando hacia abajo, pensando. Empieza con la misma calma a romper todo lo creado. La ropa de los dos está rasgada. Corta los cordones con las manos, uno a uno, usando los zapatos o restregándolos en el metal de un pivote de la calle. Isabel mira sorprendida a Samuel, aturdida por su frialdad durante toda la acción, incómoda por la fuerza y la violencia con que él va partiendo cada hilo. Después de un rato, Isabel también empieza a partir sus costuras. Pasan mucho tiempo tratando de deshacerse uno del otro. Cuando acaban, los dos se van, uno para cada lado de la calle. Isabel se queda de pie, con el vestido roto, desconcertada, en una esquina de la calle. Después de un tiempo mira atrás, buscando con la mirada a Samuel. Pasan algunos minutos y sale corriendo detrás de él.



Isabel ha cambiado completamente su concepción de Samuel tras la experiencia. Parece desconcertada por la aparente crueldad y frialdad con la que él realizaba su tarea. Ahora le mira con cierto recelo y desconfianza; ha creído ver en su simple acción de coser, constante y tranquilamente, algo mucho más allá de lo aparente. Reconoce que, a pesar de su mala sensación, sintió un deseo incontrolable de volver a buscarle después de haberse alejado, y que corrió por la calle hasta ver donde él estaba.



Richard mira al suelo y Magui sigue cosiendo. La interacción entre los dos es consentida y cuidada. En el recodo del callejón han encontrado un estado de calma compartida en el que parecen recrearse. Magui cose largo y lento, a veces en la silla, a veces de pie o sentada en el suelo.



Nico se levanta y sujeta a Dámaris por las costuras, con las dos manos, después de mucho tiempo de tensión mantenida y creciente. El cordón de papel que ella estaba atando se rompe. Los dos se alejan de las sillas, él siempre por detrás y ella siempre sin mirarle. Empiezan un baile de vueltas violentas hasta que la falda de Dámaris se desprende y se queda colgada de la camiseta de Nico. Dámaris huye caminando rápido para cruzar la calle. Nico le sigue, arrastrando su ropa. Los dos se encuentran más adelante y caminan durante mucho tiempo juntos, sin separarse. Se les unen Julie y Emilio.



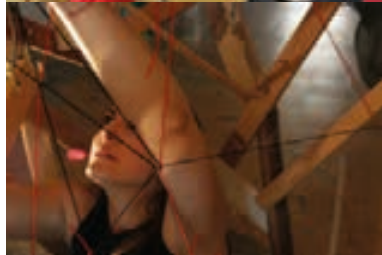
Cuando todos han terminado, Magui y Richard siguen en su proceso durante un poco más de tiempo. En algún momento, los dos se levantan juntos y caminan atados hacia la calle Rogent, una pequeña rambla tranquila. Magui tira de él al principio. Entre los dos descosen todo lo cosido sin romper sus hilos durante un tiempo, deshaciendo una a una todas las puntadas. Magui no rompe ni un solo cordón, sólo intenta descoser y desenredar. Richard, al cabo de un tiempo, empieza a mostrarse cansado, nervioso y desesperado por acabar, y ahora sí, empieza a romper las costuras con prisa. Cuando termina quiere alejarse de Magui y se sienta en un banco, agotado, mientras ella sigue caminando por la calle, tranquila, desatando cada costura de su vestido.



Las cuatro acciones han tenido lugar simultáneamente, en cuatro puntos de un área limitada, entorno al eje que dibujan las calles Rogent y Sèquia Comtal.

A partir de una misma frase, las cuatro parejas han vivido su tiempo de una manera completamente diferente llegando, a través de emociones diversas, a desenlaces únicos.

Esta experiencia nos confirma cuán amplio es el espacio de creación libre que corresponde a cada individuo que experimenta con la propuesta. Estamos seguros de que hay tantas posibles interpretaciones como personas diferentes, y de que cada performer lo viviría de una manera distinta si cambiamos cualquiera de los factores de la situación, como su pareja, el contexto, los materiales o su estado de ánimo.



En el *espacio de resolución*, cada participante usa los restos rasgados de la ropa y sus costuras para intervenir en la instalación colaborativa. Todos se vuelven a sentar alrededor de la mesa, y hablan con confianza de lo vivido. Cada pareja ha experimentado su acción de una manera completamente distinta. Muchos no esperaban que una acción tan simple tuviera el poder de establecer tantas conexiones psicológicas con sus situaciones personales. Para la mayoría, este fue su primer contacto con el lenguaje performático.

De todos los performers, sólo Magui ya había experimentado con esta propuesta en otra ocasión (durante el *mes de experimentaciones del Simposio del amor Dolido*) y su abordaje fue absolutamente distinto

Desde el punto de vista de la creación colectiva, nos gusta ver por cuántas manos ha pasado esta propuesta, cuántas personas han intervenido en su construcción mínima y cómo sigue aún sin estar cerrada, agotada ni finalizada.

Comprobamos de nuevo que ocurre una extraña y profunda conexión entre personas que viven la misma experiencia; da la sensación que la performance intensifica y multiplica el valor del tiempo. Observo cómo se relacionan todos antes de vivir su acción: la mayoría apenas se conocen, algunos se han encontrado hoy por primera vez. Han intercambiado algunas palabras al saber que compartirían performance, quizá por el camino desde el *espacio de resolución*. Sólo una hora más tarde, parece que cada pareja ha compartido días de vida, semanas, para bien o para mal.



nº6. Viernes, 24 de junio, 2011. 19:00h.
Espacio de resolución.

Una persona se encierra amarrando su cuerpo fuertemente con una cuerda.

En el *espacio de resolución*, mientras todos descansan y hablan de lo ocurrido en la performance nº1, Samuel prepara una cuerda con la que empieza a atar su cuerpo. Cae la tarde. La acción ocurre sin aviso, sin un espacio consagrado, sin silencio, sin atención, en medio de todos y como parte de todo.

Se ata fuerte, primero el pie izquierdo, asegurando el inicio de su amarre con dos nudos; sigue atando desde los pies y hacia arriba, con una cuerda gruesa de algodón. Está concentrado en su proceso, aislándose mental y físicamente de todo lo que le rodea, encerrándose.



La charla de todos sigue, casi nadie está atento a lo que Samuel está haciendo. Poco a poco, a medida que la acción se intensifica algunos se empiezan a dar cuenta de lo que pasa, pero la mayoría sigue en sus conversaciones, yendo y viniendo, entrando y saliendo del espacio.

Nadie sospechó cuando hace un rato enderezaba metódicamente la cuerda blanca en su bobina.



Cuando estuvo lista, la colgó en de la pared, a la izquierda de la puerta, y se llevó el cabo al otro lado del espacio donde, sentado en el suelo, comenzó su ritual. Ahora, con la mitad de su cuerpo rodeado por muchas vueltas de cuerda dura, se sigue encerrando, saltando y girando sobre sí mismo. Cuando las cuerdas han cubierto la mayoría de su cuerpo, cae, dando un golpe fuerte en el suelo. Intenta levantarse varias veces para poder seguir su proceso, y siempre vuelve a caer sin fuerzas.

Durante los últimos minutos la movilidad es muy pequeña. Ahora hay mucho más silencio. Agotado y casi completamente inmovilizado, angustiado por la opresión de la cuerda sobre su cuerpo y con respiración claustrofóbica, se queda boca arriba en el suelo intentando, por unos momentos, recuperar el aliento. Empieza un camino lento y angustioso de regreso. Poco a poco, con mucho esfuerzo, consigue liberarse de sus propias ataduras.



Esta performance ha tendido lugar en el *espacio de resolución*, detrás del escenario, en el espacio de descanso, desdibujando el límite entre lo estético y lo relacional, entre creación y realidad, entre la obra y la vida. Se vuelve a hacer visible la imagen poética de lo que puede estar ocurriendo en lo invisible, pero ahora entre nosotros mismos; el colectivo aquí ha sido contexto y ciudad sin saberlo, y ha contribuido a que el encierro y aislamiento sea real.

nº5. Viernes, 24 de junio, 2011. 21:00h.

Espacio de resolución.

Dos personas se abrazan. En cada abrazo una de ellas da una vuelta de cuerda a la otra, que va quedando atrapada. La persona que ha atado acaba yéndose y dejando a la otra atada y sola.



Una mesa, durante una velada. Isabel y Alex cenando. A lo largo de toda la cena, la chica mantiene un juego con los objetos de la mesa y su compañero. Tiene un ovillo de lana roja en la mano y una tijeras. Va atando trozos de lana a los diferentes objetos que el chico usa para comer y beber; después, ata los cabos de lana entre sí.



Magui, Samuel, Jacina, Dámaris, Abraham y yo seguimos en el *espacio de resolución*, todos sentados a un lado de la gran mesa, cenando. Al mismo tiempo, Isabel y Alex comen en su mesa para dos, frente a nosotros, metidos en su acción.

Hasta hace muy poco no sabíamos quién realizaría esta acción con Isabel. Hicimos una prueba conmigo, hace unos días; no me gustó, sentí que Isabel actuaba, y yo fui incapaz de no seguir el juego de irrealidad.



Hubo un momento de disensión entre Samuel y Jacynthe; para él, mi manera de enfocar la vivencia no podía ser más desacertada, mientras ella defendía exactamente lo contrario. Hay cierta tensión entre los que defendemos la acción verdadera, la vivencia pura, y los que prefieren ver una cierta teatralización de las propuestas; en ese sentido, Jacynthe y Samuel, como responsables del área performática del proyecto, no llegan a estar del todo de acuerdo.

Amarra su copa, la jarra y su brazo, ata su mano y los cubiertos. Esto va limitando los movimientos del chico, cada vez más torpe, cada vez más cercado y humillado. En un momento, la chica se levanta y lo deja a él solo y lleno de ataduras.



Para esta performance queríamos que hubiese un juego prolongado durante mucho tiempo, a lo largo de toda una velada, en un restaurante real. El juego debía ser sutil y, en apariencia, no malintencionado; se trataba de que la pareja consiguiese entrar en esa situación aceptada por ambas partes, en el que uno de ellos fuese limitando cada vez más las posibilidades de movimiento del otro, pero siempre desde la realidad de la vivencia.

En aquel momento, tras mi intento forzado de cena, Jacynthe se mostró un poco incómoda; pensó que yo daba más oído a las opiniones de Samuel, profano en el asunto de la interpretación, que a las suyas, curtida en experiencias teatrales. La incomodidad que dejó ver no parecía nueva. Samuel puede parecer, a veces, demasiado seguro de sí mismo y resultar, según el momento, impositivo.

Yo, como artista, no puede evitar estar de acuerdo con muchos de sus criterios, los cuales entiendo muy acertados; observo que parece inevitable que me sigan mirando como responsable último del proyecto, teniendo muy en cuenta mis preferencias y posicionamientos en cada decisión; este hecho no juega a favor de la priorización del criterio colectivo, y empiezo a ver una grieta en nuestras relaciones de confianza; ¿debo ser completamente sincero en mis convicciones estéticas y posicionarme según mi criterio?, ¿o debería jugar como mediador entre varios individuos creadores para ayudarles a encontrar su propia sinergia colectiva, desde una posición de neutralidad?

La dificultad estaba en no teatralizar la acción.



Hoy, sentados ante la gran mesa, cenando en nuestra propia realidad, somos espectadores de la vivencia –teatralizada o no– de otros.

Alex ha aceptado en el último momento participar en la performance. Le conocimos en el primer casting, pero no pudo comprometerse con el proyecto por su inminente regreso a Colombia. Es psicólogo, y se mostró siempre muy atraído por nuestro movimiento. Ha venido a despedirse; su avión sale de madrugada.

Le pedimos que participe en esta *Suite*, al menos sólo en esta acción; nos parece una persona interesante; también pensamos que para él será una experiencia de la que podrá obtener conclusiones personales. Está viviendo un momento complicado a nivel emocional.





Como siempre, hemos dejado que los performers intervengan en la idea haciéndola a su manera. Isabel ha adoptado un papel desde el principio; Alex ha vivido una historia similar a ésta hace muy poco, así que simplemente se deja llevar por la chica, sin intentar defenderse. Nos ha faltado entrar en profundidad, dejar que el tiempo genere verdad, arriesgar más en esta búsqueda experimental.

Al terminar, nos cuenta cómo ha vivido la performance, y cómo su acción simbólica le ha hecho ver reflejada, como en un espejo, su propia verdad interior.

**nº3. Viernes, 24 de junio, 2011. 10:00h.
Barrio de la Barceloneta.**

*Dos corriendo, huyendo uno del otro.
El de atrás lleva la camiseta rota,
le falta un trozo que el de adelante lleva
en la mano mientras huye.*

Ha pasado un año desde que grabamos el corto nº3 con Pablo García Revert y Albert Folk. Hoy llega el momento de experimentar de otra manera con esta propuesta. Aunque varios puntos de la acción están previstos, no queremos alterar en nada la vivencia de los protagonistas de la historia, en este caso Julie y Richard.



nº3, nº11, nº9, nº4, nº2

sábado, 25 de junio

Las instrucciones son sencillas, no necesitamos un hecho fingido ni ninguna manipulación del tiempo ni de las secuencias para una grabación. Como ya dijimos, priorizamos por encima de todo la vivencia sincera de una situación dada, en la que nosotros aportamos sólo una propuesta y algunos elementos estéticos.

En este caso, pedimos a los dos performers que inicien la acción cosiéndose la ropa mutuamente, cara a cara, durante un tiempo. Después, será la chica la que emprenda la huida, en el momento que ella quiera y de la manera que decida.

La acción se sitúa en el barrio de la Barceloneta, en una plazuela junto al paseo marítimo, al final de la calle Pontevedra. Son las 10 de la mañana. Hemos preparado un artefacto con una bicicleta de alquiler y una de las cámaras de vídeo; lo usaremos para grabar la huida de una forma relativamente homogénea. Josep Lluís graba también el inicio de la acción con la otra cámara al hombro.

Una mujer y un hombre llegan separados a la plaza. El entra en escena paseando muy despacio, por la derecha; ella entra más tarde, por la izquierda, caminando rápido y con paso firme; ambos llevan ovillos de lana azul intenso en las manos. Se encuentran y se detienen en un punto, frente a frente. Se miran sólo un segundo.

Los dos enhebran sus agujas, primero ella, después él, y dejan caer el resto de sus ovillos al suelo. Los dos empiezan a coser entre sí sus ropas, ella primero, él después; con determinación entrecruzan sus largas puntadas durante varios minutos, hasta quedar unidos por el pecho, en el ir y venir de algunos metros de lana.

De pronto, ella deja de coser, suelta su aguja y arranca, en varios tirones violentos, el trozo de tela del pecho del chico con todos sus hilos cosidos. Entonces huye corriendo, el trozo arrancado colgando de su vestido.





Mientras ella se aleja rápido y se pierde entre la multitud, él se queda inmóvil, con el torso desnudo, desconcertado; empieza a correr tras ella algunos segundos más tarde.

Ella corre sin parar, a conciencia y con ritmo constante, por un paseo marítimo lleno de gente, por la playa, por unas escaleras y de nuevo por el paseo, ahora sujetando el retal con una mano y descosiendo poco a poco con la otra las hebras rotas; tira las hilachas azules por el camino, con fuerza. Él no entra en la playa, aún así, aunque a veces se acerca, no consigue alcanzarla.

Algunos minutos después, ya pasado el Puerto Olímpico, la chica tira el trozo de camiseta al suelo y sigue corriendo; desaparece. Él llega caminando al lugar, completamente agotado; mientras recupera el aliento se sienta en el suelo, a la sombra, y se quita los zapatos. Tras un descanso, ata como puede el retal desechado a su ropa rota, vuelve a calzarse y emprende solo su camino de regreso.

nº11. Sábado, 25 de junio, 2011. 13:00h.
Montjuïc.

Varias personas caminan de un lado a otro de un espacio atando sus cuerdas a pilares. Se va formando un entramado que cada vez es más difícil atravesar.

Richard, Julie, Dámaris, Isabel, Samuel, Magui, Esther y Abraham participan en la acción. Hemos elegido el mismo grupo de árboles que utilizamos en diciembre [: 325-334]; nos gusta la idea de repetir la performance en el mismo lugar, medio año después. Los tres chicos –Abraham, Richard y Samuel– ya participaron en la experiencia en aquella ocasión; para Samuel es ya la tercera ejecución de la idea, desde que hiciéramos el primer intento durante el *fin de semana de inoculación* [: 136-139]. Todas las chicas realizan hoy la acción por vez primera.



Arriba: 6 de diciembre, 2010. 14:30h
Abajo: 25 de junio, 2011. 14:30h





Richard entra primero en la escena, desde la derecha; le siguen Isabel, Abraham, Esther, Dámaris, Magui, Samuel y Julie, en este orden. Cada participante se incorpora desde un punto diferente de la arboleda, con uno o dos minutos de diferencia, a mi señal.

Esta vez, la trama de cuerdas se eleva más rápido y mucho más alto que en las experiencias anteriores, obligándonos a abrir y subir el plano, dirigiendo nuestra mirada hacia las copas de los árboles.

Magui, Samuel y Richard atan sus cuerdas a las ramas más altas. Cuando la mayoría ya ha completado su acción y salido del espacio performático, ellos parecen resistirse a abandonar el juego, en una suerte de desafío competitivo que se prolonga durante bastantes minutos más. Samuel es el último en alejarse de la maraña.





De nuevo observamos cómo, partiendo de la misma idea, obtenemos resultados muy diferentes de cada experimento, generados desde la vivencia única y libre de cada persona.

De las tres experiencias, ésta ha sido la más impactante por la altura que han alcanzado algunos participantes en el proceso de amarrar su cuerda; también ha sido la que nos ha generado más sensaciones negativas a nivel relacional. Si en las otras dos ocasiones destacaba el absoluto individualismo de cada performer, concentrado en su propia tarea, esta vez hemos visto una mayor conciencia del otro como rival.

Así lo expresa Samuel mientras comentamos la experiencia a la hora de la comida: *A veces estas acciones vacías de sentido te dejan más cara a cara contigo mismo, y a veces te das cuenta de cosas de ti que no te gustan.* Más allá de la

complicada interacción de cada participante con sus elementos –cuerdas, árboles– y su propia corporalidad en el espacio, aparecen en la conversación algunos sentimientos que han surgido durante el experimento como fruto de la interrelación entre los ocho performers. Samuel, por ejemplo, habla de su obsesión y lucha por llegar más arriba que los otros, de su voluntad de alejarse de los demás, de su desconfianza y enfado ante la escasa solidez del trabajo ajeno, que ponía en juego su seguridad física. Reconoce que decidió confiar sólo en su propia cuerda. Richard tiene percepciones similares respecto a la experiencia; añade la sensación de opresión que llegó a sentir cuando se movía más cerca de la tierra, y su búsqueda de lugares altos como liberación.

A lo largo de la charla surgen otros conceptos emocionales que han aparecido durante la acción colectiva, como el miedo a los otros o la impaciencia.



**nº. Sábado, 25 de junio, 2011. 16:00h.
Castillo de Montjuïc.**

Un ciego guiando a otro ciego



Dos mujeres, con sus cabezas y manos atadas frente a frente por una maraña de lanas negras, recorren un camino de tierra, en la ladera este de Montjuïc, junto al castillo y frente a la *Zona Franca* y el mar.

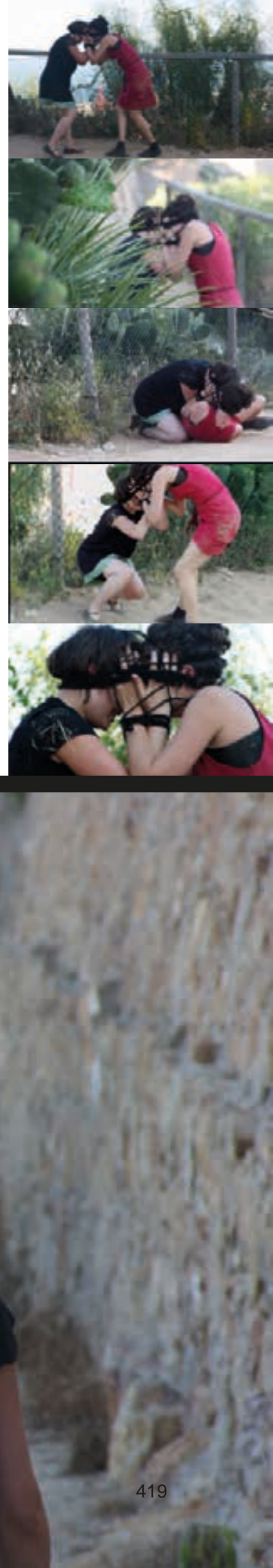


Ambas caminan a ciegas, tapada su visión frontal por la frente de la otra, y la lateral por las manos de las dos y los amarres. Avanzan dudosas; a veces dirige una, a veces la otra, las dos sin saber hacia dónde, zigzagueando en el camino irregular, angosto, con piedras y con espinos, nunca en línea recta, nunca con seguridad, nunca sabiendo bien cómo moverse.

Varias personas las encuentran por el camino y las evitan; otras, intentan advertirlas del peligro.



Cuando una de las dos cae, la otra le sigue, torpe y arrastrada; las dos en el suelo, ciegas y con las manos y cabezas atadas, caen varias veces antes de conseguir volver a levantarse. En el agotamiento y la desorientación tropiezan con otros peligros y dolores, forzándose mutuamente, queriendo gobernarse hacia ningún sitio.



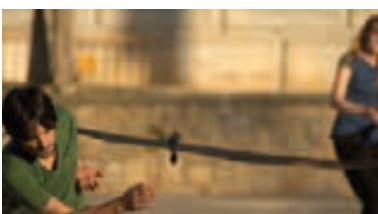


nº4. Sábado, 25 de junio, 2011. 19:00h.
Plaza de la Fundación Mies van der Rohe.

Dos atados, una desata y el otro ata al mismo tiempo.

Para esta acción, elegimos la amplitud de la explanada que se extiende de delante del pabellón de Mies van der Rohe, a los pies de Montjuïc, la horizontalidad del conjunto paisajístico y arquitectónico. La propuesta de desarrollo para la performance nº4, fruto de los encuentros de investigación performática de *La Tramoya* [: 305-306], requiere de un espacio suficientemente grande como para poder jugar con toda la capacidad de extensión de las bandas elásticas que hemos decidido usar para la experiencia.

Esther y Samuel realizan la acción; pudieron explorar juntos las posibilidades del material flexible hace algunos días, en el *espacio de resolución* [: 375, imágenes 2 y 8]



Antes, con Jacynthe y Samuel, establecimos ciertas reglas para el desarrollo de esta propuesta en el *libreto*. En el documento se habla de *cancha de juego*, lucha por el control e interacción entre los dos cuerpos conectados por el elástico; también de danza, equilibrio de pesos y movimientos arriesgados. Esta es una de las propuestas que nos animó a promover la participación de personas del ámbito de la danza contemporánea en la *Suite*.

Como alternativas a la explanada de la fundación Mies van der Rohe, habíamos valorado la posibilidad de localizar la acción en el parking de un centro comercial o en uno de los grandes espacios del aeropuerto. He pedido un permiso al Ayuntamiento y esperamos poder desarrollar la experiencia sin incidentes.

Visitamos el lugar en varias ocasiones e hice algunas pruebas de vídeo que visionamos en grupo con *La Tramoya*. El espacio nos convence a nivel visual, pero hay además algo en el sonido/silencio del ambiente que lo hace especialmente interesante. Elegimos con especial cuidado el horario para la acción, teniendo en cuenta la luz y el menor trasiego de personas.

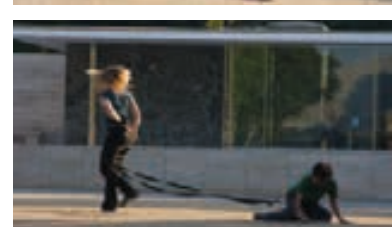
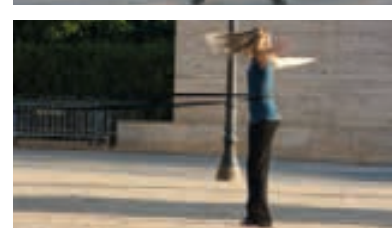
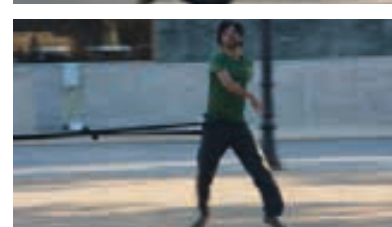
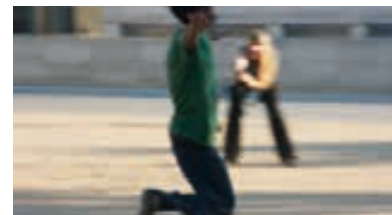
Después de la acción *nº9* nos encontramos con el resto del equipo en la explanada de la Fundación Mies van der Rohe, no muy lejos de Plaza Espanya, donde estaba previsto un tiempo libre de descanso. Josep Lluís, Tatyana y yo vamos con Julie y Dámaris desde el castillo. Mientras esperaban, Samuel y Esther han estado haciendo varios ensayos de la acción en el espacio; cuando llegamos con las cámaras, ya están agotados.

El desarrollo del concepto, la localización y los experimentos previos nos habían llevado a ilusionarnos especialmente con esta performance; sin embargo, una serie de circunstancias inesperadas condicionan inevitablemente la ejecución de la idea. La acción coincide con la celebración del *Pride Parade* de Barcelona, evento que se desarrolla en el mismo horario y muy cerca de donde estamos; un zumbido rítmico y constante de música electrónica, la estridencia de la megafonía y el estruendo de mucha gente, además de todos sus ecos, invaden el espacio de silencio –tan buscado– en el que habíamos proyectado llevar a cabo nuestra propuesta.

En este contexto, los movimientos ya casi agotados de la pareja se disuelven y la acción llega a hacerse invisible por momentos. Resulta difícil captar con las cámaras el juego de Esther y Samuel, envueltos en cansancio y ruido.

Me siento decepcionado; Samuel y yo hemos hablado mucho sobre la idea de la *Suite del amor Dolido* como única interpretación de una partitura de once performances, ejecutada de una sola vez, en distintos lugares y momentos, dispersas a lo largo de casi sesenta horas. Ningún ensayo en el tiempo de la *Suite* tiene sentido, mucho menos en el mismo lugar que hemos elegido y apartado para la acción, durante un tiempo prolongado que habíamos planificado como descanso y a la vista de todos.

Entiendo que, ante el incómodo encuentro con lo inesperado y ya muy cansado por el esfuerzo físico y mental de los últimos días, Samuel se ha dejado llevar por las circunstancias, escapando por un tiempo del espacio de representación performática y abordando la propuesta de Buenvirus como un juego independiente, ahora libre, sin horario y sin cámaras. Aunque comprendo la situación, todos sabemos que la performance ha perdido –de forma irreparable– gran parte de su fuerza conceptual y visual en una ocasión única.



nº2. Sábado, 25 de junio, 2011. 21:00h.

Espacio de resolución.

*Dos atados por la cintura intentan separarse,
girar dentro de los pantalones, romper.*

Con varios palets que trajeron de la calle Abraham y Samuel, nuestro colchón y unas sábanas, construimos una cama en el suelo del *espacio de resolución*. Nico y Esther van a experimentar con la propuesta de acción nº2 esta noche.

Era Jacynthe quien quería jugar con esta idea, pero ha tenido un accidente de trabajo que le ha destrozado la espalda.

Albert Folk tenía ganas de dirigir esta propuesta y hace ya algunos meses nos pidió una serie de condiciones para el posible rodaje de la acción. El la imaginaba fría, en un espacio industrial enorme, con colores blancos y grises, focos directos y la música aleatoria de John Cage. Había ideado un final de

ficción para la escena que, aunque muy atractivo, requería unos medios de los que nosotros no disponíamos. En aquel momento no pudimos satisfacer sus demandas y ahora, un año más tarde, es él quien no puede participar en la *Suite*.

Hoy, contamos con varias cámaras con las que queremos sacar el máximo partido al aspecto visual de la escena. Colocamos la cámara de Josep Lluís arriba, sobre un artilugio de escaleras, cuerdas y trípodes que construimos para la ocasión. En el visor, en plano picado, toda la cama y el espacio de suelo alrededor, también parte de la pared y de la ventana, que hace casi de cabecero. La otra cámara está abajo, preparada para grabar al hombro en los distintos planos que la acción requiera. La tercera cámara es la que Joan (un amigo) nos prestó para estos días, una réflex digital que también tiene la opción de registrar vídeo. Josep y yo grabaremos según nuestro punto de vista e intercambiaremos cámaras cuando queramos. Tatyana, como siempre, trabaja con su cámara fotográfica.

Marcela, casada con Josep Lluís, nuestro cámara, trabaja como voluntaria en el área logística de la Suite. Conocimos a la pareja y a su hija jugando con nuestros niños, en un parque, y nos hicimos buenos amigos. Josep es documentalista, y conoció a Marcela durante la realización de un documental social en Colombia, donde ella vivía. Ahora atraviesan una etapa vital difícil, a muchos niveles. Están viviendo la experiencia con nosotros, cada uno desde el punto de vista de su función.



Magui ha compuesto con los colores de las telas en la ropa de los performers, los elásticos y en la cama. Colocamos los focos directos, como propuso Albert, buscando sombras teatrales, grandes y contrastadas.

Cuando Nico y Esther están preparados, Magui empieza a coser sus pantalones entre sí, cara a cara, desde la cintura hacia abajo, con el cordón elástico en dos tonos de rojo.



En el espacio manda un silencio de interior, del roce de las telas y de las respiraciones contenidas. Se oye, amortiguada, la carrera de los coches por el Eixample y, por momentos, alguna música.

Todos los ojos están fijados en la cama iluminada.

Se empieza a grabar. Esther y Nico están tumbados, con los ojos cerrados y medio cuerpo cubierto con la sábana. Nadie sabe –tampoco ellos– cómo se va a desarrollar la acción.

Pasan algún tiempo inmóviles, puede que dos o tres minutos. En algún momento los dos empiezan a moverse, ajustando su postura, intentando acomodarse bajo las sábanas. Ella está inquieta, no se mueve con facilidad. Se destapa. Entre los dos cuerpos se deja ver una maraña de costuras elásticas que tensa cuando cada uno quiere encontrar su sitio. El elástico tira de la ropa, limitando movimientos y posturas, no dejando que se separen con libertad; la lucha arranca en un intento de la mujer por desplazarse sola. El se deja mover, ella empieza a cansarse de la situación.

Cada movimiento de uno implica, irremediabilmente, su reflejo en el otro; cada desplazamiento, torsión o giro de un cuerpo, arrastra el peso del otro cuerpo al que está cosido. La

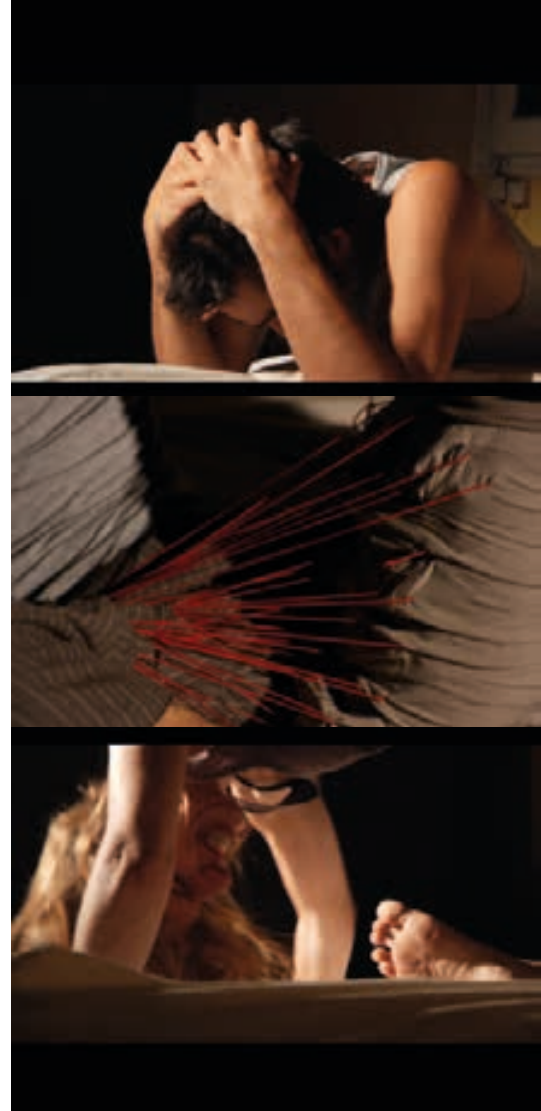




dependencia de los dos se hace mayor cuanto mayor es su voluntad de liberarse. Los tirones de Esther son frustrados y se ahogan en un esfuerzo vano que siempre la lleva, elástico, al mismo punto de inicio.

Nico no lucha por imponer sus movimientos, sólo acepta pasivo los esfuerzos desesperantes de Esther, cada vez más cansada.

Ella rompe a llorar de rabia. El se ve llevado a una situación en la que él mismo es el lastre.





Ella llora, da puñetazos asfixiados en la cama; sigue llorando mientras arranca de rodillas, uno a uno, cada elástico que le cose. Parte todos los cordones con las manos, con determinación y cada vez con menos fuerza. Cuando acaba, abandona la cama y sale de la habitación caminando. Vuelve el silencio. El está agotado. Pasan unos minutos y también sale de la cama, que queda vacía y deshecha.



Marcela se ha quedado hoy en el local, después de todas las tareas de la cena. Observa muy atenta la acción de *intimidación iluminada* que se desarrolla frente a sus ojos y a los de todos. Para ella, la performance ha alcanzado todo su sentido simbólico, conectándose de una manera inesperada con algún aspecto de su realidad que ella misma desconocía. Todos hemos entrado en la escena, que ha modificado por completo el ambiente de la sala y nuestra interacción; ahora estamos impactados también por la sacudida emocional de nuestra amiga. Marcela llora durante mucho tiempo; todos hablamos de muchas cosas, por varias horas.





**nº8. Domingo, 26 de junio de 2011. 10:00h.
Calle Marina, cerca del cruce con Meridiana.**

*Una persona camina atada a la mano
de alguien. Tiene mucho peso en los
zapatos y no puede llevar el ritmo.
Se cansa y la otra persona le abandona.*

IV

nº8, nº10, nº7

domingo, 26 de junio









**nº10. Domingo, 26 de junio, 2011. 11:00h.
Parque del Centre del Poblenu.**

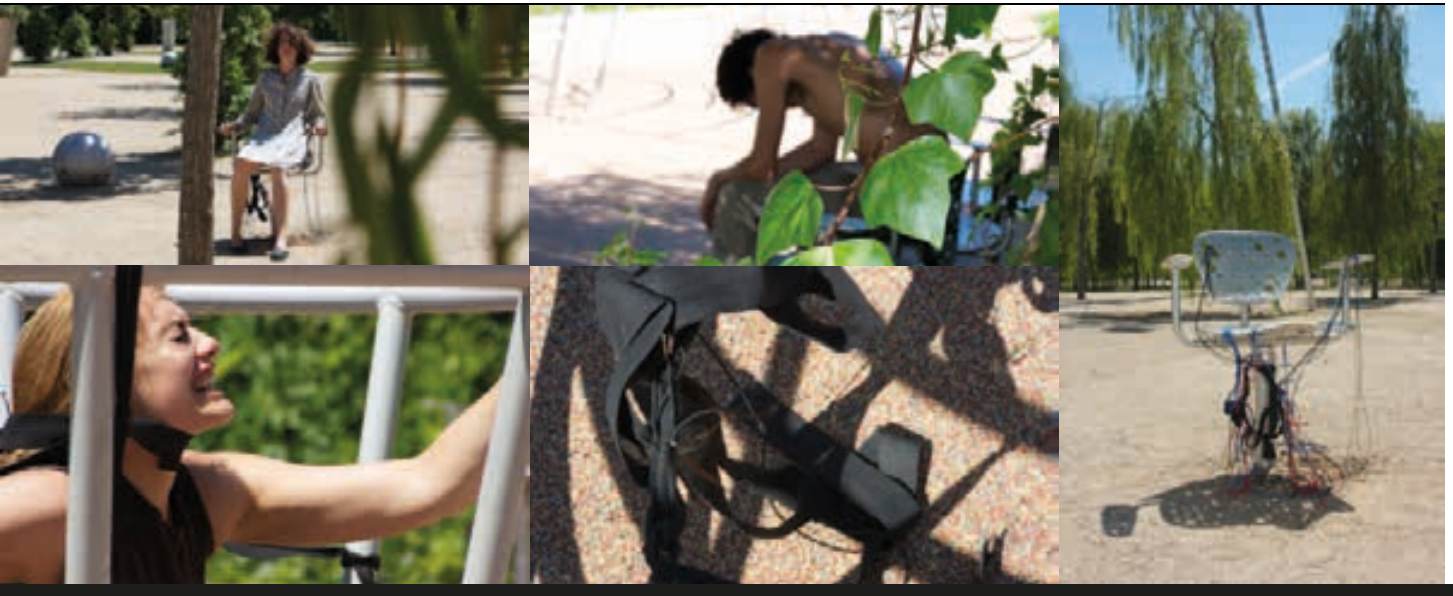
*Una persona intenta mirar hacia arriba, pero tiene la
cabeza atada por el pelo a sus propios pies.*



Publicaciones y
Divulgación









**nº7. Domingo, 26 de junio, 2011. 16:00h.
Parque del Clot.**

Dos atados de espaldas. No se miran, no se pueden separar. Abrazan y besan a otras personas que se acercan.

Un hombre y una mujer están atados de espaldas en una explanada, los dos de pie, muy juntos, delante de una arcada de piedra. Ha caído el sol. Una cinta de elástico negro cruza el pecho de él y la cintura de ella. Están cansados, respirando fuerte, sudando, manchados de polvo.

Unos minutos antes los dos estaban atados cara a cara, enfrentados el uno al otro, obligados por los elásticos, separándose las cabezas con las manos, empujándose, incómodos. Entre forcejeos, patadas y luchas, acabaron por conseguir girarse en sus ataduras, agotados.

Mientras recuperan el aliento, el tiempo se ha ralentizado. Empieza la grabación.

Hay tres cámaras grabando la escena: una fija, enfocando el centro de la acción; las otras dos a ambos lados de la explanada. No hay público.

Un hombre y una mujer están atados de espaldas. Vemos el perfil de ambos, los dos con la mirada quieta, fija al frente, los dos casi inertes, las espaldas apoyadas uno en el otro. El tiempo sigue pasando muy lento; el sonido deformado de la desaceleración es extraño.



Pasado un tiempo hay varios cambios de plano que nos permiten ver, en la distancia, aquello que las dos personas miran: otras dos personas que se acercan muy despacio a la pareja; cada uno viene desde un extremo de la explanada.

Durante varios minutos se desplazan hacia el centro del plano, como deslizándose, sin dejar de mirar ni un segundo a los ojos de quien tienen delante. El tiempo ralentizado del acercamiento es un nudo de tensión ascendente, todos lo percibimos así. El suspense emocional llega a su *súmmum* en los últimos centímetros de recorrido de las dos personas que han entrado en la escena; al llegar, ambos abrazan muy lenta e intensamente a los atados.

Tras el encuentro, los abrazantes deshacen su recorrido caminando de espaldas, sin dejar de mirar a la pareja atada. De los dos que quedan, ella se deja caer –siempre muy despacio– en el suelo, tensando los elásticos que le atan a él con su peso; éste, tirando de sus ataduras, arrastra el cuerpo desplomado de la mujer hasta desaparecer ambos de la escena.



La última acción de la *Suite* nos ha decepcionado un poco; la localización que teníamos prevista para la performance estaba ocupada por otra actividad y hemos tenido que recurrir a una segunda opción. Además, hemos visto fingimiento en la vivencia de la escena, hemos visto teatro y no sólo verdad.

Isabel ha estado ausente todo el día. Tiene problemas personales de *amor Dolido* y prisa por volver a su casa e intentar resolverlos. Cuando la verdad de la vida está en otro lugar, la actriz usa sus *armas conocidas* para salir airosa de los compromisos; pero hoy todos lo hemos visto claro: su verdad no estaba en la vivencia artística.

Reconozco en mi malestar una reacción egoísta, dando más importancia a *la guinda del pastel* estético –lo que debía haber sido esta acción, en la que pusimos tantas expectativas– que a las personas y su necesidad, contradiciendo absolutamente todo cuanto había defendido con todas mis fuerzas durante este largo proceso. Aún así no puedo evitar cambiar el semblante.





Algunos comentan y lamentan haber tenido la misma sensación y proponen que se haga un nuevo intento.

Isabel se fue rápido tras la acción, apenas ha pasado tiempo con el grupo. Esther y Nico insisten en repetir la experiencia, también están desencantados con el momento. Intento hablar con Samuel mientras caminamos, pero se niega a la posibilidad de cualquier otro intento: la *Suite* ha terminado, ha sido como ha sido; se acabó la función y repetir la performance sería acabar con el concepto de representación única de la pieza. Discutimos. Sé que tiene razón, pero no puedo evitar sentirme frustrado.

Sin convicción, volvemos al *espacio de resolución* para concluir la *Suite del amor Dolido*.

Jacynthe viene a cenar con nosotros; es la primera vez que la vemos desde que empezó la *Suite*; le acompaña Alexis, un amigo trombonista chileno.

La instalación colaborativa, suspendida en medio de la sala principal, recoge los vestigios de las once experiencias performáticas que componen la *Suite*. Sobre la estructura de madera desnuda, se han ido vertiendo todos los restos emocionales y físicos de las acciones, cargando de significado no sólo el propio objeto, sino todo el espacio que compartimos. La escultura colectiva se alza como un *tótem* de *lo relacional* y *lo estético*, hueca y expansiva, pesada, cargando con la acumulación residual de las horas de *amor Dolido* vividas en común.

La última intervención en esta instalación colaborativa es una bicicleta, la de Abraham, quizá testigo de las idas y venidas de las diferentes localizaciones a este espacio compartido. Hoy formará parte de la cena.

La velada empieza con un *solo* de trombón de Alexis, a modo de postludio instrumental. Esta noche termina nuestra experiencia colectiva.



Jacynthe se acerca a mí y se sincera: decidió no participar en la *Suite* voluntariamente; prefirió alejarse, segura de que su relación con Samuel acabaría por dar lugar a un fuerte conflicto personal que perjudicaría a todos. La rivalidad entre ambos en la dirección performática del proyecto le ha estado afectando desde hace tiempo; la seguridad –a veces impositiva– de su compañero, le ha hecho sentirse anulada en muchas decisiones. Jacynthe me acusa de haber elegido, de preferir siempre las opiniones e ideas de Samuel. Esta conversación, poco antes de la cena final, me golpea muy fuerte; me cuesta recobrar el ánimo.

Hay algunos repuntes de tensión relacional que percibo al principio de la noche entre otros colaboradores, por cuestiones prácticas de logística casi siempre. Pienso en la fragilidad de lo que hemos estado construyendo durante tanto tiempo.

La noche termina con despedidas y buen ánimo para casi todos los participantes. Jacina y Samuel vuelven definitivamente a Brasil en pocas horas; la tibia disolución de *La Tramoya* me deja con mal sabor de boca.



2.6

postludio

(27 de junio - 6 de agosto, 2011)

Finalizada la *Suite del amor Dolido*, empezamos a preparar un último evento de *celebración y vista previa* de fotografía y vídeo.

Esta muestra de parte del material documental de la *Suite* pondrá fin al proceso de creación colaborativo en el que hemos estado inmersos durante tantos meses.

pre-edición y vista previa

celebración y fin

Cuanto más nos adentramos en el verano, más difícil es encontrar ayuda. Samuel regresó a Brasil justo después de la *Suite*; Jacynthe sigue lesionada y Tatyana ocupada con sus asuntos de amor y trabajo; Noa se fue, ya hace tiempo. De *La Tramoya*, sólo Magui y yo seguimos intentando por todos los medios completar lo que empezamos, y sólo yo puedo ocuparme de gestionar todo el material visual de la experiencia.

Para organizar el evento sí cuento con Magui; de la *Suite* han salido, además, Julie y Dámaris, muy impactadas todavía por la experiencia colectiva y con muchas ganas de colaborar. Abraham también vuelve a estar presente, animado por la concretización de aquello que vio crecer desde el principio, con más o menos distancia.

Con el cansancio acumulado de mucho tiempo, ordenar las casi diez horas de vídeo y los miles de imágenes que se han recopilado, resulta una tarea especialmente compleja. Aunque la idea es respetar lo máximo posible la realidad de los acontecimientos registrados, se hace necesaria una mínima edición, dada la larga duración de las acciones y los múltiples puntos de vista que, afortunadamente, hemos podido captar de algunas de las performances.

El evento final será, en cierta forma, una despedida, el auténtico final del largo proceso colectivo que nos llevó a desarrollar una obra efímera que ya se pasó.



Nuestros amigos de Las Planas nos han prestado su casa para el evento. Pienso mucho en la mejor manera de enseñar *qué fue la Suite del amor Dolido*; sigo estando seguro de que la obra fue todo lo que ocurrió durante un número determinado de horas –entre el 24 y el 26 de junio–, en algunos lugares de Barcelona y en el *espacio* privado de *resolución*– y no sólo aquello que consideramos estético.

Trato de encontrar una manera visual de mostrar esta doble dimensión del proyecto; pienso en unicidad y en simultaneidad.

Me vuelvo a ver pensando como artista individual; estoy solo, intentando plantear la mejor manera de mostrar un trabajo colectivo.

Magui se está ocupando de todo lo que tiene que ver con logística, pero también bajo mi dirección; el reto es nuevo para ella, y también conlleva mucha carga de trabajo.

Me doy cuenta del papel creativo que tenían Jacynthe y Samuel en el equipo.

Manejar el material visual de la *Suite* me confirma la coexistencia de dos niveles de realidad en nuestra obra; se diferencian con cierta claridad, sobre todo cuando cada nivel se desarrolla en un contexto bien definido –acciones estéticas en la ciudad / desarrollo relacional en el espacio privado–; pero, por momentos, los dos aspectos se aproximan mucho a una línea fronteriza, llegando casi a confundirse, cuando eliminamos los límites espacio-temporales entre ambas realidades. Esto ocurrió en la acción nº6, o con la construcción de la instalación colaborativa, por ejemplo, cuando la acción no se *sacralizó* con un foco de luz, o con una puesta en escena delimitada, o con un silencio dedicado; cuando, de forma natural o provocada, no se generó una distancia escenográfica entre acción artística y vida.



En una explanada de césped, a los pies de la casa amarilla, colocamos la pantalla de doble cara, en un ángulo un poco inclinado con respecto a las terrazas de la finca. Nos interesa que se pueda ver la composición de nuestro artilugio desde arriba. Frente a cada cara de la pantalla, a una distancia de unos siete metros, situamos dos escaleras metálicas pintadas de negro, sobre las que colocamos los dos cañones de vídeo.



Abraham construyó una doble pantalla a partir de mis dibujos, y ha trabajado conmigo mano a mano en la materialización del aspecto visual del encuentro. Después de mucho esfuerzo compartido, todo está listo para el evento. La colaboración y buena relación de Dámaris y Julie con Magui y conmigo, permite imaginar nuevas etapas de experimentación, que no sabemos si llegarán a producirse.

Durante la *noche de celebración y vista previa* se proyectan, sobre cada cara de la doble pantalla, los dos niveles de realidad de la *Suite del amor Dolido*: el estético, sobre la cara que se puede ver desde la casa; el relacional, sobre el otro lado de la pantalla.

Las imágenes ocurren simultáneamente, iluminando ambas superficies del mismo objeto, que destaca, aislado, en la oscuridad del entorno boscoso.





3

Conclusiones

Se trataba en este experimento de recorrer un camino largo de búsquedas, cargados de preguntas; se trataba de alcanzar un grado máximo de colectivización y *relacionalización* en un proceso artístico, partiendo de la individualidad más pura, de la privacidad y lo interior, del pudor.

El proyecto requería una inversión de vida, de años, que iniciaría con un viaje físico, desde otro país a una ciudad que no conocíamos; el nuevo lugar sería el punto cero, el origen incierto de la exploración. El tiempo era un elemento clave; tenía que ser tan prolongado como fuera necesario, no había aceleración posible, como no se debe acortar la duración de una partitura. No hay atajos para la maduración de un proceso.

Queríamos saber si la inclusión del elemento relacional, si dejar entrar al otro en la experiencia artística privada realmente contribuye en algo a la *rehumanización* del arte, a su democratización y acercamiento a la vida; también, si sigue siendo posible crear estando desprovistos de toda soledad reflexiva e intimidad generativa, sin la protección de un escondrijo, sin poner el brazo en defensa contra la mala crítica o la copia.

Queríamos saber si existe eso que llaman sinergia en lo estético, si en arte la suma de individualidades da lugar a resultados multiplicados, o si la lucha de egos puede anular cualquier esperanza de alcanzar algo bueno. Queríamos saber si, como nosotros, alguien más estaría dispuesto a jugar fuera de su terreno, en un lugar de todos y de nadie; ¿era posible encontrar un lenguaje común, una manera nueva de entendernos y expresarnos?; ¿era posible dejar las herramientas conocidas en el estudio y aprender a ver y contar las cosas de otra forma, arriesgándonos a la torpeza y el fracaso?

El camino hacia lo relacional debía mantenerse en un primer plano, pero también el objetivo estético. Es fácil cambiar uno por el otro, priorizar un aspecto y quitar importancia al segundo; es una discusión que pudimos comprender en la primera parte de este texto, una balanza de formas de entender difícil de equilibrar.

Éramos, en el fondo, conscientes: no éramos los primeros en intentarlo, pero sí era la primera vez para nosotros. Ahora podemos hablar de muchas cosas, todas ellas aprendidas de nuevo, destiladas de un largo proceso creativo de resultado efímero y del posterior estudio teórico que nos ha ayudado a ubicar la experiencia en su contexto y comprender con mayor profundidad el material que teníamos entre las manos. En este capítulo queda registrada una síntesis de lo más relevante de todo lo aprendido a lo largo del experimento y durante la construcción de este texto.

3.1

Hacia lo colectivo y relacional: las claves del proceso.

3.1.1 Proceso histórico de colectivización y *relacionalización* de la experiencia artística.

A través de la aproximación al trabajo de algunos teóricos que han abordado el asunto de la *relacionalización* de los procesos creativos desde los años ochenta, obtuvimos una visión general que nos ha ayudado a comprender mejor el panorama en el que nos inscribimos a través de nuestra propia experiencia. De lo aprendido en este estudio resumimos y destacamos los siguientes aspectos:

A- La muerte del artista permitió la apertura del proceso de creación y la inclusión del *otro*. La figura sublimada del artista creador individual fue un invento que ubicamos históricamente en el Renacimiento^[1]; su puesta en evidencia abre

[1] En 1550, Giorgio Vasari escribe *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori, e architettori, da Cimabue insino a' tempi nostri*. (*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*) una colección de biografías de artistas. Es la primera vez que la vida y personalidad de los artistas se convierte en objeto de interés y estudio, el primer paso hacia la exaltación de la individualidad de cada autor y de su nombre propio. A partir de esta obra evoluciona la idea de artista como genio, paradigma que permaneció inamovible durante cuatro siglos.

nuevos caminos de exploración entorno al *artista-ser social*. Hemos comprendido cuál ha sido la evolución de las nuevas prácticas artísticas colaborativas desde que el artista individual se abriera a compartir su proceso creativo. Entendemos que la muerte simbólica o la mitigación del concepto idealizado del *artista-genio* posibilitó una apertura hacia estas nuevas formas de hacer compartidas, antes rechazadas por un sistema cultural centrado en el individuo.

B- A pesar de una árida respuesta del sistema, la colectivización se abre paso: nuevas vías alternativas para el arte. Aunque el mercado del arte no siempre ha ayudado a la extensión y fortalecimiento de esta tendencia –privilegiando el beneficio comercial obtenido con la firma individual por encima de otros ideales–, la creación colectiva se ha abierto camino con mucha fuerza a través de nuevas vías alternativas y en espacios no convencionales para el arte. El artista sale de su estudio y busca el estar y crear con otros en la ciudad; explora lugares que faciliten la cercanía, la relación, el diálogo y el intercambio. Lo creado en colectividad también se escapa a menudo de la galería y se muestra en el espacio público, cerca de la comunidad para y por la cual fue concebido, en un intento de mejorar la realidad de su entorno.

La ciudad no solo es el escenario de la mirada planificadora, distante y funcional; es también escenario de las tácticas, usos y prácticas que involucran acciones más estéticas, miradas y posicionamientos más cercanos a lo corporal y singular. La ciudad se torna en un escenario donde lo artístico se hace soporte de movimientos sociales y de la construcción de espacios imaginarios y cargados simbólicamente. (Gil, 2012 a)

En cuanto a la sostenibilidad económica de los proyectos colectivos, se exploran nuevas formas de autofinanciación o sistemas de micro-mecenazgo, dado que en el mercado artístico se hace difícil la venta de obra de autoría compartida y, en la mayoría de los países, las ayudas institucionales

accesibles a propuestas artísticas colaborativas son inexistentes o precarias. En todo caso, en numerosas ocasiones, la voluntad de proteger la libertad ideológica y creativa de los proyectos hacen que los artistas en colectivo opten por modelos de financiación independientes.

C- Se evidencia que, a mayor colectivización, más se acerca el arte al compromiso social; según podemos constatar en multitud de ejemplos, la apertura real al *otro* desplaza también la temática de las obras hacia intereses comunes, asuntos que importan a todos los participantes de la colectividad. Desde este lugar en común y con una actitud de generosidad y mirada horizontal, la preocupación contextual –social o política– adquiere especial protagonismo.

D- El arte se desliza y se conecta con otras disciplinas cercanas a la realidad del ser humano. En los grados más altos de socialización, el arte abandona incluso su tradicional espacio en el sistema para asumir posiciones estratégicas más próximas a la *vida real*. Liberándose del peso de la firma y de los circuitos culturales preestablecidos, algunos artistas que experimentan con las formas grupales de arte encuentran caminos de desarrollo deslizando su práctica creativa hacia otros campos de conocimiento ligados a las ciencias sociales –psicología, sociología, antropología, etnografía, política– o la educación, muchas veces aplicados a la acción social y la transformación positiva del contexto.

E- Se evidencia que la colectivización del arte forma parte del espíritu de esta época. Es un hecho que nuestros planteamientos artísticos y nuestra manera de relacionarnos han cambiado; nuestra evolución, en este punto de la historia, ha propiciado una necesidad de identificación y de colectivización. Aunque no es un fenómeno nuevo, observamos una especial proliferación y visibilidad de prácticas artísticas relacionales a partir de los años setenta y,

más aún, desde los noventa. Claire Bishop observa incluso cómo muchos artistas que han alcanzado éxito comercial en solitario –y menciona como ejemplos a Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney o Thomas Hirschhorn–, han adoptado la experimentación de prácticas sociales de colaboración como extensión de sus proyectos individuales. Bishop llega a proponer que quizá este variado panorama de movimientos colectivos de *artistas usando situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticamente comprometidos* que contribuyen en la disolución de la línea que separa arte y vida, represente la vanguardia de nuestro tiempo. (Bishop, 2006: 179)

F- Discusión entre ética y estética: se evidencian los peligros del deslizamiento del arte hacia otras disciplinas sociales y del abandono de lo estético. En el acercamiento de las prácticas artísticas colaborativas o comunitarias a otras áreas de experimentación, conocimiento y acción surge un nuevo debate; en él, se pone en tela de juicio la identidad artística de estos proyectos transversalizados, afines a lo que Bishop (2006) denomina el giro social del arte, los cuales a menudo priorizan aspectos éticos y relacionales sobre los estéticos. Según la autora –como ya vimos– su utilidad social los convierte en proyectos casi incuestionables a nivel de crítica estética, inmunidad que provoca controversia entre los que no aceptan identificar estas iniciativas como arte. Al otro lado de la balanza, los defensores de las prácticas artísticas comprometidas y democratizadas critican la descontextualización e irrelevancia de los estetas relacionales, acomodados en el sistema artístico, colectivizando y *relacionalizando* sólo a medias sus propuestas.

De esta discusión entre dos líneas de pensamiento que expusimos al principio de este texto, surgía la pregunta de si era posible un punto intermedio, un balance, un terreno común en el que lo estético –lo relativo a la creación, a la percepción, a lo sensible– y lo relacional, –lo social, lo dialógico, lo humano– se encuentren.

3.1.2 Proceso de *relacionalización* y *colectivización* de un artista individual.

Matar al artista – crear uno nuevo: del artista individual al productor multitarea.

Estableciendo un paralelismo quizá poco ortodoxo, el recorrido personal que nos lleva hasta el momento de empezar el camino de búsqueda de lo colectivo y a nuestro experimento, comenzó –como la *muerte* simbólica *del Autor*– con una pérdida; el final de la vida física de alguien muy cercano a mí fue el golpe que inició el movimiento. La conciencia de lo efímero redistribuyó motivaciones personales, intereses y formas de ver. La sacudida atravesó la mayoría de mis estructuras psicológicas, percepciones y certezas, modificando, desmantelando, reformulando; la cadena de reacciones llegó a lo creativo, a los procesos mentales de construcción de ideas estéticas, a mis propias convicciones sobre pertenencia, individualidad, seguridad, ganancia, utilidad, sentido, personalidad, riesgo, relevancia, necesidad, expresión o desarrollo personal, entre otros muchos conceptos. Este recorrido interior fue doloroso, como casi toda crisis lo es, pero fue el camino necesario para llegar a un cambio. El interés por lo colectivo dentro de la red que investigaba en aquel entonces dio lugar a la necesidad de lo humano, lo físico, lo táctil, lo real, lo próximo, como contamos en la introducción.

Mi papel como artista, a partir de este punto de inflexión personal y a lo largo de todas las etapas que transita esta experiencia colectiva, fue cambiando constantemente. Podríamos delimitar varias fases diferenciadas, directamente relacionadas con la llegada a distintos niveles de colectivización de nuestro proyecto colaborativo, una escala de grados no lineal de lo que Marchan-Fiz (2009) llama la *autodisolución del yo*.

Como vimos al principio, el rol del *artista creador* en los procesos colectivos se adapta a las nuevas necesidades de los proyectos. Varios autores hablan de la evolución del *artista*

creador al *artista productor* (Benjamin, 1990; Foucault, 1999; Marín, 2009). Teresa Marín propone la siguiente tabla comparativa para presentar dicha evolución:

del ARTISTA CREADOR	al ARTISTA PRODUCTOR
talento intuitivo innato, autodidacta	formación universitaria
prima la subjetividad y la autoexpresión libre	prima la objetividad y el proyecto
experimentación pura	procesos combinados
improvisación y espontaneidad	planificación
crea aislado en su estudio	trabaja en colaboración. Descentralizado
trabajo directo, materializa	preproducción y postproducción
especialista en un medio	multidisciplinar
vida bohemia	profesionalización
marginalidad /reconocimiento	profesionalidad/reconocimiento
excentricidad y provocación	estratega mediático
al margen de la sociedad	incidencia pública

En la experiencia que analizamos desde cero, aunque podemos decir que el rol de productor estuvo presente en algunos momentos, distinguimos otros modelos de liderazgo y relación con la comunidad asociados a la propia ideación del proyecto, a los varios intentos de colectivización de la idea desde el primer momento o a su desarrollo final.

Ordenando los diferentes roles, según las principales etapas cronológicas del experimento desde su origen, encontramos lo expuesto en el siguiente cuadro:

	RESUMEN DE ETAPAS DEL EXPERIMENTO	ROL DEL ARTISTA EN COLECTIVIZACIÓN
	Creación individual	Artista individual
junio, 2004	Investigación sobre creación colectiva en Internet	Investigador
2006	Crisis y cuestionamiento personal	
	Re-enfoque investigativo	
	Decisión de emprender experiencia colectiva desde cero	
julio, 2007	Llegada a Barcelona. Ubicación, observación, tanteo	Observador
	Primeros contactos y promoción de la idea	Reclutador, promotor
	Primer equipo de trabajo: conversaciones colectivas, construcción de <i>zruH</i>	Impulsor, facilitador, fundador
	Creación de <i>Z. Buenvirus</i> , sujeto ficticio depositario de autoría	Artista individual
julio, 2008	Primera experimentación performática de Buenvirus: <i>intervalo</i>	Productor, performer, animador cultural
	Segundo equipo de trabajo: desarrollo del personaje Buenvirus y otros proyectos	Colaborador, co-director artístico
	Intentos frustrados de aumentar el equipo de Buenvirus: proyecto detenido durante más de un año	Co-promotor
enero, 2010	Creación individual: frases para un <i>Simposio del amor Dolido</i> , de Z. Buenvirus	Artista individual
febr.-abril, 2010	Primera colectivización de la idea: entrevistas personales con artistas y aficionados	Portavoz de Buenvirus, reclutador, promotor
24-26 abril, 2010	Experimentación estético-relacional: <i>fin de semana de inoculación</i> .	Organizador de logística, intermediario de Buenvirus, coordinador, facilitador
mayo, 2010	Segunda colectivización de la idea: red expandida del primer grupo; presentación pública del proyecto	Organizador de logística, pos-productor, facilitador
junio, 2010	Mes de experimentaciones performáticas	Coordinador, director artístico, productor, cámara
julio, 2010	Exposición del proceso creativo del <i>Simposio del amor Dolido</i>	Comisario, publicista, organizador evento
	Disensión y <i>reseteo</i>	
agosto, 2010	Replanteamiento y nuevos compromisos. Equipo <i>nudo</i>	Observador, colaborador
	Nuevo equipo de trabajo: <i>La Tramoya de Buenvirus</i>	Artista colectivo, coordinador
	Creación colectiva: estética, relación, tiempo	
	<i>Suite del amor Dolido</i> , espacio de resolución, instalación colaborativa, libreto / comunidad relacional	
	Búsqueda de financiación. Constitución de la Compañía	Co-responsable de marketing y RRHH
24-26 jun., 2011	<i>Suite del amor Dolido</i> , ópera visual en once performances	Director artístico
agosto, 2011	Vista previa y fiesta final	Pos-productor, comisario, organizador del evento
hasta 2015	Lectura y análisis del experimento. Tesis doctoral	Investigador

La lista da idea de la diversidad de nuevos roles que el *artista-productor* puede asumir en un proceso colaborativo. Cuando nos acercamos al trabajo con personas profesionales y no profesionales, en la dirección, gestión o producción de un proyecto colectivo, nos vemos llevados a ocuparnos de multitud de necesidades y a asumir la responsabilidad de posiciones no cubiertas mientras gestionamos, formamos, equipamos a otras personas para tomar el relevo en dicha responsabilidad. El artista que trabaja en colectividad, no sólo tiene que dominar cuestiones de estudio específicas de la problemática de la obra y técnica propias de su proyecto, sino que debe adaptarse a un sinfín de nuevos roles, no únicamente creativos, sino también de organización y logística, de recursos humanos y búsqueda de financiación, de marketing y promoción, de prensa... antes reservados al galerista, curador, crítico o gestor cultural.

El artista que trabaja en colaboración se ve necesariamente abocado al desarrollo de su capacidad para trabajar con personas muy diferentes, de otros contextos creativos y con características y habilidades propias, con distintas concepciones del arte y del proceso de creación, a veces con personalidades o formas de entender incompatibles. Si dicho artista es, además, quien inicia el proyecto de arte relacional, colaborativo o comunitario desde cero –como es nuestro caso– puede verse llevado, además, a asumir un papel de relaciones públicas o de líder carismático, al menos durante las etapas de *arranque* del proceso colectivo; sin capacidad para atraer la atención a través del lenguaje oral y gestual, será difícil mantener la atención prolongada de sus nuevos interlocutores hasta la puesta en marcha del proyecto.

Como podemos leer en el relato del bloque central de este estudio y ver esquemáticamente en el cuadro que presentamos en la página anterior, en nuestro proceso experimental tuvimos que asumir en muchos momentos roles de iniciativa o liderazgo, hasta conseguir generar el movimiento colectivo necesario. Nuestra intención era, desde el primer momento, intervenir lo menos posible en el proceso natural de colectivización y *relacionalización* de la experiencia; esperábamos

encontrarnos con más artistas que quisieran asumir en colectividad el reto creativo abierto que les planteábamos, pero no se cumplieron nuestras expectativas en este sentido. Aunque estábamos convencidos de que localizaríamos más fácilmente a artistas con perfil de liderazgo, dispuestos a proponer ideas, que a creativos que esperasen propuestas y dirección, nos encontramos con un escenario contrario al esperado.

Tampoco resultó sencillo encontrar colaboradores que asumiesen roles de organización y logística con un nivel de compromiso suficientemente sostenido en el tiempo, por lo que fue necesario desarrollar nuevas habilidades a medida que el proyecto y su complejidad iban evolucionando.

En etapas más avanzadas, cuando las relaciones y las ideas empezaron a ganar en consistencia y varias personas decidieron comprometerse a formar parte de un *núcleo duro* colectivo –*La Tramoya* de Buenvirus– el *artista productor multitarea* pasó a asumir el rol de *artista colectivo* en un entorno procesual de tiempo indeterminado y cargas compartidas. En esta etapa larga de auténtica creación colectiva y comunidad, pudimos desarrollar en profundidad todo lo generado en las primeras fases de *puesta en marcha* y experimentación más pura.

Como artista individual *recién colectivizado*, el proceso de creación de la *Suite del amor Dolido* resultó ser un auténtico período de aprendizaje intensivo a todos los niveles, un reto de amplio alcance que llegó a abarcar muchas más áreas de actuación de las tenidas en cuenta en un principio.

3.1.3 Proceso de colectivización y *relacionalización* de la *Suite del amor Dolido*.

Lejos de ser opciones neutras o tácticas, los diferentes posicionamientos relativos al artista, público e intermediarios en cuanto a la definición del sentido, realización y difusión de la obra, constituyen el lugar mismo donde se define el sentido político del proyecto. (Sánchez de Serdio, 2006: 306)

A lo largo de su desarrollo, nuestro experimento de colectivización (2007-2011) pasó por etapas muy distintas en cuanto a niveles de apertura y participación; estas diferentes fases fueron determinadas en gran medida por el grado de implicación de cada uno de los actores individuales que formaron parte del proceso –el cual no dejó de variar–, así como de nuestra capacidad para comunicar, generar red o incluir a otros.

Si pensásemos una a una en el medio centenar de personas que contribuyeron al desarrollo del proyecto Buenvirus (desde julio de 2008) en cualquier momento del mismo, podríamos establecer recorridos completamente diferentes para cada una de ellas. La mayor o menor implicación de los participantes dependió de diversos factores, algunos asociados a aspectos personales de voluntad (interés por la idea, aceptación del hecho comunitario, deseo de sociabilizar, disposición a la apertura artística, apetencia, etcétera) o de posibilidad (disponibilidad de tiempo, compatibilidad con otros compromisos, lugar de residencia, necesidad económica, responsabilidad familiar, etcétera).

Otros factores fueron consecuencia directa de nuestro papel como ideólogos y *generadores de movimiento*, de las distintas etapas de nuestro propio recorrido y aprendizaje como recién llegados a lo colectivo, de nuestra buena o mala selección de ideas y métodos, de nuestra capacidad para sociabilizar los procesos que nunca antes hicimos en equipo y de ceder responsabilidades de lo que siempre controlamos solos.

Como ya hemos mencionado, desde el inicio de esta investigación empírica (julio, 2007), procuramos aplicar la fuerza justa para arrancar un movimiento colaborativo sin intervenir demasiado. Hubo que hacer varios intentos contenidos, de diversa intensidad y con distintas ideas y métodos, ninguno de los cuales nos llevó al éxito en nuestra intencionalidad colectiva hasta que, con la escritura de las frases para un *Simposio del amor Dolido*, de Buenvirus (enero, 2010), encontramos un camino que, más adelante, nos llevaría a experimentar los grados más altos de colectivización y *relacionalización* de nuestra experiencia.

Tuvimos que seguir provocando el movimiento durante algunos meses más hasta que se generó el equipo interdependiente y con sentido de corresponsabilidad que, finalmente, llevó el proyecto a su fase más interesante, tanto a nivel relacional como estético: *La Tramoya* de Buenvirus.

Durante todas las anteriores etapas, más intuitivas y experimentales, no se alcanzaron los grados de colectivización y *relacionalización* esperados; en estas fases se priorizó la consecución de productos estéticos finalizados sobre el propio proceso de creación colectiva. Observamos bajos niveles de compromiso grupal y, como consecuencia, numerosos cambios de equipo que permitieron poca implicación colectiva en el proyecto. Aún así, la primera fase de experimentación del *Simposio* (de abril a julio de 2010) nos resultó muy estimulante a nivel artístico; movilizó a unas cuarenta personas en diferentes momentos, y generó una cantidad considerable de imágenes fotográficas y videográficas, material que pudo exhibirse en una primera exposición del proceso.

En una segunda etapa, la llegada al nivel de compromiso alcanzado con *La Tramoya* nos condujo a una priorización del proceso y una acusada dilatación en el tiempo de desarrollo de la idea. Esta fase experimental, más controlada, se extendió durante casi un año y tuvo como resultado la realización de

una acción grupal –la performance *nº11*, en diciembre de 2010– y, finalmente, una interpretación completa de la *Suite del amor Dolido*, del 24 al 26 de junio de 2011. Todos los meses que duró este período estuvieron centrados en el proceso de creación estética y de construcción relacional de esta obra compleja, dos niveles esenciales sin los que la obra no tendría sentido y que requerían de todo ese tiempo para su desarrollo total y maduración. Creación y colectivo debían crecer a la vez, de forma acompasada, para poder llevar a su fin una obra relacional –cuya temática eran las propias relaciones humanas– de la mejor manera, según entendíamos y esperábamos poder alcanzar como equipo. Fue en este período de *comunidad estética* cuando el proyecto alcanzó su máximo grado de colectividad y relacionalidad, cuando la *Suite del amor Dolido* adquirió su sentido completo.

Sin embargo, la *comunidad estética* efímera, empezó a desmoronarse casi al mismo tiempo que nos acercábamos a la última colectivización y al momento de la *Suite*. Por razones personales ajenas a nuestro proceso de creación –y más cercanas a la realidad de la dificultad de vivir– la mayoría de los componentes del grupo se vieron obligados a retomar sus propios caminos, poniendo fecha al término de nuestro proyecto y precipitando la ejecución final de nuestra obra colectiva, sin posibilidad de demora. De los seis componentes de *La Tramoya*, sólo tres pudimos dedicarnos exclusivamente a la coordinación de la compañía que llevó a cabo la *Suite del amor Dolido*, y sólo dos a la organización del evento final del proyecto.

Así, la conclusión del proceso de creación de la *Suite del amor Dolido* coincidió con nuestra disolución circunstancial como colectivo y con nuestra forzosa e inmediata vuelta a la individualidad. Esta tesis completa el ciclo que se abrió con mi decisión personal de abordar la investigación sobre creación colectiva a través de una vivencia empírica, y que se cierra ahora –de nuevo en individualidad– con la narración crítica y el análisis de lo ocurrido durante todo el proceso.

Podemos decir que la construcción de colectividad y de relacionalidad es un proceso orgánico, extremadamente rico y muy difícil de clasificar, tan cambiante como la multiplicación de individualidades complejas. Aún así, procuraremos en el siguiente cuadro esclarecer de manera simplificada cómo fue el proceso de colectivización y *relacionalización* de la idea desde el inicio de la experiencia, ayudándonos del *mapa gradual* que presentamos al final del bloque introductorio de esta tesis.

Se plantea un cuadro en cuatro columnas. En la primera presentamos –como en el esquema dedicado al estudio de los *roles del artista en colectivización*, en páginas anteriores– un resumen de etapas del experimento ordenadas cronológicamente, desde el momento inmediatamente anterior a esta investigación, hasta el momento de la escritura del presente texto –un total de once años–.

En la segunda columna, titulada *niveles de colectivización*, intentamos comprender la evolución no lineal de la experiencia, desde la individualidad inicial a la vuelta a la individualidad, pasando por todos los intentos de colectivización, avances, vueltas a *cero*, resurgimientos y logros colectivos. De igual modo, en la tercera columna analizamos cómo se desarrolló la *relacionalización* del proceso en cada fase.

Por último, se presenta el avance cronológico de los asuntos de firma y autoría, directamente relacionados con nuestro concepto de colectivización como sustitución de la centralidad del *yo* por la del *nosotros*. Como ya mencionamos, la introducción de la idea del artista ficticio Z. Buenvirus, como único depositario de la autoría de esta obra experimental, nos permitió examinar un proceso de colectivización y *relacionalización* desde *cero* eliminando elementos de motivación externos a la propia obra colectiva que pudieran modificar los resultados de nuestro experimento.

	RESUMEN DE ETAPAS DEL EXPERIMENTO	NIVELES DE COLECTIVIZACIÓN
	Creación individual	Artista individual que muestra su obra
junio, 2004	Investigación sobre creación colectiva en internet	
2006	Crisis y cuestionamiento personal	Proceso personal de colectivización
	Re-enfoque investigativo	Cambio de rumbo investigativo
	Decisión de emprender experiencia colectiva desde cero	Decisión de experimentación <i>vital</i>
julio, 2007	Llegada a Barcelona. Ubicación, observación, tanteo	
	Primeros contactos y promoción de la idea	Artista individual que busca la participación del <i>otro</i>
	Primer equipo de trabajo: conversaciones colectivas, construcción de <i>zruH</i>	Artistas individuales que se unen formando un grupo. Cada individuo sigue haciendo su propia obra.
	Creación de <i>Z. Buenvirus</i> , sujeto ficticio depositario de autoría	Artista individual que busca la participación del <i>otro</i>
julio, 2008	Primera experimentación performática de <i>Buenvirus: intervalo</i>	Artista individual busca participación de otras personas: primera experiencia performática participativa.
	Segundo equipo de trabajo: desarrollo del personaje <i>Buenvirus</i> y otros proyectos	Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto; cada uno su función según habilidades
	Intentos frustrados de aumentar el equipo de <i>Buenvirus</i> : proyecto detenido más de un año	Intento de colectivización frustrado. Equipo pequeño buscando una mayor expansión de la idea
enero, 2010	Creación individual: frases para un <i>Simposio del amor Dolido</i> , de <i>Z. Buenvirus</i>	Artista individual; creación de una idea simple para su colectivización
feb.-abr. 2010	Primera colectivización de la idea: entrevistas personales con artistas y aficionados	Primera colectivización de la idea: artista individual busca participantes para experimento performático colectivo
abril, 2010	Experimentación estético-relacional: <i>fin de semana de inoculación</i> .	<i>Z. Buenvirus</i> + intermediario + <i>Comunidad estética</i> experimental
mayo, 2010	Segunda colectivización de la idea: red expandida del grupo del <i>fin de semana de inoculación</i> ; presentación pública del proyecto	Segunda colectivización de la idea: equipo de artistas en un mismo proyecto que busca la participación de otros.
junio, 2010	Mes de experimentaciones performáticas	De colectivo efímero a artista individual + participación. Falta de compromiso colectivo.
julio, 2010	Exposición del proceso creativo del <i>Simposio del amor Dolido</i>	Muestra del proceso colectivo. No corresponsabilidad
	Disensión y <i>reseteo</i>	Vuelta a cero
	Replanteamiento y nuevos compromisos. Equipo <i>nudo</i>	Replanteamiento.
agosto, 2010	Nuevo equipo de trabajo: <i>La Tramoya de Buenvirus</i>	Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto; Creación Colectiva
	Creación colectiva: estética, relación, tiempo	
	<i>Suite del amor Dolido, espacio de resolución</i> , instalación colaborativa, libreto / comunidad relacional	
	Constitución de la Compañía	Nueva colectivización de la idea
4-26 jun., 2011	<i>Suite del amor Dolido, ópera visual en once performances</i>	Colectivo de artistas + participación
agosto, 2011	Vista previa y fiesta final	Equipo de colaboradores
hasta 2015	Lectura y análisis del experimento. Tesis doctoral	Investigador individual

	NIVELES DE RELACIONALIZACIÓN	NIVELES DE RENUNCIA AUTORAL
	Relación indirecta con el espectador a través de la obra	Firma individual
	Decisión de <i>relacionalización</i>	Decisión de renunciar a la autoría
	Primeros contactos	
	Relación horizontal e independencia. Equipo pequeño (4-5 personas)	Firmas individuales y –a veces– nombre grupal
	Relación puntual y superficial con los participantes. Conexión y acercamiento a través de la performance	Anonimato grupal, desvío de la atención autoral sobre un personaje ficticio.
	Relación cercana, equipo pequeño (3 personas); interdependencia y corresponsabilidad	Firma colectiva – <i>zruH</i> –
		Firma Z. Buenvirus
	Relación personal y directa con artistas y creativos, uno a uno	
	Relación cercana en un entorno aislado. Personas de diferentes procedencias y contextos: relación efímera.	
	Nuevo equipo, intento de colectivo, compromisos de corresponsabilidad. Relación horizontal e interdependencia	
	Relación puntual y superficial con los participantes. Conexión a través de las performances. No equipo colectivo, no corresponsabilidad	
		Firma colectiva – <i>zruH</i> – Conflicto: intento de firma individual de un participante
	Relaciones replanteadas. Nuevos compromisos	
		Anonimato grupal, desvío de la atención autoral sobre un personaje ficticio: Z. Buenvirus
	interdependencia y corresponsabilidad. Beneficio colectivo.	
	colectivo estético y comunidad relacional. Relaciones muy estrechas, familiaridad.	
		Autor: Z. Buenvirus; dirección: <i>zruH</i> + firma múltiple de todos los participantes de la compañía que ejecutó la <i>Suite del amor Dolido</i>
		Co-autoría del elenco. Copyleft - Arte Libre
		Firma individual

3.2

La doble lectura estética | relación

3.2.1 Análisis de la doble lectura: equilibrio e interacción entre relación y creación estética.

La creación colectiva siempre se da en un doble proceso estético y relacional sobre una línea de tiempo. Estos tres elementos –estética, relación y tiempo–, complementarios e interdependientes entre sí, conforman el proceso de creación colectiva. En este estudio, hemos propuesto la lectura en dos niveles horizontales y cronológicos de nuestro experimento de colectivización y *relacionalización*, con la intención de visualizar con más claridad la relación entre los tres elementos de los que hablamos; en este capítulo exponemos las conclusiones de esta doble lectura.

A- De la dificultad de separar lo relacional de lo estético en un proceso colectivo. Separar en dos capas paralelas la narración del proceso de creación estética de la obra de Buenvirus, de la del proceso de construcción de relaciones personales durante el tiempo que duró el experimento, nos resultó un ejercicio complejo; si bien hubo momentos en los

que la separación fue más evidente, en otros muchos nos pareció especialmente difícil distinguir a qué nivel correspondía cada elemento del relato. Comprobamos que en numerosas fases del proceso, las dos narraciones tienden a querer mezclarse, empujando (en sentido figurado) o haciendo menos evidente la línea de separación que las limita. Posiblemente, hayamos trasladado la confusión al lector o a la lectora de este texto que, por momentos, puede haber percibido la complejidad de nuestro empeño.

El mismo desconcierto que nos provocó la tarea de separar los niveles en algunos fragmentos de nuestro relato crítico, estuvo también presente en muchos momentos del proceso experimental que narramos, en los que igualmente resultaba complicado distinguir la naturaleza de los acontecimientos. El proceso se volvió más confuso en este sentido en las etapas de *comunidad estética*, en el tiempo de *La Tramoya* de Buenvirus, cuando lo estético y lo relacional cobraron un similar protagonismo. El hecho de que el tema de nuestra obra fuera también el de las relaciones entre personas, añadió aún más turbación en ciertas fases de la experiencia.

B- De la constante interconexión entre ambos niveles.

Comprobamos que ambos niveles están completa y continuamente interconectados entre sí, no pudiendo separarse uno del otro, ni retrasarse ni adelantarse ninguno de los dos con respecto al otro, evolucionando sincronizadamente a lo largo de la línea de tiempo. Podemos ver la realidad y el reflejo de cada acontecimiento ocurrido durante el proceso en ambos relatos.

Utilizando de nuevo la analogía musical –que usamos también para explicar la línea de tiempo que recorre todo el bloque central de esta tesis como una de las cinco líneas de un pentagrama– podríamos decir que el comportamiento de los dos niveles de narración, a ambos lados de la línea negra, es comparable al de dos voces diferentes de una misma composición, a lo largo de su partitura; ambas voces

responden a las mismas notaciones, las cuales indican las diferentes variaciones de intensidad, tonalidad, ritmo o tempo de cada parte de la pieza; a la vez, las dos voces son diferentes entre sí e interaccionan, cada una con su propio movimiento y en su tonalidad, sobre la línea cronológica, generando armonías, disonancias o silencios.

De igual manera que las dos lecturas de nuestro experimento se muestran inevitablemente acompasadas, lo sucedido en cada momento a nivel relacional influyó, en mayor o menor medida, en ese momento de desarrollo estético; véanse, por ejemplo, las consecuencias sobre el proceso creativo de la falta de compromiso personal de algunos voluntarios durante el *mes de experimentaciones del Simposio* o, como ejemplo positivo, el interesante planteamiento experimental surgido del *fin de semana de inoculación*, en un contexto relacional de calidad.

C- Del equilibrio entre lo relacional y lo estético.

Comprobamos que, en general, los dos niveles del proceso que analizamos se distribuyen con cierto equilibrio a lo largo de la línea de tiempo. Aunque hay etapas del experimento en las que hay más que contar sobre el proceso de creación estética que sobre el establecimiento de relaciones, y otros tramos en los que ocurre lo contrario, si hacemos balance encontraremos que –al menos a nivel de narración– los dos relatos mantienen una importancia equiparable.

Si, por ejemplo, la primera etapa de nuestra doble lectura se caracteriza por la llegada de muchas nuevas relaciones a nuestro círculo, y por ofrecer menos detalles sobre la construcción estética de un proyecto aún en fase embrionaria, más adelante, el foco del texto se centra en la descripción a nivel estético de los primeros pasos del proyecto Buenvirus.

Sin embargo, aunque el texto se muestra compensado a lo largo de la narración, en el experimento no siempre se mantuvo el equilibrio entre los dos elementos que analizamos.

Los problemas en el balance entre relación y estética, en esta experiencia de colectivización, ocurrieron en varios momentos y tuvieron las siguientes consecuencias:

- Los períodos en los que la mayor parte del peso se depositó sobre el proceso de creación estética resultaron en diferentes grados de desestructuración relacional del equipo, según la intensidad y la duración en el tiempo de esta situación descompensada: *despriorización* del *estar juntos*, falta de comunicación, desorganización, confusión en cuanto a los roles de cada participante, desidia y, en los peores casos, abandono del colectivo. A su vez, estas consecuencias sobre lo relacional repercutieron también sobre el propio desarrollo estético, afectando los cimientos humanos de la obra y haciendo desestabilizar –o incluso fracasar– algunos intentos.

Usaremos de nuevo como ejemplo el *mes de experimentaciones del Simposio*: el fuerte ritmo de trabajo estético sostenido a lo largo de más de tres semanas no nos dejó tiempo para estar juntos fuera del contexto de la realización de las performances, lo que acabó con toda posibilidad de relación significativa durante ese tiempo. En aquel momento, el equipo de trabajo estaba compuesto por una parte del grupo que participó en el *fin de semana de inoculación*, más algunos nuevos voluntarios de la red ampliada de contactos que se comprometieron con nosotros en la presentación de *Hangar*. Animados por el equilibrio estético–relacional conseguido en el fin de semana en la casa de campo, el ritmo frenético y deshumanizado de este período intensivo de experimentos acabó por desestabilizar y desmoralizar a la mayoría de participantes; consecuencia de esto fue el caos organizativo y personal que nos hizo llegar a las últimas acciones y a la exposición sin un equipo estable de trabajo. Varias de las acciones se anularon o fracasaron por falta de personas y organización, y gran parte del peso de trabajo cayó de nuevo sobre mí, anulando nuestro esfuerzo de colectivización en aquel tramo de la experiencia.

Podríamos decir, que la priorización excesiva o sostenida en el tiempo de la creación estética, sobre la construcción relacional en nuestra experiencia colectiva, resultó en perjuicio del desarrollo de ambos elementos, directamente interrelacionados.

– Por otro lado, las etapas en las que se priorizó de alguna manera el proceso de construcción relacional, resultaron en la excesiva ralentización del desarrollo estético, y en la distracción y pérdida de enfoque sobre la identidad y objetivos artísticos del proyecto.

Ejemplos de esta situación fueron algunos períodos al principio del experimento, o una de las fases de desarrollo de la *comunidad estética* de *La Tramoya*, durante el año de creación de la *Suite*. Nuestra falta de experiencia en el terreno entre relación y estética en el primer año desde nuestra llegada a Barcelona, y la voluntad de que las ideas surgieran de forma natural y sin nuestra intervención –desde la propia vivencia relacional–, nos llevaron a largos tiempos de inactividad estética, en los que el hecho de estar juntos por nuestra condición común de *artistas* pasó a ser un dato anecdótico.

Años más tarde, en la fase de *La Tramoya* en la que la *comunidad estética* empezó a tomar mucho espacio a nivel relacional, llegó a resultarnos difícil avanzar en el desarrollo estético de nuestro proyecto; la relación personal entre los participantes llegó a ser tan estrecha que nuestros encuentros de dos o tres horas terminaron a veces por dejar fuera todo contenido estético; este hecho provocó en algunos momentos la pérdida de interés de aquellos colaboradores que veían alejarse la culminación estética de nuestro proceso colectivo, motor de nuestra propia esencia comunitaria.

En los dos ejemplos, el proceso de *relacionalización* acabó por poner en peligro el avance estético del experimento, relegándolo a un segundo lugar; en ambos casos, las soluciones

pasaron por crear alternativas relacionales, separadas en tiempo y espacio de los encuentros de trabajo, a fin de no sacrificar lo positivo del *estar juntos* y recuperar a la vez el equilibrio motivacional de nuestro *para qué estar juntos*: la creación artística en colaboración.

Podríamos decir, en conclusión, que la priorización excesiva o sostenida en el tiempo de la construcción relacional sobre la creación estética, en nuestra experiencia colectiva, resultó en una mayor ralentización en el desarrollo estético de la obra y, este hecho, en desánimo temporal de algunos colaboradores, para perjuicio de ambos elementos, directamente interrelacionados.

D- De la interacción entre estética y relación. Podemos comprobar también, a través de nuestra lectura en dos niveles, cuál fue la interacción entre los dos elementos que analizamos a lo largo del tiempo, es decir, qué acción ejerció la *relacionalización* sobre el proceso de creación estética y cómo influyó el hecho estético colectivo sobre la construcción de relaciones. Comprender qué consecuencias trae la inclusión del *otro* a la experiencia artística, y cómo crear juntos puede modificar nuestra vivencia relacional a nivel individual y colectivo, son unos de los principales objetivos de este estudio; dedicamos los siguientes dos capítulos a detallar las conclusiones que hemos obtenido al respecto, a través de la práctica experimental y del doble relato crítico.

3.2.2 La inclusión del *otro* influye sobre lo estético.

La apertura de la experiencia artística al *otro*, la introducción del elemento relacional y colectivo en la práctica estética, modifica el proceso de creación en los siguientes aspectos:

3.2.2.1 Prolongando el tiempo.

Los proyectos artísticos en colaboración, salvo excepciones, suelen ser intervenciones puntuales y en su mayoría breves. En cambio, los tiempos de las transformaciones políticas, del aprendizaje, o incluso del mero establecimiento de la relación, son más prolongados. La búsqueda de objetivos compartidos, de modos de trabajar aceptables para todos, de realización efectiva del proyecto, la devolución y valoración del mismo, etc. son pasos de un proceso necesariamente más largo que el que requiere el aterrizaje y despegue de un artista con su proyecto individual. (Sánchez de Serdio, 2004: 307)

Hemos comprobado cómo el tiempo se prolonga irremediablemente cuando colectivizamos un proceso; al recorrido de búsqueda y desarrollo de una creación individual se añaden varios factores, elementos y etapas en lo colectivo que modifican considerablemente la duración de los procesos. La influencia de estos elementos sobre el tiempo son imposibles de medir, por cuanto dependen de multitud de variables inasibles e inestables:

Adaptación-habitación.

Es el primer paso inevitable en el inicio de una relación de colectivo; la adaptación a la forma de expresar y de entender del otro, a su manera de trabajar y de organizar sus estructuras mentales; conocer sus intereses, intenciones y necesidades, sus dudas y puntos fuertes, su forma de interactuar con los demás, etcétera. Este tiempo de conocimiento, tanteo y conexión forma parte del proceso de adaptación-habitación del nuevo equipo de trabajo y se repite tras la incorporación de otras personas al colectivo.

Diálogo.

Cada decisión ha de ser consensuada en equipo, desde la elección del tema hasta los últimos detalles de concepción de la obra. Alcanzar acuerdos sobre cada uno de los elementos que componen el trabajo requiere de mucho tiempo de diálogo. De la misma manera, el reparto de tareas y responsabilidades, así como el ejercicio de rendición de cuentas, exigen un tiempo de comunicación precisa, a fin de evitar confusiones o desvíos de los objetivos en común.

Anticipación y planificación.

Un colectivo depende de la disponibilidad de todos los miembros para sus encuentros de trabajo o para la realización de cualquier otra actividad grupal. Difícilmente encontraremos que todos los integrantes de un equipo puedan dedicar el cien por cien de su tiempo a un proyecto de colaboración desinteresada; cualquier conjunto humano reúne multitud de condicionantes determinados por las posibilidades y márgenes de acción de cada individuo que lo compone. El encuentro depende de muchos factores para poder concretarse, por lo que se hace imprescindible un esfuerzo de anticipación. De igual manera, resulta necesario para la creación colectiva establecer una hoja de ruta en el proceso creativo que todos los miembros del equipo conozcan; si bien cierto grado de improvisación es posible, sin una planificación y comunicación actualizada resultará difícil evitar la desorganización y el desencuentro.

Fluidez de trabajo.

El artista individual trabaja según su propio criterio y ajusta el tiempo para cada tarea de forma automática a medida que va completando pasos. En la creación colaborativa, las reuniones de equipo son el espacio para la adjudicación de responsabilidades. En cada encuentro se distribuyen dichas responsabilidades y se establece un plazo de acción para que éstas puedan ser llevadas a cabo por cada colaborador; una vez realizadas las tareas asignadas para un período de tiempo, cada individuo esperará hasta el siguiente encuentro para rendir cuentas y asumir nuevas acciones. Este hecho

también ralentiza el desarrollo del proyecto, que requiere de un ritmo de trabajo acompasado entre todos los componentes del colectivo.

Compromiso del equipo.

Es uno de los factores que pueden modificar tanto la duración del proceso de creación como el resultado del trabajo colectivo. El nivel de compromiso que asume cada participante del equipo determina la capacidad del grupo de completar tareas e ir avanzando en el desarrollo del trabajo en común. El cumplimiento o incumplimiento de responsabilidades condiciona, no sólo el tiempo que se requerirá para avanzar en cada área del proyecto, sino también en el equilibrio de cargas que se reparte entre todos los componentes del colectivo de manera más o menos equitativa. La falta de compromiso de uno o varios miembros del grupo ante una responsabilidad asumida previamente puede ralentizar la consecución de un objetivo colectivo y/o sobrecargar a los demás colaboradores; el incumplimiento repetitivo de tareas decididas en equipo puede alterar la confianza del grupo e incluso modificar las relaciones personales entre participantes.

La resolución de conflictos.

La disensión y el conflicto forman parte de cualquier relación democrática. Cuando surge el desacuerdo resulta indispensable trabajar en su resolución, lo cual requiere a veces hacer un alto en el proceso e invertir tiempo de diálogo hasta llegar a un nuevo consenso. En otras ocasiones, cuando el conflicto es personal y sostenido en el tiempo y no viene de un desacuerdo –a menudo por no asumir las propias reglas del juego colectivas y las renuncias que éstas implican (por una lucha de egos, por ejemplo)– la disensión puede ralentizar el proceso colectivo de una manera menos evidente pero más profunda, a lo largo del tiempo.

Relacionalización.

El propio hecho relacional que centra este estudio requiere de una inversión de tiempo personal –más allá del trabajo– por

parte de todos los componentes. Estar juntos forma parte del proceso de creación colectiva; la dedicación de un tiempo de calidad para las relaciones personales con los sujetos implicados en el proyecto colectivo es una condición imprescindible para la construcción de un equipo sólido que sea capaz de sostener y llevar adelante el proyecto colaborativo en una relación de creación colectiva horizontal.

3.2.2.2 Procesualizando y desobjetualizando la creación.

La prolongación del tiempo de creación de una obra cuando ésta se colectiviza, y la necesidad de vivir y resolver juntos las distintas etapas que hemos mencionado a lo largo de su desarrollo relacional y estético, devienen en un mayor enfoque sobre el proceso creativo y experimental, por encima de la propia concretización de la obra acabada.

Si comparamos las primeras fases de nuestra experiencia, cuando aún no existía una colectividad relacional consolidada, con la larga etapa comunitaria que dio como resultado la *Suite del amor Dolido*, observamos una creciente priorización del proceso sobre el objeto. El proceso de creación de la *Suite* se convirtió, de hecho, en la esencia misma de la obra, en su propia identidad. Dicho proceso es el lugar en el que ocurrió la colectividad y la relación, y en el que, a través del diálogo y la experiencia, se construyó el sentido completo de la propuesta a todos los niveles.

Podríamos decir que, a lo largo del extenso tiempo compartido, la obra ya fue, con complejidad e intensidad, y se manifestó en las dos voces –estética y relacional– que marca nuestra partitura. La *Suite del amor Dolido*, al final del proceso, no fue más que una posible lectura del *libreto* que se formó de las experiencias y decisiones colectivas de muchos meses, una de sus infinitas posibilidades de lectura, nunca la única, nunca una obra concluida. Quizá, la *Suite del amor Dolido* fue sólo una condensación de un largo proceso colectivo, una manifestación concentrada y efímera de lo ocurrido en muchos meses. El *espacio de resolución*, puede no haber sido más que la

reducción de nuestro propio esfuerzo por digerir y resolver, a través del diálogo y del *estar juntos*, nuestras heridas del amor *Dolido*.

El problema de la obra de arte y de su desaparición fue debatido en una obra precedente (Le Déclin de l'Objet). Gracias a las nuevas formas de participación, a la desmaterialización del objeto, a los nuevos procedimientos tecnológicos y al desarrollo de la propuesta plástica a escala arquitectural, la obra, tal como era definida tradicionalmente, tiende a desaparecer. Durante nuestro análisis hemos evitado cualquier concepto de tipo "cosista", según el cual una gestión que no lleve a un objeto tangible no podría ser considerada como una obra artística. Ha sido preciso, no obstante, constatar que la crisis del objeto iba acompañada por una crisis más aguda de la obra en general. Como escribe Mikel Dufrenne: "La obra, hoy, no es ya, no puede ser ya lo que ha sido; las mutaciones de la práctica artística actual son innegables y han producido un cambio decisivo en el sentido y la función del arte"^[1]. Pero de esto no resulta necesariamente, prosigue Dufrenne, que la filosofía deba admitir la muerte de la obra; pues queda la operación individual o colectiva, así como el producto de esta operación cuya realidad es atestiguada por una experiencia que hay que calificar de estética. (Popper, 1989: 295-296)

Cualquier actividad creadora, ya sea individual o colectiva, conlleva como mínimo una suma de procesos que deben atender a resolver cuestiones de ideación, materialización y transmisión de una obra. En el caso de los procesos de creación colectivos, a los ya mencionados, deben añadirse además los procesos derivados de la interacción entre los diferentes individuos que colaboran, que fundamentalmente tienen que ver con la comunicación, el desempeño de roles y habilidades, así como con los aspectos de carácter afectivo o vivencial. Es precisamente esta superposición y entrecruzamiento de procesos lo que convierte al desarrollo de la creación colectiva en una actividad compleja. (Marín, 2007: 211)

[1] DUFRENNE, Mikel (1972), *Oeuvre d'art*. Enc. Univ., vol. 12, París. Págs. 13-18

3.2.2.3 Convirtiendo el diálogo en herramienta creativa.

La correcta comunicación entre individuos que realizan una actividad creativa en colaboración es fundamental para que ésta se pueda llevar a cabo. Cuando se colectiviza y *relaciona* el proceso de creación, el diálogo se convierte en principal e imprescindible herramienta de creación.

El artista individual establece su propio monólogo interior cuando genera una idea: se hace preguntas, se plantea el problema, decide entre varias soluciones o planifica cómo ejecutar su obra. Podríamos decir que el diálogo creativo es la exteriorización y la colectivización de dicho soliloquio, lo que Marín (2007) define como *una forma de desdoblamiento de ese monólogo interior* que el individuo mantiene durante su proceso de creación. Colectivizar la reflexión creativa dificulta, sin duda, el proceso, añadiendo complejidad a la discusión y complicando la posibilidad de consenso pero, a la vez, enriquece las posibilidades de recorrido, proponiendo cada individuo nuevas opciones de respuesta inesperadas ante cualquier pregunta.

El diálogo tuvo un papel indispensable a todos los niveles en la mayoría de las etapas del proceso de creación de la *Suite del amor Dolido*, sin embargo comprobamos que no estuvo presente con la misma intensidad y eficacia en todas las fases del experimento. Las etapas en las que el diálogo tuvo una efectividad mayor corresponden con aquellas en las que la colectivización alcanzó sus máximos niveles de horizontalidad. En estos momentos, no sólo fue un medio de transmisión de ideas, sino que fue también material constructivo, generador de *espacio de resolución*.

3.2.2.4 Diluyendo intereses personales al eliminar la autoría.

Dos de las razones que pueden resultar más atractivas para que un individuo decida participar o no en un proyecto artístico suelen tener que ver con dos tipos de beneficio que esta participación le pudiera aportar: el beneficio económico –que compensa el tiempo y esfuerzo vertidos–, y el beneficio de la

firma y de la autoría, –que vienen a añadirse a los logros experienciales del artista y a la evolución de su imagen y valor profesional–. En nuestro experimento decidimos eliminar ambos incentivos, evitando que estos pudieran influir en la decisión de cualquier persona de querer formar parte de la experiencia. Descartamos toda posibilidad de ganancia económica en cualquier nivel del proyecto, poniendo como condición indispensable la voluntariedad y altruismo de todos los participantes. Por otro lado, aunque ya contábamos con un nombre colectivo –*zruH*– tras el que poder ocultar nuestras identidades individuales, decidimos desviar la atención hacia una identidad ficticia fuera de nuestro grupo, Z. Buenvirus, personaje irreal que firmaría la autoría de la obra.

Asumir el juego de la ambigüedad sobre la existencia del artista Buenvirus, y depositar en su nombre los méritos creativos de la *Suite del amor Dolido*, nos liberó de buena parte de la carga autoral y resultó ser una herramienta útil para alcanzar una horizontalidad real en las etapas más avanzadas del proceso. Personalmente, mi papel como colaborador de Buenvirus e interlocutor entre el artista y el grupo, –aunque inverosímil para muchos– me quitó gran parte del peso de responsabilidad creativa de cara al colectivo; de la misma manera que renuncié a los beneficios de la propiedad artística de la idea, también me libré de cualquier tipo de cuestionamiento relativo a la esencia de la obra, aquella dictaminada por Buenvirus en una hoja de papel y que nunca llegó a ser puesta en tela de juicio (las once frases iniciales que generaron la *Suite del amor Dolido*). Sí se me juzgó en mis roles de producción, organización, gestión, etcétera, pero no en el de artista. Este hecho aportó libertad de expresión a todos los participantes del proyecto, incluido a mí, y pudimos relacionarnos y aportar ideas como iguales.

3.2.2.5 Contextualizando los mensajes.

La obra individual surge de la búsqueda de una sola persona más o menos conectada con la realidad de su entorno; los temas que ésta desarrolla son los que más le interesan, sugieren, atraen o preocupan, y trata con ellos siguiendo sus propios

criterios o intenciones. Como resultado de las distintas etapas de su trabajo de creación, el artista obtiene una propuesta única, su propia visión y desarrollo de una idea que ha sido filtrada y formateada a través de su manera personal de entender, digerir y expresar.

El proceso de creación colectiva procura un consenso en cuanto al objeto de su indagación. Buscar un tema en común que importe a todos los miembros del equipo requiere, como ya dijimos, de la inversión de una cantidad suficiente de tiempo de diálogo y negociación en un clima de confianza. A fin de llegar a un acuerdo en esta elección colectiva, los participantes deben lograr expresar y defender sus ideas de una manera eficaz; la verbalización de cada propuesta contribuye a la propia comprensión y asimilación del problema que se desea desarrollar en equipo, al obligar a su emisor a organizar su pensamiento creativo para poder ser comunicado.

La selección del asunto sobre el que se desea trabajar en colectividad puede resultar, por tanto, una tarea compleja; llegar a un acuerdo dependerá del interés compartido por todos los participantes del grupo por dicho asunto. Por lo tanto, podemos decir que para que un tema se convierta en el elegido por un colectivo, debe tener la capacidad de ser relevante al menos para todos los miembros de dicho colectivo, hecho que ya implica cierta amplitud y nos aleja del ámbito del gusto y el interés meramente individual y personal.

Por otro lado, el hecho colectivo requiere una voluntad de apertura al *otro* por parte de todos los participantes; dar este paso hacia lo relacional coloca al artista en una posición distinta a la mantenida en su individualidad creativa; es el proceso de colectivización y *relacionalización* que centra esta tesis, el cual implica la salida del estudio (en sentido figurado, entendiendo estudio como el estado mental interiorizado o lugar privado de creación) y un nuevo posicionamiento frente a los demás. Desde esta posición, las personas que se plantean juntas encontrar un discurso en común, lo hacen en una mayor conexión con la realidad de su contexto.

La elección del tema del *amor Dolido* en nuestro experimento surgió de una preocupación común a todo el colectivo, rodeados en ese momento de situaciones problemáticas a nivel de relaciones humanas e imbuidos en un ambiente de hostilidad afectiva. Aunque la concretización del asunto no tuvo lugar directamente ni en manos del mismo grupo de personas, y el primer bosquejo se elaboró de forma individual, los colaboradores que decidieron continuar con su desarrollo asumieron su propia comprensión y conexión personal con el tema, el cual resultó ser suficientemente universal para todos. El discurso inicial fue modulándose y contextualizándose a medida que más personas intervinieron en el proceso de creación, lo cual hizo que el mensaje fuese más comprensible y cercano para todos los que formaron parte de la experiencia.

3.2.2.6 Depurando las ideas a partir del conflicto y el consenso.

Es a través de la expresión de desacuerdos que podrá emerger lo inesperado, apreciando así la cultura como un sistema vivo. (Miessen, 2014: 100)

No hay relación democrática sin la posibilidad de desacuerdo entre los individuos que la componen. En los grados más altos de colectivización del proceso artístico, se dejan todas las decisiones creativas de la obra en manos del conjunto de colaboradores que trabajan en su desarrollo. La idea, una vez puesta sobre la mesa, es analizada, discutida, manipulada, vista desde tantos puntos de vista como personas componen el grupo. El artista individual filtra su idea usando su intuición, criterio estético, intelecto, objetivos, para dar lugar a un producto conformado según su propia identidad; el colectivo, además, depura la suya a través del diálogo, la argumentación y –a veces– el conflicto.

El proceso de desarrollo de la idea de Buenvirus y su obra, la *Suite del amor Dolido*, pasó, como vimos, por muchas manos a través de varias etapas. Su configuración final resulta de una acumulación de disensiones y consensos, una tensión

sostenida a lo largo del proceso de creación que dirigió toda la construcción estética y relacional hacia un final determinado.

Podemos decir que, a menudo, el conflicto funciona como herramienta creativa en el desarrollo de la obra colectiva; éste nos llevó en varias ocasiones al replanteamiento, e incluso, al *reseteo* de ciertos aspectos o de la totalidad de la obra, dando como resultado la apertura de nuevos caminos que no hubiéramos encontrado en grados de menor colectivización –es decir, cuando la dirección del proyecto y la toma de decisiones estéticas recaía casi en su totalidad en mis manos–, ni en una relación de participación horizontal –es decir, sin un liderazgo visible– la cual se hubiera basado, exclusivamente, en el consenso.

El consenso a menudo significa una reducción de la interacción. Y menos interacción a menudo significa quedarse estático. (Miessen, 2014: 87)

[...] el conflicto podría entenderse como una variable productiva dentro de la colaboración. Cuestiona lo que pensamos acerca de los desafíos y el cambio. El conflicto no es necesariamente algo dado. Tiene que surgir y fomentarse como una fricción generativa, una fuerza de producción crítica. Sin embargo [...] este conflicto no es algo físico ni violento, sino una fricción que surge a nivel de contenido y producción, un conflicto que se desarrolla dentro del ámbito de la arena democrática. Y actuar dentro de esta arena produce realidad. (Ibídem: 105)

Cabe mencionar, sin embargo, que no toda relación conflictiva resulta necesariamente en un beneficio para el proceso creativo en colaboración. Aunque varios teóricos tienden a cierta exaltación del conflicto como evidencia de una relación democrática efectiva (Bishop, 2005; Laclau y Mouffe, 1987; Miessen, 2014), en la práctica habría que distinguir entre el conflicto que surge del desacuerdo en las decisiones grupales para la construcción positiva de la obra, –es decir, aquel que nace de las diferencias de opinión sobre la mejor manera de desarrollar cualquier aspecto del proyecto–, del generado por una reacción adversa

a los propios principios colectivos del mismo –como la renuncia a la firma y a cualquier ganancia económica derivada de la obra o la toma de decisiones por mayoría–. En el primer tipo, el objetivo de la disensión es el beneficio común del colectivo –aún cuando el pretendido provecho venga a través de un intento de imposición del criterio propio–, mientras que en el segundo, el conflicto surge de una búsqueda del beneficio individual, fruto de una anteposición del *yo* sobre el *nosotros*.

En la experiencia colaborativa que analizamos, ambos tipos de conflicto tuvieron lugar con diferentes consecuencias sobre el desarrollo del proyecto; mientras el primero generó –por lo general– nuevos debates y preguntas que nos hicieron avanzar en nuestras búsquedas y depurar conceptos a través del diálogo, el segundo produjo –casi siempre– disgusto, desánimo y ralentización del proceso, tanto a nivel relacional como a nivel estético.

3.2.3 La creación estética en colectivo influye sobre los participantes y su construcción relacional.

3.2.3.1 Generando contexto de encuentro y diálogo.

En la experiencia que desarrollamos en Barcelona pudimos constatar cómo compartir el hecho creativo a diferentes niveles facilitó numerosas oportunidades de encuentro y relaciones de confianza. Si la exposición o el evento artístico ya generan ese espacio relacional que Bourriaud (2013) llama *intersticio social* –un lugar de libertad, con un ritmo diferente al de la vida cotidiana y apropiado para las relaciones humanas–, compartir el propio proceso de creación proporciona, además, el contexto creativo y el lenguaje adecuado para establecer un diálogo constructivo. Las características específicas de este espacio de encuentro y diálogo generado entorno al desarrollo colectivo de una obra estética son las siguientes:

Tiempo dedicado.

Se han definido de forma consensuada franjas de tiempo destinadas al encuentro creativo, organizadas en un ritmo

regular –una o dos veces por semana, por ejemplo– o condensadas en un período concreto –una jornada, varios días...–. Este tiempo dedicado, apartado de antemano para la realización de la tarea colectiva, genera espacios de concentración exclusiva que todos los participantes conocen y han decidido asignar para llevar a cabo dicha tarea.

Espacio de confianza.

Existe un clima propicio para la comunicación horizontal y abierta de los participantes, un ambiente apropiado para establecer el diálogo reflexivo que la creación colaborativa requiere. Es imprescindible, para que todos los implicados puedan expresar sus ideas con total libertad, que cada persona se sienta cómoda, segura y valorada por las demás. Si alguna de estas condiciones no se da, si no se logra un clima de confianza, es probable que el diálogo creativo horizontal y abierto no tenga lugar.

Voluntariedad.

Todas las personas que participan en el proceso creativo colaborativo lo hacen de forma voluntaria. Es necesario que quien esté involucrado en el proyecto desee realmente estarlo. Cuanto mayor es el grado de colectivización asumido en el proceso, mayor es también la renuncia individual de cada participante, lo que lo hace difícil de sostener para quien no tiene convicción de querer experimentar lo colectivo. Como ya dijimos, en nuestro experimento tratamos de alcanzar los niveles más altos de colectividad, y decidimos eliminar aquellos elementos que pudieran ser un reclamo para el beneficio individualista y, por lo tanto, atractivos para la participación interesada. Las personas que aceptaron participar en la experiencia eran –en teoría– conscientes de las implicaciones de su participación y, aún así, decidieron voluntariamente suscribir la colectividad y el beneficio grupal por encima del propio.

Actitud de apertura al *otro*.

La decisión de participar en una experiencia colectiva implica, entonces, un acto de voluntad de apertura personal hacia la inclusión del *otro*, hecho que evidencia una disposición

individual hacia la relación y el diálogo con otras personas. Este estado de apertura puede ser fruto de una actitud natural de proactividad hacia los demás, de una curiosidad intelectual, personal o artística, o de la decisión improvisada de aprovechar una posibilidad sobrevenida.

Voluntad de escucha.

La intención de trabajar juntos en el desarrollo de un proyecto común implica necesariamente el interés y la voluntad de escuchar a los demás. El proceso colectivo de creación está basado en la relación, comunicación y negociación constantes, acciones fundamentadas en el diálogo, un intercambio comunicativo que requiere la correspondencia fluida entre la emisión y recepción de mensajes alternados; es indispensable dedicar tiempo suficiente y atención a cada componente del equipo, a fin de poder entender bien y valorar convenientemente las aportaciones de todos.

Aportación personal.

La creación colectiva tiene lugar cuando todos los colaboradores de un equipo quieren y pueden aportar sus conocimientos, ideas o habilidades en la concepción, desarrollo o materialización de una obra en común; dicha obra debe ser el resultado de la suma de las contribuciones de cada uno de los participantes que han trabajado en alguna fase del proceso de creación. La selección por parte de todo el equipo de las aportaciones que deben o no ser aprovechadas, puede ser origen de conflictos en el proceso de colectivo; la repetición de situaciones de aceptación o rechazo a las contribuciones de algún componente del grupo, pueden dar lugar a sensibilidades y suspicacias, y éstas a la retracción o –en los peores casos– el abandono de la persona, quien podría perder la confianza en el equipo al no sentirse útil o valorada.

Comunicación y vulnerabilidad.

Los participantes de una experiencia colectiva desarrollan su capacidad para expresar y defender ideas, para valorar las aportaciones de otros y justificar sus opiniones personales. El acto de comunicar, de transmitir pensamientos de

la mejor manera, es un exigente ejercicio mental de construcción léxica de un discurso lógico que el artista individual no suele verse obligado a realizar durante su proceso creativo. La verbalización de una idea artística en equipo, nos expone a la mirada de todos, a su crítica o aceptación, nos hace vulnerables, y es uno de los elementos que nos hacen sentirnos enlazados a aquellas personas con las que compartimos el acto –antes privado– de la creación.

3.2.3.2 Generando relaciones, red, equipo y comunidad.

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (Bourriaud, 2013 :23)

Hemos podido verificar, a través de nuestra propia experiencia, que la creación colectiva favorece la conexión personal y el desarrollo de relaciones significativas entre los participantes.

A lo largo de las diferentes etapas del experimento –como se documenta en el bloque central de este texto–, pudimos compartir distintas maneras de enfrentarnos al hecho creativo con un buen número de personas, en diferentes circunstancias y en diversas fases de evolución de las ideas. Comprobamos que la creación artística en equipo dispone –como vimos en el apartado anterior– un espacio de relación intersubjetiva, especialmente apropiado para el intercambio de ideas, emociones y conocimiento. Compartir el proceso creativo, que antes realizábamos en soledad y en la seguridad del estudio, con otras personas –quizá de mundos distintos– con las que coincidimos en un espacio-tiempo preciso, es un acto de apertura y de confianza que genera relación y cercanía. No obstante, son muchos los condicionantes que se ponen en juego –compatibilidad de caracteres, momento vital, objetivos personales...–, y no siempre se logra establecer una verdadera conexión artística y/o emocional.

Como toda interacción humana, la creación colectiva no es necesariamente el resultado de un trato fácil y fluido entre iguales; sería un error afirmar que trabajar con otros es siempre la manera más cómoda y satisfactoria de crear y relacionarse y, como podemos ver a lo largo de la narración crítica de nuestro experimento, la disensión y el conflicto también formaron parte esencial de nuestros procesos constructivos. Según Markus Miessen, *cualquier forma de participación es ya una forma de conflicto* (Miessen, 2014: 97). Pero, a pesar de la complejidad de las relaciones entre personas, podemos afirmar que, en la experiencia que centra este texto, la colectivización del proceso estético dio lugar al establecimiento de numerosas interacciones muy positivas y significativas entre participantes entorno al proyecto.

En cuanto a las formas de agrupación de personas según la relación que se establece entre ellas, observamos diferentes tipos en distintos momentos del proyecto:

Colectivo difuso:

Relaciones cercanas sin compromiso grupal. Muestra una estructura poco estable; hay un continuo ir y venir de personas que colaboran en momentos puntuales del experimento; se sienten atraídas por la idea del proyecto, por el ambiente relacional de los encuentros, o por la amistad o vínculo emocional con los participantes, pero no hay una decisión de asumir una responsabilidad regular con el colectivo. Fue una forma de relación natural que se generó desde nuestra llegada a Barcelona, con los primeros contactos, casi siempre entorno a nuestro apartamento, y que se mantuvo, con variable intensidad, hasta el final de la experiencia. El grupo, creció especialmente a raíz de la organización de los encuentros semanales de artistas que mencionamos en el bloque central [: 85], más tarde, con el proyecto *La Trama (de zruH)* [: 360], y tuvo su etapa de menor actividad cuando estuvimos centrados en los grupos más comprometidos que expondremos a continuación.

Red.

A partir de este *colectivo difuso*, y gracias a varias oportunidades de promoción e intercambio creativo, pudimos establecer contacto con una gran cantidad de personas que no conocíamos en un breve período de tiempo –de ninguna persona conocida cuando llegamos a la ciudad, a varios cientos de nuevos contactos en pocos meses–. Aunque sólo una parte de los nuevos enlaces acabaron por participar en el proyecto o por establecer una relación cercana con nosotros, muchos de ellos sí funcionaron como red de conexiones que, cuando fue necesario, permitió la propagación de información de manera casi inmediata.

En un proyecto colectivo, la red de contactos es igual a la suma de las redes de los participantes –siempre que éstos decidan enlazar su propia red a la red ampliada del colectivo–. Ésta, funciona como *altavoz* del grupo, conectando el proyecto con su entorno social más amplio.

Equipo.

Una agrupación de personas comprometidas, trabajando juntas por la consecución de un fin común. A lo largo del experimento se establecieron varios equipos de trabajo diferentes, casi siempre de entre tres y seis personas, de composición más o menos estable; percibimos menor estabilidad cuanto mayor número de componentes. Casi todos los colaboradores de los equipos de trabajo provenían y seguían formando parte también de lo que llamamos el *colectivo difuso*.

Como ya mencionamos, una de las dificultades del trabajo en equipo en nuestro contexto estaba en lograr equilibrar los tiempos dedicados al desarrollo estético y organizativo del proyecto, con los dedicados a su evolución relacional, ambos, elementos esenciales de este experimento. Algunos problemas que surgieron en este aspecto tuvieron que ver con la *sobre-relacionalización* –y la consiguiente ralentización– del trabajo en ciertas etapas, y, en el lado opuesto, con el excesivo enfoque en el desarrollo de proyectos o actividades, que pudo resultar en la pérdida de conexión personal entre colaboradores

en otros momentos. La consecuencia negativa del trabajo en grupos con personas que también formaban parte de lo que llamamos *colectivo difuso*, fue la separación de algunas de estas personas de dicho colectivo por no poder dedicar tiempo a ambos encuentros.

Comunidad estética.

En el grado máximo de implicación estético-relacional, este tipo de agrupación consiguió equilibrar la balanza entre ambos elementos clave de nuestro estudio. Con la *comunidad estética* se alcanzaron los niveles más altos de colectivización y *relacionalización* del experimento, así como los resultados más interesantes, tanto a nivel social como artístico, por lo que consideramos esta forma de agrupación como uno de los mayores logros de nuestra experiencia.

Definimos *comunidad estética* como una agrupación de personas que trabajan juntas por la consecución de un objetivo artístico común y comprometidas, tanto con la obra, como con las demás personas que componen el grupo.

Nuestra *comunidad estética* –*La Tramoya de Buenvirus*–, se formó como reacción a un período de caos organizativo en el desarrollo experimental del *Simposio del amor Dolido*, provocado por el aumento de ritmo de trabajo propuesto en el *mes de experimentaciones del Simposio* y la posterior exposición, unido a la falta de compromiso de colaboradores, participantes y otros voluntarios implicados^[1]. El nuevo equipo, surgido del acuerdo responsable de algunos de los colaboradores para establecerse como *núcleo duro* o *nudo* del proyecto, consiguió entender el problema y conformar su manera de trabajar a la identidad y necesidades de la idea. Se trataba de alcanzar una estructura de equilibrio, que permitiese el desarrollo colectivo de los aspectos estéticos de la obra y, al mismo nivel, el desarrollo integral de la comunidad humana que la llevaría a cabo, a lo largo de un proceso compartido.

[1] 2.4 acto segundo / un largo proceso colectivo | *La Tramoya* / análisis crítico | *nudo*

La Tramoya de Buenvirus evolucionó en pocas semanas, y logró llevar a término el desarrollo de la *Suite del amor Dolido* después de once meses de recorrido a ritmo de dos encuentros semanales –uno relacional y otro estético–, que permitieron la configuración y culminación coherente de nuestro proyecto estético colectivo, basado en las relaciones entre personas.

Cuando investigamos el sentido de la palabra *comunidad* en relación a proyectos colaborativos, casi siempre la encontramos asociada al concepto de colectivo humano con características específicas, normalmente en estado de marginación. Recurriendo de nuevo a la definición de Ramón Parramón que sugeríamos en el estudio del marco teórico, se podría definir comunidad como *conjunto de individuos que sufren una situación de agravio hacia el grueso más amplio de la sociedad*. (Parramón, 2008: 14)

De toda la bibliografía consultada, sólo Miwon Kwon (2008) contempla la existencia de una *comunidad inventada temporal*, nacida entorno al desarrollo de un proyecto. Para nosotros, la definición de Kwon encaja bastante bien con nuestra *comunidad estética* efímera, creada y puesta en marcha exclusivamente para la realización de un proceso artístico, que desaparece al final del mismo y cuya creación se considera como parte de la propia obra. [: 60]

Como vimos, la autora relaciona también el hecho de la temporalidad o continuidad de la *comunidad inventada*, con la condición del artista que genera el movimiento como *local* o *outsider*, considerando el hecho de *ser de afuera* como circunstancia que suele limitar la perdurabilidad de la comunidad más allá del proyecto. Según Kwon, el artista local genera una situación relacional nueva, pero basándose en un conocimiento profundo de las personas, modos de actuación prácticos y entorno comunitario del lugar; los vínculos entre artista y comunidad son preexistentes.

Este planteamiento nos ayuda a entender, en parte, las implicaciones relacionales de nuestra experiencia *desde cero*,

pero también nos reafirma en nuestra convicción de que, desarrollar nuestra investigación empírica de un proceso de colectivización y *relacionalización* como *outsiders*, nos permitió vivir el camino completo, desde antes del inicio, hasta después del final, y poder analizar en esta tesis cada una de las causas y efectos de nuestras actuaciones.

3.2.3.3 Influyendo a los participantes a través del proceso y de la obra.

Siempre creí que el poder del arte consistía en su capacidad de evocar posibilidades utópicas. (Grant H. Kester, entrevistado por Wilson, 2007: 16)

Podemos decir, entonces, que es ese lugar intersticial entre estética y relación el punto de partida conceptual en el que basamos nuestra búsqueda colectiva. Como hemos dicho, la pretensión de nuestro experimento colectivo fue siempre la de encontrar un equilibrio entre ambos elementos, los cuales eran –al menos en teoría– igualmente esenciales para nosotros. Pero, a diferencia de los proyectos presentados por Bourriaud (2013), Kester (2004, 2011), Bishop (2006, 2012) u otros autores ocupados en observar la dimensión ética –y más o menos estética– de un arte relacional, nuestro discurso no estaba dirigido hacia la preocupación por una minoría olvidada o un colectivo maltratado, ni hacia la crítica política de ninguna índole; nuestro enfoque de compromiso proponía una aproximación a la realidad más interior del ser humano, aquella que tiene que ver con sus afectos y la naturaleza de sus relaciones, para nosotros, clave de otros múltiples desequilibrios sociales.

El objetivo de este proyecto colectivo incluía la voluntad de influenciar –aunque fuese ínfimamente– nuestro entorno social y artístico, egocéntrico y deshumanizado, generando un cambio desde el individuo; es decir, proponíamos un camino de *relacionalización* y *rehumanización* personal de cada participante a partir de una experiencia compartida de creación colectiva que les resultase relevante, tanto a nivel artístico

como humano, y que iniciase un movimiento generativo más allá de nuestro control.

Éste era el concepto utópico que manejamos con la idea de Buenvirus como *agente infeccioso* de cambio, una apuesta por la apertura al *otro*, por la *rehumanización* del artista a través la experiencia estética colaborativa, un cambio desde dentro hacia fuera, desde el idealismo contagioso de un creador individual promoviendo un experimento colaborativo, y hasta donde se pudiera llegar. Ésta fue también nuestra forma de entender el compromiso con lo social en la *Suite del amor Dolido* y, desde este prisma, dimos mucha importancia a nuestro propio proceso de transformación a través de la experiencia estética compartida, como parte de la preparación necesaria para poder llevar a cabo el proyecto en todo su sentido conceptual.

Desde este contexto de indagación empírica construimos la obra, a lo largo de un proceso que apenas tuvo en cuenta al espectador, ni los problemas del contexto socio-político en el que se situaba, sino que se centró en las personas que la llevarían a cabo, en los colaboradores y *performers* que vivirían y modificarían cada propuesta según su forma de ser y entender.

Las acciones de la *Suite del amor Dolido* no fueron destinadas a su representación delante de un público ajeno a la obra, sino a ser vividas y observadas desde el interior, con una mirada en primera o segunda persona, dentro del contexto de nuestras relaciones más cercanas; dicho de otra manera, el objeto de nuestro discurso, no era exterior al propio proceso de creación.

La *Suite del amor Dolido* intenta inscribirse en el terreno de equilibrio entre lo estético y lo ético; se acerca a la realidad y quiere intervenir en su contexto, sí, pero a través de la estética y desde el interior del ser humano.

3.3

Conclusiones Generales

Como consecuencia de esta investigación, y a través de nuestra propia experiencia vital en un proceso de colectivización y *relacionalización*, obtuvimos los resultados particulares que exponemos a continuación. A partir de estas conclusiones, intentamos acercarnos a algunas bases generales de un proceso de creación colectiva. Los resultados podrán ser contrastados, modificados o completados tras el análisis crítico de un nuevo experimento de características similares:

El proceso de colectivización y *relacionalización* del artista individual pasa por el cuestionamiento de algunos paradigmas preestablecidos sobre su propia identidad como *creador*.

Este proceso de colectivización y *relacionalización*, implica una serie de renunciaciones individuales –al *poder* de la autoría, al valor del beneficio económico, a la seguridad del espacio privado, a la libertad de crear solo... – en favor de un beneficio colectivo.

La inclusión del *otro* en su proceso creativo –antes privado– ayuda al artista individual a conectar con la realidad, multiplicar la variedad de sus roles y ser más relevante en la transformación de su contexto.

La creación colectiva siempre se da en un doble proceso estético-relacional sobre una línea de tiempo. Estos tres elementos –estética, relación y tiempo–, conforman el proceso colaborativo de creación.

En un proceso de creación colectiva, estética y relación son complementarios e interdependientes entre sí.

En el proceso experimental de creación colectiva que analizamos, existe una interacción constante entre creación estética y construcción relacional, según pudimos verificar a través del relato crítico en dos niveles paralelos.

Lo relacional y comunitario afecta y determina en gran manera el desarrollo de la obra estética colectiva y sus características específicas. Dicha obra, sería completamente diferente si modificásemos cualquiera de los parámetros relacionales que se dan durante el proceso de creación.

La inclusión del *otro* influye sobre el desarrollo estético colectivo prolongando la duración de los procesos creativos; *procesualizando* y *desobjetualizando* la obra; convirtiendo el diálogo en la principal herramienta creativa; diluyendo intereses personales al eliminar los condicionantes de autoría; contextualizando los mensajes; depurando las ideas a partir del conflicto y el consenso.

La creación estética en colectivo influye sobre los participantes y en su proceso de construcción relacional, generando contexto de encuentro y diálogo; generando relaciones, red, equipo y comunidad entorno a la propia génesis de la obra; influyendo a los participantes a través del proceso y –en el caso de nuestra experiencia– también de la obra.

En cuanto a las posibilidades de autogestión y uso de lugares alternativos de trabajo y difusión, comprobamos la amplitud de un nuevo terreno de recursos independientes, que la creación colectiva explora, y que vincula estas experiencias artísticas a la ciudad y a la realidad del contexto.

La creación colectiva desafía conceptos sobre la autoría, mercado, relevancia contextual, circuitos o público, sugiriendo nuevos caminos y proporcionando nuevos paradigmas sobre su relación con todos estos elementos.

La creación colaborativa es una práctica artística que tiene en sí misma la capacidad de acercar el arte a las personas, haciéndolo más accesible, comprensible y relevante.

De todo esto podemos concluir que la colectivización y *relacionalización* de la experiencia artística contribuyen a la *rehumanización* del arte, socializando los procesos, contextualizando los mensajes y ejercitándonos en el diálogo.

Nota final.

Salir de lo controlado del estudio, del estado de soledad reflexiva e intimidad generativa que conocemos; abandonar las herramientas que controlamos bien para arriesgarnos a fracasar con unas nuevas; enfrentarnos a la realidad del conflicto en nuestras relaciones con los demás, a lo difícil de comunicar y de llegar a acuerdos; asumir roles que están lejos de nuestra manera de ser; perder el primer premio por la genial autoría, rechazar la recompensa material por el esfuerzo invertido; dejar entrar al *otro* –desconocido– en nuestro espacio de vulnerabilidad... La experiencia de colectivización requería invertir años y asumir riesgos, plantando cara a la posibilidad de fracaso. En mi *lugar seguro*, no hubiera tenido posibilidad de descubrimiento.

Si se piensa en el fracaso y el conflicto desde el punto de vista del proceso, la situación más estéril que puede ocurrir es dejar que el miedo al fracaso nos conduzca a la inacción. Es el acto de producción el que nos permite revisar, modificar, repensar y cambiar. A lo largo del camino de reinventarse a uno mismo, se abre un espacio de incertidumbre que a menudo produce conocimiento y contenido de forma imprevista. [...] Tomar un riesgo significa ser incapaz de adelantar el resultado de una investigación. Deliberadamente permite procesar el fallo, abrir la ventana de la sorpresa, el momento donde la participación conflictiva y la participación desleal producen nuevos conocimientos y políticas. (Miessen, 2014: 197)

La inmersión vital en un proceso relacional y colectivo me ha llevado, de la interioridad e individualidad del proceso solitario, a una nueva manera de concebir la experiencia artística. El camino de investigación ha trascendido a la mera búsqueda y adquisición de conocimientos, modificando mi manera de mirar y entender. No dejo de ser un artista–persona individual, y sigo indagando en mis propios cuestionamientos interiores, pero sí se ha desplazado el *eje* sobre el que giraban las convicciones sobre mi propia identidad unitaria.

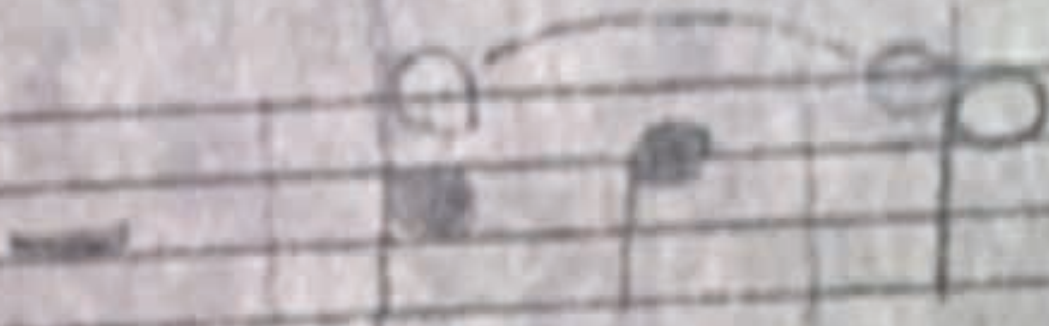
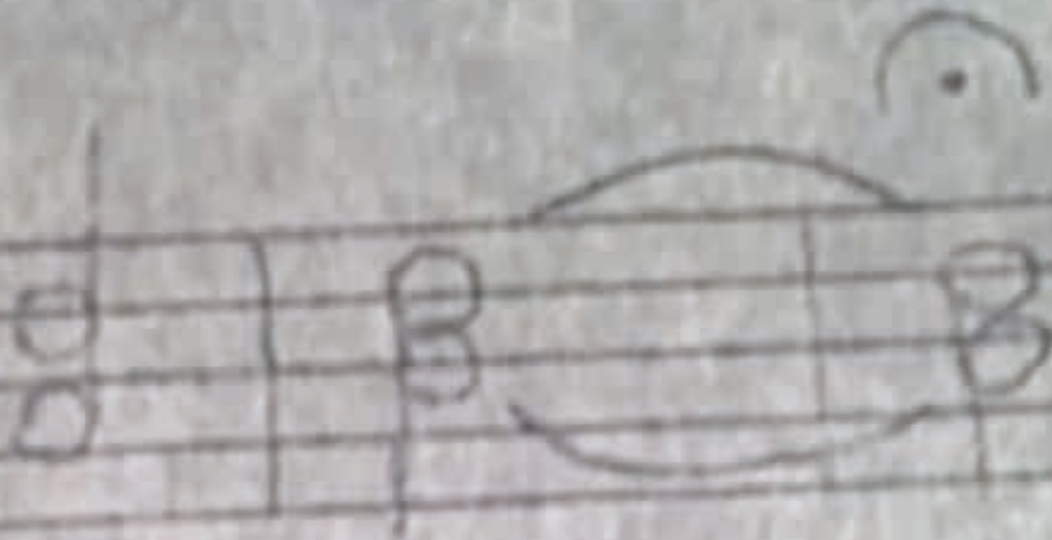
Hemos comprobado que la creación colectiva es una manera –por supuesto no la única– de *rehumanizar* un proceso individualizado que nos suele hacer tender al aislamiento y la competitividad. Salir del estudio y unirnos a otros –sean o no artistas–; dialogar y crear desde nuestra torpeza y habilidad compartidas; mirar qué pasa alrededor y procesar juntos esa realidad, reconecta de alguna manera el ser-artista con el ser-social. Desarrollar la sensibilidad hacia los demás, nos acerca de nuevo a la *verdad* de la vida y hace el arte más accesible y comprensible para el resto de personas.

Aún nos cuesta entender en su totalidad todas las implicaciones de la experiencia. Ha sido difícil elegir un solo enfoque de las innumerables posibilidades de desarrollo que el experimento nos dejó entrever. Quedan fuera de este estudio muchas ventanas que se abrieron durante la investigación y en las que valdría la pena profundizar –del conflicto y el fracaso como material estético; del lenguaje performático como herramienta de *relacionalización*; de *la mesa* como elemento generador de comunidad; de la transformación a través de la acción artística, entre otros–.

Quise afrontar la indagación desde mi propia aproximación como artista; indudablemente, el tema se presta a muy diversos abordajes desde otros prismas y disciplinas, como la sociología, la antropología, la psicología o las terapias a través del arte. En este estudio decidimos descartar estas aproximaciones que quedan fuera de nuestro control, pero entendemos que este proceso experimental de colectivización y *relacionalización* del proceso artístico permitiría un camino muy interesante de investigación desde cualquiera de los puntos de vista mencionados.

LA CANTATA

Las olas



4

Fuentes documentales

4.1 Bibliografía.

ARAMBURU, D. y GIL DE PRADO, E. (1997), *Encuentros de arte actual, red arte y colectivos independientes en el estado español*. Trasmorra. Vitoria-Gasteiz.

ARDENNE, Paul (2002), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, colección Ad Literam. Murcia.

ARRAZOLA-OÑATE, Txaro (2012), *Creación colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*. Tesis Doctoral. Dept. de Pintura. Facultad de BBA, Universidad del País Vasco.

BAEZA, Almudena (2005), *Arte colectivo Neo pop en el Madrid de los 90*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

BASUALDO, C. y LADDAGA, R. (2009), *Experimental Communities*. Revista PUBLIC, nº 39: New Communities. Abril, 2009. Ed: Nina Möntmann. Ontario, Canadá. ISSN: 2048-6928.

BISHOP, Claire (2006 a), *Participation*. Whitechapel, The MIT Press. Londres, Cambridge.

BISHOP, Claire (2012), *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Londres, Nueva York.

BLANCO, Paloma (2005), *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*. Desacuerdos 2. MACBA, Arteleku, UNIA Arte y Pensamiento. Barcelona.

BLONDEAU, O., WHITEFORD, N. D., VERCELLONE, C. (2004), *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Traficantes de Sueños. Madrid.

BOURRIAUD, Nicolas (2007), *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

CERECEDA, Miguel (2008), *Problemas del arte contemporáneo. Curso de Filosofía del Arte en 15 lecciones*. CENDEAC, colección Ad Hoc. Murcia.

DE UGARTE, David (2010), *Los futuros que vienen. La descomposición global y la importancia de la comunidad en el siglo XXI*. Biblioteca de las Indias.

DOHERTY, Claire (2004), *Contemporary Art: from Studio to Situations*. Black Dog Publishing, Londres. ISBN: 1 904772 06 4

ETXEBARRÍA, Izaskun (2013), *Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con y sin espacio. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia*. Proyecto Final de Master. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Universidad Politécnica de Valencia.

FERNÁNDEZ, Blanca (1999), *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Universidad Complutense de Madrid.

FULLUM-LOCAT, Geneviève (2007), *L'esthétique relationnelle. Une étude de cas: les actions artistiques de Sylvie Cotton*. Memoria de Maîtrise. Université du Québec à Montréal.

GREEN, Charles (2001), *The third hand. Collaboration art from conceptualism to postmodernism*. University of Minnesota Press.

HAGEN, R.M. y HAGEN, R. (2000), *Pieter Bruegel el Viejo hacia 1525-1569: Labriegos, demonios y locos*. Ed. Taschen Benedikt. Colonia - Alemania.

HIRSCHKOP, Ken (1999), *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*. Oxford University Press. ISBN: 0198159609

KESTER, Grant H. (2004), *Conversation pieces: community and communication in modern art*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London.

KESTER, Grant H. (2012), *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham, NC : Duke University Press.

KWON, Miwon (2001), *One Place after another. Site-specific and locational identity*. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press

LACLAU, Ernesto, MOUFFE, Chantal (1985), *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid Siglo XXI editores.

LACY, Suzanne (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Ed. Bay Press U.S. ISBN: 0941920305

LÉVY, Pierre (1997) *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*. La Découverte, Paris. ISBN: 9782707126931

LIPPARD, Lucy R. (1995), *Looking Around: Where We Are, Where We Could Be*. Ed. LACY Suzanne. *Mapping the Terrain*. New Genre Public Art. Ed: Bay Press U.S.

MARÍN, Teresa (2003 a), *Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012)*, en De la Calle, R. (coord.) Los últimos treinta años del Arte Valenciano Contemporáneo. Vol 3. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

MARÍN, Teresa (2003 b), *La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

MARÍN, Teresa (2006), *Creación artística en equipo. Comunidad Valenciana (1982-2001)*. Institució Alfons el Magnanim. Diputació de Valencia.

MARTÍN, Juan José, BRAZA, Alba (editores) (2012), *En torno a modelos de producción, gestión y difusión del Arte Contemporáneo*. Asociación Otro Espacio. Valencia.

MEDEROS, Kathryn; PROUDFIT, Scott (ed) (2013a), *A History of Collective Creation*. Palgrave Macmillan. New York.

MEDEROS, Kathryn ; PROUDFIT, Scott (ed) (2013b), *Collective Creation in Contemporary Performance*. Palgrave Macmillan. New York.

MIESSEN, Markus (2014), *La pesadilla de la participación*. Ed. dpr - Barcelona.

OSBORNE, Peter (2010), *El arte más allá de la estética*. CENDEAC, col. Ad Literam. Murcia.

PALACIOS, Alfredo (2009), *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*. Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social. Vol. 4/ 2009 (páginas: 197-211)

PARRAMON, Ramón (ed.) (2008), *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Idensitat, pp.10-17, Barcelona

PASSERON, René (1981), *La Création collective*. Groupe de Recherche d'Esthétique du Centre National de la Recherche Scientifique. Editions Glancier-Guénaud. París

PLASENCIA, Clara (2007), *Un teatro sin teatro*. Catálogo de exposición. Editorial: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museo Colecção Berardo de Lisboa. ISBN: 978-84-89771-48-2

POPPER, Frank (1989), *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Ed. Akal. Madrid (Trabajo original publicado en 1980)

RIZK, Beatriz J. (2008), *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Atuel. Buenos Aires.

SÁNCHEZ DE SERDIO, Aída (1996), *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en un proyecto de vídeo comunitario*. Tesis Doctoral. Departamento de Dibujo. Facultad de BBAA, Universidad de Barcelona.

SÁNCHEZ, José A. (2003), *Nuevos espacios para el arte en Práctica artística y políticas culturales*. Algunas propuestas desde la universidad. Universidad de Murcia.

SENNET, Richard (2012), *Juntos: rituales, placeres y política de cooperación*. Editorial Anagrama. Barcelona.

SOURIAU, Étienne (1998), *Diccionario Akal de Estética*. Ed. Akal. Madrid. ISBN: 978-84-460-0832-3

SPAMPINATO, Francesco (2014), *Come together: the rise of cooperative art and design*. Princeton Architectural Press.

VASARI, Giorgio (2004), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* Editor: Tecnos; Colección: Filosofía - Neometrópolis. Madrid. ISBN: 978-8430941186 (Trabajo original publicado en 1550)

VERCAUTEREN, David; CRABBE "MOUSS", Olivier; MÜLLER, Thierry (2010), *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*. Traficantes de sueños. Madrid

VILAR, Nelo (2003), *Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90 en Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Universidad de Murcia.

YÚDICE, George (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Ed. Gedisa. Barcelona.

4.2 Hemerografía.

ARCOS-PALMA, Ricardo (2007), *De la muerte del autor a la muerte del artista: reflexión crítica para un debate en torno a la figura del autor*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte [S.l.], v.1, n.1, p.34-44, abril 2011. ISSN: 2145-0706.

url: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1176/1551>

BARTHES, Roland (1968), *La muerte del autor*. Manteia. Traducción: C. Fernández Medrano. url: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>.

BISHOP, Claire (2006 b), *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Revista ARTFORUM, febrero, 2006. El Giro Social: (la) Colaboración y sus Descontentos. Traducción de Fabricio Forastelli. url: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/ea3d4d9c.dir/r72_08_nota.pdf.

CABELLO, H. y CARCELER, A. (2002), WW.AA.: *En Equipo/Team Work*. Revista Exit nº7 Artículo citado por SÁNCHEZ DE SERDIO (2006), En las distancias cortas, anotaciones sobre la creación artística en colaboración. Madrid, P.23

CÓRDOBA, José Fernando (2009), *Del marketing transaccional al marketing relacional* Revista Entramado, ISSN-e 1900-3803, Vol. 5, Nº. 1, Universidad Libre, Cali - Colombia

EXPÓSITO, M. y GIL, J. (ed.) (2012), *Creación colectiva y prácticas colaborativas*. Errata nº 7, Abril 2012. Bogotá: gerencias de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES.
url: <http://revistaerrata.com/>

GIL, Javier (2012 a), *Del arte que no pasa por arte*. Revista Errata, Nº7. Abril, 2012. Bogotá. url: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/>

GIL, Javier (2012 b), *De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas*. Revista Errata, Nº7. Abril, 2012. Bogotá. ISSN: 2145-6399
url: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicascolaborativas/de-luces-y-sombras-aproposito-de-las-esteticas-comunitarias-ycolaborativas/>

GUERRA, Carles (2004), *Minimalismo Siniestro*. La Vanguardia. Cultura/s. Miércoles, 11 de febrero. (Págs. 6-7) url: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2004/02/11/pagina-6/33637046/pdf.html>

GUILLAMET, L. y ROCA, D.(2014), *La doble cara del arte colaborativo: El cruce entre teoría y praxis. Interartive, a platform for contemporary art and thought*.
url: <http://interartive.org/2013/08/arte-colaborativo/>

MARCHÁN FIZ, Simón (2009), *La muerte del autor, de Roland Barthes*. Hitos del arte reciente. 1967: la crisis de la autoría. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25808/Hitos_de_la_historia_reciente

MARÍN, T.; MARTÍN, J.J.; VILLAR, R. (2011), *Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana (2001- 2011)* Revista: Archivo de Arte Valenciano. Nº XCII. págs.: 515-534

MARÍN, T. y SALOM, E. (2013), *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*. Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales. vol.10, nº1, 2013.

PASSERON, René (1971), *La Poïétique*. Revue d'Esthétique, nº 3, pág. 420. citado en POPPER, K. (1989 (1980)), *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal. pág.: 298, Madrid

WILSON, Mick (2007), *Una charla con Grant Kester*. Conversación en la biblioteca de la Ciudad de Dublín, 6 de junio 2006. CAA (College Art Association) Revista de Arte. Nueva York. url: http://issuu.com/alaplastica/docs/entrevista_Kester_-_esp

4.3 Fuentes digitales.

CCCV Lab: *Archivo, análisis, reflexión y difusión de actividades colectivas en el ámbito de las artes y la cultura en la Comunidad Valenciana*. url: <http://cccvlab.com>

MARZO, Jorge Luis (2007), *Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas*. Conferencia leída en Quam 07, Vic. url: <http://www.soymenos.net/QUAM07.pdf>

KRAVAGNA, Christian (1998), *Working on the Community. Models of Participatory Practice*. url: http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm

LACY Suzanne, JACOBY Annice y JOHNSON Chris– *Oackland projects*:
url: <https://vimeo.com/39865636>

RODRIGO, J. y AÑÓ, C. (2013), *Prácticas colaborativas/arte comunitario/arte socialmente comprometido...* Pedagogías y redes instituyentes. Plataforma de investigación en prácticas culturales. url: <https://redesinstituyentes.wordpress.com/>

4.4 Relación de imágenes.

En esta tesis utilizamos dos tipos de imágenes diferenciadas según su autor o procedencia:

–imágenes de diversos autores, ajenos al colectivo *zruH*: se acompañan siempre de una descripción precedida por la fórmula • *Imagen + n°*. La información completa relativa a la autoría y fuentes de la que se extraen dichas imágenes se detalla más abajo en el presente apartado, por orden de numeración.

–imágenes propias del colectivo *zruH*: no siempre se acompañan de una descripción cuando éstas hacen referencia directa al texto al que acompañan; en caso de existir dicha descripción, ésta no aparece numerada. La autoría de este conjunto de imágenes corresponde, en todos los casos, al colectivo *zruH*. Aunque no se hace referencia al autor o autora de cada imagen de forma específica, dado que defendemos la autoría y propiedad colectiva de todo el material artístico o documental generado en el contexto de este proyecto, sí mencionamos a continuación los nombres de todas las personas que participaron en la realización de dichas imágenes fotográficas o video-gráficas, en reconocimiento a su generoso aporte al interés colectivo del grupo:

Fotografía: Tatyana Boncheva, Anna Pal, Abraham Alvarez, David Monsó “El Nano”, Samuel de Brito, Laia Armada, Lucía Duque, Loida García.

Vídeo: Josep Lluís Penadès, Pablo García Revert, Albert Folk, Jacynthe Lamon, Daniel Jándula, Eliezer Bretó, Loida García, Ahmed Mejías.

Relación de imágenes numeradas.

- Imagen 1 [: 35] *Untitled (USA Today)*. Félix González-Torres, 1990. Exposición: *Specific Objects without Specific Form*. MMK, Frankfurt. Alemania; enero-abril, 2011. Fotografía: Axel Schneider.

Fuente: <http://www.contemporaryartdaily.com/2011/03/felix-gonzalez-torres-at-mmk/>

- Imágenes 2 y 3 [: 38] *Untitled (free)* Rirkrit Tiravanija, 1992. 303 Gallery, Nueva York. Estados Unidos.

Fuente: https://www.gavinbrown.biz/artists/rirkrit_tiravanija/works

- Imágenes 4 y 5 [: 38] *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*. Santiago Sierra, Diciembre, 1999. Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba.
Fuente: http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php
- Imagen 6 [: 40] *Bataille Monument*. Escultura. Thomas Hirschhorn, 2002. Documenta 11, Kassel, Alemania.
Fuente: <http://legermj.typepad.com/blog/2010/12/community-subjects.html>
- Imagen 7 [: 40] *Bataille Monument*. Cafetería. Thomas Hirschhorn, 2002. Documenta 11, Kassel, Alemania.
Fuente: <http://www.tribune.com/2013/05/thomas-hirschhorn-quattro-intellettuali-quattro-monumenti-parla-italiano-lultimo-omaggio-dellartista-svizzero-ai-suoi-mentori-si-lavora-a-new-york-al-gramsci-monument/il-bataille-monument-a-kassel/>
- Imagen 8 [: 40] *Bataille Monument*. Biblioteca Georges Bataille. Thomas Hirschhorn, 2002. Documenta 11, Kassel, Alemania.
Fuente: http://www.kunstforum.de/Archiv/abb/161/016/018_0.jpg
- Imágenes 9 y 10 [: 44] *Intervention to Aid Drug-Addicted Women* (Intervención para Ayudar a Mujeres Drogadictas). WochenKlausur. Febrero-marzo, 1994 y febrero, 1995. Lago de Zúrich, Suiza.
Fuente: <http://onlinelibrary.wiley.com/store/10.1111/pech.12112/asset/pech12112.pdf;jsessionid=FBF8EB485E564B937A87A8FAA8485AE9.f03t01?v=1&t=iis21b0j&s=4a49cfd5af2f411750b12d02116da8c91098cc0>
- Imagen 11 [: 44] *Shelter for drug-addicted women* (Albergue para mujeres drogadictas). WochenKlausur, 1994-2000. Zúrich, Suiza.
Fuente: <http://museumarteutil.net/projects/shelter-for-drug-addicted-women/>
- Imágenes 12-14 [: 45] *The Roof is on Fire*. Suzanne Lacy, Annice Jacoby y Chris Johnson, 1993-1994. Oakland, Estados Unidos.
Fuente: <http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects/>
- Imágenes 15 y 16 [: 45] *Code 33: Emergency Clear the Air!* Suzanne Lacy, Unique Holland y Julio Morales, 1999. Oakland, Estados Unidos. Fotografía: Ben Margot.

Fuentes:

-<http://www.sfgate.com/bayarea/article/New-Police-Code-In-Oakland-Lets-Teens-Speak-Out-2903361.php#photo-2245891>

-<https://vimeo.com/99381998>

- Imagen 17 [: 180] *La parábola de los ciegos* (o *La caída de los ciegos*), de Pieter Bruegel el Viejo (1568). Óleo sobre tela, 86 x 156 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.
- Imagen 18 [: 182] MEIRELLES, Fernando (2008) *A Ciegas*. Rhombus Media. Canadá-Brasil-Japón.
- Imagen 19 [: 311] Tino Sehgal, 29 enero - 10 marzo, 2010.. Museo Guggenheim, Nueva York. Fotogramas vídeo: Jesús Osorio.

