

LIVING MEMORY

CREACIÓN ARTÍSTICA COLABORATIVA
CINE- ARTE VISUAL- ESPECTÁCULO EN VIVO

IN
LIVING
MEMORY

EDUCATIONAL AND CREATIVE NETWORK
WITH EUROPEAN ARCHIVES

LIVING MEMORY

CREACIÓN ARTÍSTICA COLABORATIVA
CINE- ARTE VISUAL- ESPECTÁCULO EN VIVO



ÍNDICE

- 4 Presentación del proyecto europeo «In Living Memory»**
- 5 In Living Memory
— Sophie Dominique

- 6 Historia**
- 7 Como una partida de ajedrez
— Morten Thomte

- 16 Fondos de archivos del proyecto**
- 17 Los archivos cinematográficos. Notas históricas y nuevas perspectivas
— Roberto Della Torre, Marcello Seregni
- 22 Salvemos los archivos para el arte
— Anna Figueras
- 25 Colecciones de archivos, PhotoART Centrum
— Pavel Smejkal
- 27 Un breve repaso desde el tiempo de los pioneros a los retos digitales
— Luisa Comencini
- 30 Mirad, soy yo quien os habla...
— Mireille Maurice, Sandrine Lardeux

- 36 Talleres**
- 37 Metodología de creación a base de archivos en un diálogo entre arte, cárcel y sociedad
— Pascal Césaró
- 42 Cortometrajes realizados en colaboración entre internos y estudiantes
— Caroline Caccavale
- 46 Archivos, fotos y estudiantes: Talleres en Oslo, Kosice, Marsella y Reus
— Morten Thomte
- 50 Actividad multidisciplinar, público diverso
— Pavel Smejkal
- 55 Imágenes y cuerpos : la contaminación recíproca de lenguajes
— Michelina Capato
- 61 Escritura compartida, imágenes de archivo y artes escénicas
— Thomas Louvat
- 65 Imágenes clave. Palabras libres a partir de los talleres «cine/archivos»
— Aurora Vernazzani

68 Creaciones colaborativas

- 69 Creación compartida desde la prisión hacia otros lugares de la sociedad civil
— Michelina Capato
- 75 «ANIMA», creación colaborativa dentro/fuera
La transversalidad de escrituras y la diversidad de públicos en una dinámica colaborativa
— Caroline Caccavale, Joseph Césarini
- Protocolos performáticos
— Emmanuelle Raynaut
- ¡Escucha! Se rueda
— Lucien Bertolina
- Hechos y gestos
— Thierry Thieû Niang
- 90 La Travesía: Una reflexión en torno a los desplazamientos
— Thomas Louvat
- 98 «Way we were» creación colectiva
— Pavel Smejkal

102 Retos individuales y comunitarios

- 103 De las fronteras al desplazamiento: una experiencia compartida de transformaciones
— Leïla Delannoy
- 107 Teatro post-dramático en la prisión de Bollate: una propuesta a favor del método interdisciplinar
— Valentina Garavaglia
- 114 ¿Cómo valorar el impacto que un determinado hecho produce sobre la vida?
— María Esperanza González

118 Conclusión

- 119 Por una ecología de la imagen «reciclada»
— Elena Mosconi

124 Créditos

- 125 Bibliografía
- 128 Participantes y colaboradores / Partners locales
- 129 Biografía autores
- 132 Presentación de los socios europeos



PRESENTACIÓN

DEL

PROYECTO

EUROPEO

«IN

LIVING

MEMORY»

IN LIVING MEMORY

Lieux Fictifs inició el proyecto *In Living Memory* (ILM)⁰¹ en 2014, con el apoyo del programa Erasmus+ de la Unión Europea, reuniendo cuatro operadores artísticos que llevan a cabo proyectos de educación no formal (Lieux Fictifs, Francia; transFORMAS, España; cooperativa social e.s.t.i.a, Italia; PhotoART Centrum, Eslovaquia), la Universidad (Westerdals, Noruega), así como otras universidades asociadas (la Universidad de Aix-Marseille y la Universidad Internacional de Idiomas y Media de Milán) y tres centros de archivo (Instituto Nacional del Audiovisual (INA), Francia; Fundación Cineteca Italiana, Italia; Instituto Municipal de Museos de Reus (CIMIR), Cataluña). Este proyecto se inscribe en la prolongación de intercambios desarrollados desde hace diversos años entres estos socios.

El proyecto tiene como objetivo poner en marcha un proceso creativo e innovador, basado en la creación de obras artísticas colaborativas con la participación de personas detenidas y en libertad (jóvenes, adultos, personas mayores y estudiantes) y el uso de imágenes de archivo de diferentes países y de diferente naturaleza (archivos de televisión, cine y amateur) para favorecer el desarrollo de un diálogo intercultural entre estos participantes. Este proyecto explora las posibilidades de apropiación individual y colectiva de la imagen de archivo a través de su transformación. Además, también se pretende, a partir de la experimentación de metodologías en sesiones de trabajo conjuntas, entre artistas y participantes, crear herramientas metodológicas para permitir su difusión. Para armonizar visiones teóricas y prácticas sobre estas herramientas y tender puentes entre facilitadores de educación no formal y formal, se han incorporado investigadores a este proceso.

A escala global, se han llevado a cabo diferentes procesos de creación artística en los países participantes con jóvenes, adultos, personas mayores, detenidas y libres, así como estudiantes, alrededor de la creación de obras pluridisciplinares que utilizan imágenes de archivo. En las cárceles han tenido lugar tiempos de trabajo común entre participantes detenidos y libres. Otros talleres e intercambios de prácticas se han desarrollado entre artistas, archivistas y formadores para permitir la experimentación de metodologías creativas sobre imágenes de archivo.

Este libro reúne las diferentes metodologías y reflexiones desarrolladas por los artistas, archivistas e investigadores participantes en esta experimentación sobre prácticas artísticas colaborativas que utilizan las imágenes de archivo como nueva fuente de material creativo y examinan el impacto de este material sobre los participantes. Junto con las obras pluridisciplinares creadas, este libro tiene como objetivo poner de relieve la enorme vivacidad de las imágenes de archivo, así como la dimensión que posee como instrumento de diálogo social e intercultural, que permite unir en el mismo proyecto de creación personas de dentro y de fuera para compartir una *memoria viva* (living memory). ●

A vintage, slightly grainy photograph of a busy city street. In the foreground, a man in a dark suit and hat is seen from the back, with his arm around a woman in a dark dress. To the right, another man in a dark suit is walking towards the camera, carrying a briefcase. The background is filled with tall, classical-style buildings and other pedestrians. A white geometric graphic, consisting of a rectangle at the top and a triangle pointing downwards, is overlaid on the center of the image. Inside the rectangular part of this graphic, the word "HISTORIA" is written in a bold, white, sans-serif font.

HISTORIA

COMO UNA PARTIDA DE AJEDREZ

Lo que vais a descubrir es el fruto de diversos años de talleres (de hecho, más de 80 en 6 países a partir de 2004) y de investigaciones en el universo del cine, el teatro, las imágenes de archivo y la cárcel llevados a cabo por un grupo de apasionados. Esto no es un ejercicio teórico, sino el resultado de un conjunto de elecciones prácticas y artísticas. Aquí descubriréis el mundo penitenciario europeo, las dinámicas de grupo en contextos inciertos y las imágenes de archivo, del sencillo video de familia a las noticias, pasando por el cine italiano y mucho más.

¿Por qué?, os preguntaréis. ¿Qué me va a aportar todo esto?

Todo depende, está claro, de aquello que le ha incitado en primer lugar a coger este libro entre las manos. Si es usted educador, le interesará sin duda el capítulo sobre las dinámicas de grupo, si trabaja en el contexto penitenciario (a través del cine o el teatro) se sentirá atraído por la parte dedicada al trabajo con internos, si es productor de cine o director de teatro, se sumergirá en los aspectos dedicados a la «experiencia artística», y si es usted archivista o historiador, quizás se verá sorprendido por la multitud de maneras de explicar y re-explicar la «historia» a partir de imágenes de archivo. Y, finalmente, si es usted estudiante, quizás se verá simplemente sorprendido.

Pero empecemos por esto: hacer una película, una obra de teatro o cualquier creación —en nuestro contexto— requiere un conjunto de competencias, no sólo estéticas o artísticas sino también a nivel conceptual, psicológico, sociológico y relacional. Sin tener en cuenta el conocimiento de lo que constituye nuestra historia colectiva, ya que los archivos son la base de trabajo. También está por supuesto el trabajo puro: la fabricación física de una obra teatral o cinematográfica. Así pues, pedimos a menudo que los estudiantes tengan algunas competencias técnicas y la capacidad de expresarse de manera fluida. Cosa que se traduce en una aptitud en el manejo de la cámara o en montar una película con el ordenador, saber controlar el propio cuerpo, comunicar con otros actores y ser capaz de construir una historia.

Aunque el «ejercicio» o la «obra» no dure más que 3 minutos, por ejemplo, en un momento u otro se requerirán todas estas competencias

En consecuencia, se trata de poseer una «competencia». Pero se trata también de la interacción entre participantes. Pueden ser extranjeros o internos o puede haber barreras de lenguaje, diferencias culturales u otros obstáculos a superar.

Y además, están también las relaciones entre profesores y estudiantes, y una vez más, las diferentes culturas y estrategias pedagógicas. El resultado parece una partida de ajedrez: las opciones son prácticamente infinitas.

Según el gran maestro de ajedrez noruego Rune Djurhuus⁰¹, el jugador «blanco» puede escoger entre 20 jugadas de inicio. El jugador «negro» dispone a su vez de 20 posibilidades en sus respuestas. El jugador «blanco» tiene después 400 opciones de jugada. Después de 4 jugadas, hay 197 281 potenciales posiciones, y después de 10 jugadas, 7¹³. Es un poco así. Existe un número considerable de variables y las podemos anticipar y prever. Excepto quizás algunas, con un poco de suerte, las buenas.

Igualmente reconocemos ser deudores a una teoría estudiada en psicología, la *perspectiva sociocultural*, definida por el teórico ruso Lev Vygotsky⁰² en el período entre guerras y seguido por muchos otros teóricos. La idea principal, como la describe el profesor y psicopedagogo sueco Roger Säljö en su libro 'La práctica del «aprendizaje»⁰³: «Una tesis fundamental consiste en decir que la manera en que adquirimos el conocimiento depende del tipo de condiciones culturales en las que vivimos.»⁰⁴. Define la 'cultura' así: «Por 'cultura', me refiero al conjunto de ideas, actitudes y otros recursos que adquirimos a través de la interacción con otros humanos.» Sigue: «Una perspectiva sociocultural sobre el aprendizaje y el pensamiento en la acción humana conducirá a un interés por la manera en la que las personas y los grupos se integran y utilizan los recursos físicos y cognitivos. Y la colaboración entre el colectivo y el individuo está en el centro de tal perspectiva.»⁰⁵ Así pues: «En la perspectiva sociocultural, durante mucho tiempo se ha supuesto que las divisiones marcadas entre lo concreto y lo abstracto, la teoría y la práctica y entre el lenguaje y la acción, admitidas en nuestras tradiciones dualistas, si observamos desde más cerca, simplemente no existen. Las acciones humanas son generalmente una combinación de actividades intelectuales y manuales.»⁰⁶

Creo que en varios aspectos, la complejidad de nuestro proyecto es a la vez el reconocimiento de esta teoría y un ejemplo de su puesta en práctica.

Pero hablemos de la trayectoria en el tiempo: el proyecto *In Living Memory* cubre un período de dos años (2014-2016), aunque otros iniciaron el camino en 2004. Todos estos proyectos han sido posibles en el marco del proyecto Grundtvig, del programa global europeo Lifelong Learning Program. Esta iniciativa ha dado lugar a diferentes etapas/proyectos:

1. La implementación de una formación europea titulada «Teatro dentro, educación no formal para personas adultas detenidas en cárceles» para internos y trabajadores sociales, en el marco del programa European Lifelong Learning, Grundtvig I.

La idea inicial era crear un diálogo entre el entorno penitenciario y la sociedad **exterior**

01 Chess Algorithms: Theory and Practice. Complexity of a Chess Game. Rune Djurhuus, Chess Grandmaster. runed@ifi.uio.no / runedj@microsoft.com October 3, 2012

02 Lev Semyonovich Vygotsky, 1896 –1934, psicólogo soviético y fundador de la teoría del desarrollo cultural y biosocial humano comúnmente denominada teoría histórico cultural de la psique y líder del Círculo Vygotski.

03 Roger Säljö: Læring i praksis – et sosiokulturelt perspektiv. Cappelen Damm 2001

04 Ibid, 14

05 Ibid, 78

06 Ibid, 108

Michelina Capato Sartore (Italia), una de las «madres fundadoras» de estos proyectos explica⁰⁷: «*Todo surgió del deseo de compartir experiencias pedagógicas y artísticas creadas en instituciones penitenciarios de diferentes ciudades europeas.*»

Caroline Caccavale (Francia) es la otra «madre fundadora» del proyecto⁰⁸: «*La idea de reunir, en un mismo proyecto, internos y personas del exterior nació de este deseo.*»

Michelina Capato Sartore añade⁰⁹: «*e.s.t.i.a¹⁰ llevó a cabo la primera acción junto con la **Sociedad Humanitaria** de Milán, institución para la formación y la inclusión de personas desfavorecidas. Fue la primera ocasión en que comparamos teorías y experimentamos, como hicimos los tres primeros años del proyecto «TEATRODENTRO» 2004-2007.*»

2. El desarrollo de una asociación europea basada en intercambios de prácticas de actores europeos que trabajan en educación artística en el marco del programa europeo Lifelong Learning Program, Grundtvig (con socios de Italia, España, Francia Alemania y Noruega).

En este momento se añadió al proyecto la Westerdals School of Communication de Noruega. El departamento de cine en Westerdals no trabajaba con internos de cárceles, pero según Caroline Caccavale¹¹:

«*La asociación con Westerdals ha traído una doble dinámica: estudiantes de nivel sociocultural muy diferente a los de los internos, pero también con un lenguaje y una cultura completamente diferentes. Este nuevo socio refuerza la diversidad. Los socios originales (transFORMAS, e.s.t.i.a i Lieux Fictifs) sólo funcionaban como actores culturales en cárceles.*»

Michelina Capato Sartore añade¹²: «*Durante la primera fase de las investigaciones, el grupo inicial de socios estuvo formado por e.s.t.i.a (IT) transFORMAS (ES) y el Instituto UNESCO para los derechos de los internos (BE), al que se unió después Lieux Fictifs (FR), para establecer un grupo de estudios e intercambios sobre los diferentes modelos de formación.*

Los años posteriores, y gracias a los proyectos Grundtvig 2 financiados por las agencias nacionales de la Unión Europea en tres periodos de dos años hasta el periodo 2013-2015, el grupo se amplió con la incorporación de Unter Wasser Fliegen (ALE), de la Westerdals School of Communication (NO), PhotoART Centrum (ESL) y Künstlerischer Leiter Aufbruch (ALE). El proyecto ha avanzado en dos ejes complementarios: las técnicas del teatro físico, la formación en audiovisual y la producción de películas».

El proyecto «Video cartas» fue el primero adscrito a esta nueva línea de trabajo, como explica Caroline Caccavale¹³: «*Con Even Stormyhr y Nancy Tornello (profesoras en ese momento en Westerdals) el proyecto ha establecido una correspondencia con videos entre personas de fuera y*

07 Carta al autor, 25 enero 2016

08 Carta al autor, 7 enero 2016

09 Ibid

10 e.s.t.i.a. Società Cooperativa Sociale Onlus. Cooperativa en la cárcel de Bollate en Milán.

11 Ibid

12 Ibid

13 Ibid

*personas encarceladas*¹⁴. (...) Por un lado, *Lieux Fictifs* era el único socio con proyecto cultural que trabajaba la imagen en las cárceles. Por otro lado, estaban *e.s.t.i.a* y *transFORMAS* que se dedicaban al teatro y las artes escénicas. Desde el principio, la imagen ha sido el vector elegido, (como los internos no se podían desplazar, las imágenes que se producirían atravesarían los muros y las fronteras).

Así pues, internos de la cárcel de Les Baumettes (Marsella) enviaron las primeras vídeo cartas a estudiantes de la Westerdals School en Oslo, que respondieron con videos, y el mismo proceso se extendió a otros países (Italia, España).»

En consecuencia, los internos que se estaban formando en audiovisuales en la cárcel de Les Baumettes en Marsella pudieron «corresponder» a través del video con los estudiantes de cine noruegos que no conocían. Durante este proyecto, en 7 películas diferentes de 3 a 4 minutos cada una, han explicado su historia o situación. El grupo de internos de una gran diversidad, ya que las personas procedían de diferentes países (Ucraina, Rúsia, Holanda, Francia) y del continente africano.

Las razones de su encarcelación y sus penas no se trataron porque eran aspectos superfluos en el marco del proyecto. Y como los interesados tenían el permiso de las autoridades penitenciarias, eran aspectos poco importantes.

Uno de ellos explicó su periplo desde su celda hasta la zona de la cárcel denominada «estudio de cine» con sus propias palabras en voz en off. Como no podía filmar ni el interior de la cárcel ni a los vigilantes, con la cámara en mano filmó su celda, las escaleras, sus pies a lo largo de los pasillos y los cerrojos que se abrían para permitir que llegara hasta su destino, cosa que llevó cierto tiempo. Después grabó las instalaciones del estudio, la zona de edición, los equipos, etc. No apareció ninguna cara. Se trataba sólo del aspecto mecánico de su recorrido. Los estudiantes noruegos, como no tenían ninguna experiencia en el interior de una cárcel, estaban estupefactos ante este «encierro filmado».

Otro interno escribió un poema sobre la encarcelación. Como no hablaba inglés, se filmó en su celda mientras recitaba un poema en francés. Ante la falta de subtítulos un interno de una celda vecina le sirvió de traductor, se le podía ver en un espejo aguantado por el brazo desde la ventana. El vecino, que se veía en el espejo, traducía consecutivamente cada verso del francés.

Estos dos casos son ejemplos muy contundentes de la «expresión fílmica» de la «vida» o de «situaciones vividas» con pocos medios, expresiones por otro lado muy profundas.

Los estudiantes noruegos debían responder con vídeo cartas y sólo disponían de una semana para hacerlo (por motivos de su programa escolar). Quiero destacar que los internos de Baumettes tenían mucho tiempo para reflexionar sobre sus vida (estaban encarcelados), mientras que nuestros estudiantes no reflexionaban sobre su existencia sino que se contentaban con vivirla. Y esto se constata en sus respuestas. Sus películas no tenían ninguna «profundidad», pero de todos modos explicaban a su

14 Ibid

manera su vida y sus expectativas, con mensajes del tipo «tu me escribes, yo te respondo». Uno de ellos habló de la libertad que tenían pero que no utilizaban. Enumeraba todas las cosas que podían hacer y los sitios a los que podían ir en Oslo (sus preferencias) pero que no hacían o no visitaban. Tenían la libertad pero no la utilizaban.

Como hemos señalado antes, pronto se añadieron a esta correspondencia «cartas o reflexiones artísticas en forma de vídeo» de detenidos en Barcelona y Milán. Todos estos cortometrajes han producido una película de una hora gracias al montaje de Lieux Fictifs. Las películas individuales han sido recopiladas e interpretadas por «una sola persona» para convertirse en una reflexión emotiva sobre la esperanza, los sueños y el sentido de la libertad. Y, para mí, este es el elemento clave de este proyecto: los diferentes componentes tienen que ser «interpretados» por alguien para conseguir una cohesión artística o metodológica.

Caroline Caccavale explica¹⁵: *«En Marsella, los estudiantes y los internos se han encontrado en Baumettes al final del proyecto. Han podido comentar esta experiencia común, sobre sus prejuicios y comenzar a transformar su mirada a lo largo del proceso. Las vídeo cartas se han difundido en la Westerdals School en Oslo en la fiesta de fin de curso. En Marsella, el conjunto de internos las han visionado en la cadena de televisión interna de la cárcel. En Italia y en España se han organizado proyecciones públicas para difundir la obra».*

En consecuencia, hubo cambios respecto al propósito inicial. Poco a poco, el marco del proyecto se amplió. Conservaba su lado «práctico» y su aspecto «aprendizaje del oficio». Pero otra dimensión, una aproximación más filosófica ha guiado a partir de entonces nuestras acciones.

Michelina Capato Sartore lo expresa también¹⁶: *«Quizás por la complementariedad de los socios, algunos orientados hacia la acción teatral, otros más hacia la producción de vídeo, el proyecto ha abandonado su análisis de diferencias metodológicas por una mejora del reconocimiento de los principios de la concordancia de las obras y los objetivos. Esta nueva mirada hacia las actividades en red, y la complementariedad efectiva de las buenas prácticas en su ejecución, ha permitido cambiar el eje de la investigación y la evaluación de la experiencia, hasta generar proyectos de contaminación del lenguaje entre disciplinas artísticas y enfoques».*

Por otra parte, el enfoque inicial tenía otros inconvenientes: era limitado el número de maneras, de posibilidades de filmar en la cárcel, para explicar una historia sin que se convirtiese en algo repetitivo. Por esta razón buscábamos la manera de ofrecer a todos los participantes en nuestros talleres las mismas oportunidades. Una apertura hacia el mundo exterior.

De esta manera los archivos se han convertido en la piedra angular de este (s) proyecto (s): el acceso a las imágenes de archivo no sólo abría un gran número de posibilidades sino que también uniformizaba las reglas del juego para internos y estudiantes del exterior, ya que todos debían trabajar a partir de los mismos recursos. Imágenes que no han grabado ellos mismos, sino que forman parte de la Historia común. Con las que ellos podían construir sus propias historias.

15 Ibid.

16 Ibid.

Pero -y esta es la pregunta que sin duda os hacéis- ¿cómo se puede tener acceso a los archivos? Aquellos que trabajan en el cine o la televisión (o incluso en teatro) saben que es casi imposible obtener los derechos para su difusión, incluso de un extracto corto, sin pagar cantidades astronómicas. ¿Cómo, entonces, un proyecto «pequeño» como el nuestro podría hacerlo? Pues, para comenzar, el INA Méditerranée (el INA posee uno de los fondos de archivos de televisión más grandes del mundo) aceptó convertirse en socio y cedernos imágenes de archivo. Había condiciones estrictas sobre la difusión (no podemos publicar un extracto en el marco del proyecto en YouTube o en webs) pero aún así era interesante. De pronto, teníamos una cantidad considerable de imágenes a nuestra disposición. Teníamos nuestra herramienta de trabajo.

Pronto tres nuevos socios se incorporaron al proyecto: un fondo de archivos amateurs en Kosice en Eslovaquia (videos de familia sobre vida cotidiana grabados en los 70 y 80, cuando aún existía Checoslovaquia), otro fondo de Reus en España (películas de principios del siglo XX grabadas por particulares) y otro fondo de documentales y películas de ficción de la Fondazione Cineteca de Milán (un fondo de archivo inmenso de hace un siglo). Todos aportan perspectivas y posibilidades múltiples.

Una de las primeras imágenes sugerentes que surgió, antes que estos tres fondos de archivos se hubieran incorporado, fue la de la luna. Esta idea surge del hecho que la luna y el espacio están fuera de la experiencia de todos, con la excepción de algunas personas. Así pues, la mayoría de nosotros y, sin duda todos los participantes en el proyecto, no tienen experiencia concreta respecto al espacio o la luna más concretamente que las imágenes y sonidos que nos aportan el cine y la televisión. Tenemos la impresión que estas imágenes «forman parte de nosotros», tienen casi una entidad física, pero no tenemos ninguna experiencia de lo que nos muestran. Sólo podemos imaginarnos una enorme soledad e ingravidez¹⁷. Pero si pudiéramos pensar en este contexto, la imagen primaria sobre el sonido. Aquí es interesante subrayar que todos conocemos la frase de Neil Armstrong («Es un pequeño paso para el hombre, un paso de gigante para la humanidad»), y que se ha convertido en una referencia, un icono sonoro asociado a un logro gigantesco, la superación de fronteras, la realización de lo imposible.¹⁸

Precisamente en nuestro contexto, esta dualidad es una ventaja, ya que los participantes tenían que utilizar el sonido (profundo y significativo) o las imágenes, añadiendo una banda sonora creada por ellos, o bien el sonido y las imágenes a la vez.

Esto plantea ciertos temas en el plano de la metáfora y la interpretación:

- El derribo de las fronteras
- La investigación sobre el espacio – la ciencia ficción
- El hecho de ser el número 2 (Buzz Aldrin)
- La negación del alunizaje, la teoría del engaño
- El hombre y la tecnología

17 Tengo que admitir que dirigí en 1991 una ópera para la televisión NRK-Norway titulada «Gagarin - A Space Opera» sobre el primer viaje espacial con humanos y entonces hice algunas investigaciones sobre este tema.

18 Para ver una transcripción integral y comentada del audio del primer alunizaje: http://history.nasa.gov/alsj/a11/a11_step.html

Existen sin duda muchos más temas, pero me conformo con citar aquí algunos ejemplos. Y cada uno puede interpretarse de una forma diferente: poesía, ensayo, punto de vista gracioso y cómico, etc. Volvemos otra vez a la relación con las jugadas de apertura en el ajedrez.

Muchas de estas reflexiones sobre la luna han sido compartidas entre las organizaciones participantes y los grupos de estudiantes.

Otro tema planteado, y que se presta a ser ilustrado por imágenes de archivo, es el de las «fronteras – dentro, fuera», psicológicas o físicas. Fue el motivo de otros intercambios de videos y desembocó en nuevos talleres basados en imágenes de archivo. Por ejemplo, desde la perspectiva física, el Muro de Berlín o un pollito intentando salir de la cáscara, y por el lado psicológico, imágenes o secuencias muy metafóricas acompañadas de textos personales sobre la libertad o evocando el hecho quitarse las cadenas. Todos han formado parte de films creados por los estudiantes.

Normalmente se cree que «la imagen no miente nunca», un principio que comparten los documentalistas del mundo entero.

«Son imágenes de archivo, así que forzosamente son verdaderas y retratan hechos» dicen los espectadores. Cuando miráis un documental en la televisión, si no sois paranoicos o estáis ante una «documentira», no tenéis ninguna razón para pensar que el director está intentando engañaros o que las imágenes están trucadas. Después de todo, ¿Quién haría una película sin una intención honesta?. La idea de que esto es posible procede aparentemente del mundo del documental informativo. Las imágenes de archivo sirven de «testigo»; una persona estaba en el sitio en cuestión con una cámara en el momento en que suceden los hechos y el uso de esas imágenes en el tratamiento posterior de un incidente puede apoyar los argumentos desarrollados en el documental sobre el orden exacto de los acontecimientos que han conducido al incidente, un orden ignorado o nunca rebelado antes.

Esta idea es particularmente verdadera en el caso de imágenes procedentes de grabaciones sobre la actualidad o noticias. «Las noticias de... se ha informado que...». estas imágenes podrían basarse en informaciones erróneas desde un principio, pero desde el momento en que una información es captada por los circuitos oficiales, se convierte en casi indeleble.

Por su parte, los estudiantes tienen tendencia a ser más respetuosos con las fuentes de las noticias y piensan que trucar estas imágenes equivale a falsear la Historia o la verdad, mientras que se otorgan más libertad de interpretación con las imágenes de fuentes privadas. Pascal Césaró, conferenciante asociado al laboratorio LESA (Aix-Marseille Université) remarcó este comportamiento durante su investigación sobre las imágenes con los estudiantes de su universidad, durante uno de nuestros talleres en Oslo. Esta diferenciación aporta conocimientos interesantes sobre la naturaleza de las películas realizadas.

Durante todo el proyecto, los diferentes socios han discutido largo y tendido sobre la inclusión en las películas de otras imágenes que no fueran de archivo. Estaban de acuerdo en añadir sonido o música, pero incluir imágenes exteriores a las de los archivos fue una fuente de discusiones entre los socios. Por supuesto estas diferencias giraban en torno a la

cuestión del número de «reglas del juego» que tendría que haber y las restricciones a imponer. ¿Un enfoque muy estricto se traduce en una mayor libertad al final? Soy de la opinión, y quizás esto puede parecer paradójico, que sin límites el trabajo creativo es muy difícil. Si todo está permitido siempre, puede funcionar a nivel individual, pero es muy difícil con un grupo. Hace falta imponer un rumbo para que todo el mundo sepa «a dónde va». Esto es particularmente cierto cuando se trata de personas que no se conocen, que nunca han trabajado juntas o que, simplemente, no tienen ninguna experiencia previa de grupo.¹⁹

Así pues, con los años, el eje y el marco del proyecto se han visto cambiados. Pero ¿en qué ha influido esto en la metodología ?

Caroline Caccavale²⁰ remarca: *«Esta primera experiencia de apertura y de espacio de trabajo compartido creada en el marco de un diálogo fuera-dentro ha constituido la base de una nueva dinámica de apertura que después ha estado presente en las obras de transFORMAS, e.s.t.i.a y Lieux Fictifs. Esto se ha materializado en nuevos proyectos de colaboración con un público cada vez más diversificado, mezclando internos y ciudadanos, en particular estudiantes de diferentes universidades de Francia, España e Italia.*

Esta apertura continúa en la intersección entre textos teatrales y cinematográficos. Cada socio ha iniciado nuevas prácticas en las acciones culturales que llevaba a cabo en las diferentes cárceles.

Este proyecto ha llevado a la realización de los proyectos «Imágenes en memoria, imágenes en el espejo» y «In Living Memory».

Michelina Capato Sartore añade²¹: *«El elemento determinante que ha favorecido la transformación y la evolución de la red, sobre todo en su capacidad de acoger nuevos socios, a largo o corto plazo, gestionando sus diferencias, es la humildad y el respeto hacia el trabajo realizado, ya sea por numerosos artistas en las cárceles europeas como por profesores-investigadores que se han implicado. Pensamos también que el proceso en el que avanzamos, además del mensaje artístico, tiene una visión política clara, posible en el marco de un modelo colaborativo y concreto. Lejos de los estereotipos de la centralización o de influencias que pudieran alterar o manipular nuestra obra común, se trata de ser siempre conscientes de nuestra diversidad como individuos, sabiendo que reconocer la dignidad de la persona es el primer acto que tenemos que compartir entre nosotros y con los internos, los estudiantes y las instituciones con las que construimos lo que hoy podemos y que constituye una vía hacia una pequeña parte de nuestro futuro».*

Para los estudiantes, este proyecto ha constituido un viaje muy útil, porque no solo han compartido sus creaciones con otros participantes de otros países, sino que también los han conocido y trabajado con ellos durante los talleres. El proyecto también les ha aportado la experiencia de entrar en una cárcel, (hasta ese momento, y por lo que se refiere a los estudiantes noruegos al menos). Tenían una idea general de lo que es una cárcel o un

¹⁹ Para más información, consultar el capítulo sobre los talleres.

²⁰ Ibid

²¹ Ibid

interno (extraída en la mayoría de los casos de las películas americanas), pero estas ideas preconcebidas se disiparon rápidamente y han comenzado a tratar a los participantes de «dentro» como colaboradores. Un aspecto importante y un enriquecimiento inestimable a nivel humano.

A la vuelta de un taller en la cárcel, una de mis estudiantes se me acercó y me confesó: «comprendo un poco mejor qué es un ser humano». En mi opinión, esto resume bastante bien lo que hemos intentado conseguir con este proyecto. ●



FONDOS

DE

ARCHIVOS

DEL

PROYECTO

INTRODUCCIÓN:

LOS ARCHIVOS CINEMATOGRAFICOS. NOTAS HISTÓRICAS Y NUEVAS PERSPECTIVAS

La imagen traducida

«Presentando una sucesión de gestos, actitudes, representaciones, como la vida, transportando el cuadro del espacio donde se extendía inmóvil y durable, en el momento en que se muestra y transforma, el cinematógrafo nos fuerza a pensar qué podría pasar si una idea directriz verdaderamente superior retuviera, en una línea ideal y profundamente significativa, una idea central y estética de los panoramas que nos muestra»⁰²

Parece que un tiempo infinito ha transcurrido desde que Ricciotto Canudo escribió sobre el nacimiento de un nuevo arte⁰³ capaz de representar la vida en su totalidad. Un arte que no sólo ha asimilado a otras artes (como la pintura, la literatura, el teatro) sino que ha sido capaz de influenciarlas, legitimándose y caracterizándose con sus propias especificidades.

Es cierto que desde hace mucho tiempo el cinematógrafo ha representado, y en ciertos aspectos aún representa, «simplemente» un espectáculo, un divertimento, la distracción de la velada. Pero aparte, se ha desarrollado la conciencia de que la película debía y podía ser lo que define tan bien Blasetti cuando habla de la película capaz de elevar «la conciencia social y el nivel moral e intelectual»⁰⁴ de los públicos. Naturalmente se llegó a pensar en un lugar que estaría predispuesto a acoger las películas, sin juzgar por adelantado su valor en el futuro, sino al revés, garantizando que la historia y su curso, junto a una dosis de buena voluntad, devolverían la luz a aquello que no somos siempre capaces de interpretar de la manera más correcta.

01 Marcello Seregni edited the paragraph titled «The translated picture», while Roberto Della Torre wrote «The stolen picture».

02 «Présentant une succession de gestes, d'attitudes, de figurations, comme la vie, transportant le tableau de l'espace où il s'étalait immobile et durable, dans le temps où il se montre et se transforme, le cinématographe nous force à songer à ce qu'il pourrait devenir si une idée directrice vraiment supérieure retenait, dans une ligne idéale et profondément significative, une idée centrale et esthétique des tableaux qu'il déroule.». Ricciotto Canudo, La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe (El nacimiento del sexto arte. Ensayo sobre el cinematógrafo), en Entretiens idéalistes, n. 61, 25 octobre 1911, p. 169, citado en Ricciotto Canudo, L'Usine aux images (La fábrica de imágenes), Séguier Editions, Paris, 1995.

03 A Canudo debemos la definición de «séptimo arte», más bien de sexto arte como indicó en su artículo. Para profundizar en este tema ver Anna Paola Mossetto, Formes et structures du film chez Ricciotto Canudo première manière, en Cinema Nuovo, sept.-octo. 1973, p. 358.

04 Alessandro Blasetti, le cinéma qui a vécu (El cine que ha vivido), por Franco Prono, Edizioni Dedalo, Bari, 1982, p. 276.

La idea de un obrero de los talleres Lumière, **Boleslaw Matuszewski**, debía parecer profética en 1898 cuando se percató de la necesidad de crear un Museo o Depósito cinematográfico⁰⁵ para los *documentos figurados* (impresiones, diseños...), una colección variada capaz de convertirse rápidamente en material educativo y de estudio, confiándole «la misma autoridad, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a los otros archivos ya conocidos»⁰⁶.

Esta concepción de la colección no se confirmará ni tomará forma hasta principios del siglo XX, cuando se concretó en 1933 con la fundación del primer repertorio de películas dedicado a la conservación de las imágenes, la Svenska Filmsamfundet, con sede en Estocolmo. Pero durante esos mismos años, la efervescencia sobre el tema de la conservación de las películas contribuyó al nacimiento de colecciones y asociaciones, privadas y públicas, al mismo tiempo y en diferentes puntos del mundo: el *Reichsfilmarchiv* de Berlín, el *MoMa* de Nueva York, la National Film Library de Londres, la Cineteca Italiana de Milán. Y sin lugar a dudas el impulso de personajes carismáticos como Henri Langlois, Iris Barry y John Abbott, contribuyó al nacimiento de la Federación Internacional de archivos de películas (F.I.A.F.), puesto que «en este mundo cerrado, el poder pertenece a cinéfilos y su rol es determinante»⁰⁷. El 17 de junio de 1938 se firma el «Acuerdo para una Federación Internacional de Archivos Cinematográficos». Las intenciones eran claras:

«El objetivo principal de estos organismos tiene que ser la conservación de las películas, la recopilación pública y privada de archivos cinematográficos y si es necesario, la proyección de películas sin ánimo de lucro, con una finalidad histórica, pedagógica o artística».⁰⁸

Esta declaración ya revela las que serán algunas de las principales actividades a las que se consagrarán los archivos: la adquisición, u otras acciones en función del material que se tenía que preservar; la conservación y la preservación, para mantener en buen estado las películas y también las intervenciones directas sobre los materiales que producen ciertas modificaciones; el acceso al conocimiento, la garantía a través de la programación de películas y exposiciones. Sólo después se definirá el concepto de restauración cinematográfica⁰⁹, concepto evidentemente prestado en parte a los estudios de restauración de obras de arte¹⁰, que aún hoy no tiene una reglamentación precisa sino que se desarrolla gracias a prácticas más o menos consolidadas. La necesidad de proteger el patrimonio contra pérdidas irreparables¹¹ y de dar una

05 Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire (Una nueva fuente de la Historia)*, p. 6.

06 *Ibid.*, p. 10.

07 Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 76.

08 Extracto de la Convención «Agreement for the International Federation of Film Archives». Disponible en este enlace <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Digitized-documents/Constitutional-papers/Original%20FIAF%20Agreement.pdf>

09 Para una visión más completa, citamos entre otros, G.L. Farinelli, N. Mazzanti, *Il cinema ritrovato (El cine encontrado)*. Teoría e metodología del restauro cinematografico (Teoría y método de restauración cinematográfica), Grafis, Bologna, 1994; M. Meyer, P. Read, *Restoration of Motion Picture Film (Restauración del film cinematográfico)*, Butterworth Heinemann, Oxford, 2000; L. Comencini, M. Pavesi, *Restauro, conservazione e distruzione del film (Restauración, conservación y destrucción de películas)*, Il Castoro, Milano, 2001; S. Venturini (bajo la dirección de), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi (La restauración cinematográfica. Principios, teoría, métodos)*, Campanotto, 2006; R. Catanese, *Lucarne binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali (Lagunas binarias. La restauración de películas y las tecnologías numéricas)*, Bulzoni, Roma, 2013; S. Dagna, *Perché restaurare i film? (¿Por qué restaurar las películas?)* ETS, Pisa, 2015.

10 Ver Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, (Teoría de la restauración) Einaudi, Torino, 1963.

11 «De todas las películas producidas al principio de los años 30, en la inicio de la película hablada, se estima que se han perdido del 70 al 80%», Paul Read, Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, (Restauración de la película cinematográfica) Butterworth-Heinemann, 2000, p. 2.

nueva vida y visibilidad a las películas que si no no podrían llegar al público en general, crean la necesidad de la restauración.

En este contexto multiforme, que se perpetuó durante todo el siglo XX y que dura aún hoy, se desarrollan diferentes métodos dedicados al uso de las imágenes de archivo. El más conocido es el denominado «*found footage*» (literalmente, metraje recuperado). Llegamos al famoso «*tratamiento al documento*» (tratamiento del documento) del que hablaba Foucault, o sea, el cambio de relación entre la historia y el documento, que conserva ciertas analogías con los métodos de la película de archivo: constitución de una colección de documentos, principio de selección y definición de niveles de análisis. Cambio que, en el proceso histórico, ha dado lugar a discontinuidades, rupturas que han permitido aislar el documento respecto a su contexto para darlo a conocer con una forma nueva y renovada. Se trata de un recorrido en profundidad al que se añaden múltiples niveles de análisis, trabajando desde el interior para recrear los documentos. Bajo esta perspectiva se establecen los métodos contemporáneos de uso de las imágenes de archivo. Una especie de *traducción* del film concebida como medio para mantener la imagen como estructura viva y abierta, capaz de darse a conocer bajo nuevas formas.

La imagen robada

Voy a intentar poner sobre la mesa ciertos problemas sobre la relación entre una cinemateca y la reutilización de imágenes de grabaciones. La Cineteca Italiana ha aportado para el proyecto *In Living Memory* algunas películas de los inicios y algunos documentales y noticias sobre la Primera Guerra Mundial, grabados entre 1914 y 1918. Los archivistas de la Cineteca han llevado a cabo un largo trabajo de autenticación, reconstrucción filológica y restauración de estos documentos. La Cineteca, como la mayoría de los archivos de películas, persigue el sueño de la reconstrucción fiel al original, pero al contrario, el proyecto *In Living Memory* ha solicitado poder manipular libremente estas películas bajo criterios estéticos, creativos y de libertad de expresión.

Aunque sea probablemente imposible restaurar la copia original en todos sus aspectos por limitaciones técnicas, los cambios tecnológicos y los cambios en los espectadores; los archivistas y los historiadores el cine persiguen este objetivo con una gran obstinación.

En su libro «Historias del cine» Jean-Luc Godard afirma que «se puede manipular todo el cine, la historia del cine es un depósito en el que hay que buscar para inventar nuevos sentidos. Necesariamente los materiales originales están destinados a nuevas funciones expresivas y semánticas». Las palabras de Godard cuestionan la ortodoxia filológica y definen las imágenes fílmicas como objetos libres de interpretación, desligadas de su contexto y listas para adquirir nuevos significados. Este nuevo proceso semántico se puede presentar bajo modos diferentes (descomposición de la secuencia, una nueva banda sonora, un nuevo montaje, coloreado, reubicación u otros) con diferentes objetivos (artísticos, didácticos, funcionales con el objetivo de expresar nuevos sentidos, etc.). El uso de fragmentos de película no modificados pero insertados en textos diferentes puede cambiar profundamente el sentido de la obra original.

¿Pero estamos seguros que es realmente posible recuperar una película en su estado original? En el proceso de restauración, las cinematecas, instituciones nacidas con el objetivo de conservar la historia y la cultura del cine, se encuentran en una encrucijada: recuperar y promover el cine en la forma más fiel a la original o prestarse a procesos de modernización necesarios para alcanzar un público más amplio. Las opciones de sonorización, edición y los coloreados artificiales son algunos ejemplos. La realidad de las filmotecas ha cambiado con el transcurso de los años, en particular la irrupción de la digitalización ha desplazado el centro de los problemas. Si diez años antes, la restauración digital se había rechazado a favor del método tradicional que podía hacer muchas cosas, pero no todo (las marcas profundas no eran reparables) hoy, al contrario, se ha escogido la tecnología digital que permite esconder incluso las pequeñas marcas de desgaste de la película. Así pues, ha cambiado enormemente la noción de lo que debe ser el resultado de un proceso de restauración. Si la digitalización 4k ha alcanzado la definición fotográfica de la imagen de la película, a veces también hace emerger una excesiva visión borrosa de la película.

Las cinematecas también persiguen el restablecimiento de las condiciones en origen de la película: proyección rigurosa, velocidad de proyección correcta, respeto al formato original, música en vivo a partir de las partituras de la época. Pero pese a estos esfuerzos, este objetivo está condenado a fracasar. El público tiene expectativas y costumbres que hay que tener en cuenta: la visión de una película muda no es sencilla y tiene que ser agradable aunque se tenga que traicionar la película. Las políticas culturales de difusión del patrimonio cinematográfico no pueden pretender que este problema no existe y que no es necesario adaptarse al contexto cambiante. En este sentido, la digitalización ha revolucionado la posibilidad de reutilizar el patrimonio filmico, no sólo haciéndolo más disponible, sino también facilitando la revisión gracias a los sistemas de edición de video. El cine de antes y el cine contemporáneo pueden continuamente ser refundidos bajo formas nuevas y originales (desde el doblaje a la banda sonora, por ejemplo existe en Italia dedicado a la intervención digital en la reedición) ya sea para actualizar (sobre todo en el caos del cine mudo) o para obtener productos nuevos y diferentes. Desde el punto de vista del resultado, el espectador (no cinematográfico) dispone de nuevos medios que permiten ver cine de manera nueva y diferente. Antes el VHS y actualmente el DVD han posibilitado parar la imagen, el avance rápido, el retorno a la misma secuencia, la ralentización o, con los archivos digitales, la ampliación de la imagen, añadir subtítulos, etc.

Frente a estos argumentos, ¿cómo podemos restituir a la película sus condiciones de origen? Y si esto se queda en un intento vano, ¿es correcto criticar aquellos que rechazan la filología en provecho de su propia investigación artística? Un pequeño paréntesis: el ojo del archivista y el del historiador del cine se interesan también por otro texto escrito sobre la película física que se mezcla con el imaginario del film. Es el texto que explica la historia de la película de manera explícita (el nombre y el tipo de película grabados en el borde, más allá de las perforaciones, o el tipo de coloración, que pueden ayudar a comprender en qué establecimiento el film fue impreso, por ejemplo) o involuntario (las líneas y los punteados que indican que el film ha pasado por un proyector – los empalmes que prueban algunas lagunas o intervenciones de la censura – según la

voluntad local o la del gerente de la sala de cine del barrio-las señales que prueban el cambio de una bobina a otra). Todo esto desaparece en el proceso de digitalización y restauración: el soporte físico, la huella del paso del tiempo. En este proceso de pérdida por un lado y de mejora por otro lado, la obra ya ha sido en cierta manera reescrita, reutilizada y reciclada en función de nuevas exigencias y necesidades.

Las imágenes adquieren nuevos significados no sólo por la intervención creativa, artística, sino también y de forma involuntaria por los procesos de restauración y explotación. El restaurador se enfrenta a límites filológicos – lagunas en la película, ausencia de partituras originales – y técnicos – posibilidad de conseguir los colores originales, aparición de nuevos problemas inherentes a la alta definición, como el desenfoco excesivo de la imagen, que impide revivir la imagen original. Los dispositivos de explotación como la pantalla, los televisores, los aparatos de reproducción electrónica o los proyectores digitales modernos de la sala de exhibición de cine, que permiten intervenir en los colores y la luz, restituirán siempre una imagen *diferente*.

Estas dos tensiones opuestas (filología/creatividad; restitución/adquisición de nuevos significados) constituyen el centro de un debate más vivo que nunca en las instituciones dedicadas a la conservación y difusión del cine y su historia. ●

SALVEMOS LOS ARCHIVOS PARA EL ARTE

El Instituto Municipal de los Museos de Reus (IMMR) es un servicio del municipio de Reus encargado de la investigación, conservación y difusión del patrimonio local y regional. El IMM gestiona en total cinco instituciones culturales, entre ellas el Centro de Artes y el Centro de la Imagen Màs Iglesias de Reus (CIMIR).

El CIMIR se encarga de la herencia audiovisual de la ciudad, incluida la herencia documental y artística. El CIMIR está instalado en una casa antigua del siglo XIX, y ofrece un espacio de exposición, salas de formación y laboratorios fotográficos.

La creación del centro supone el mejor momento de los veinte años de conservación, investigación y difusión del patrimonio fotográfico de la ciudad por parte del consistorio de Reus en colaboración con el Grupo Fotográfico de Reus. La apertura del centro en 2006, con su biblioteca fotográfica y su cinemateca fue un gran paso hacia adelante.

El CIMIR posee alrededor de 300.000 fotos y 7.000 películas, la mayoría forman parte de colecciones locales, obras de fotógrafos reconocidos de Reus o simples ciudadanos.

Tratamos estos archivos utilizando los medios tradicionales y modernos, sobre todo en el campo de la fotografía. En un contexto local, pero abierto a todo el mundo, la difusión y nuestras actividades pedagógicas se benefician de la situación geográfica de Reus en el sur de Cataluña, en una zona importante con casi medio millón de habitantes y cerca de la gran ciudad de Barcelona.

Los archivos del CIMIR son donaciones de los habitantes de Reus, ya sea en forma de legados o donaciones de familias para el interés público. A veces, la barrera tecnológica anima a la cesión de documentos: las viejas películas están grabadas en Super8 y pocas personas tienen el material adecuado para visionarlas. En estos casos, el Centro intercambia una versión digital por la original.

Otra razón que explica el hecho de querer dejar las películas al CIMIR es la conservación. Sin un cuidado especial, las viejas películas se degradan y pueden convertirse en inflamables y suponer un riesgo.

Los fondos de archivos contienen películas muy diversas. En la mayoría de los casos, se trata de temas cotidianos como aniversarios, comidas en familia, las Fiestas Mayores, ceremonias religiosas como bautizos, bodas...y algunos reportajes sobre excursiones y montañas.

Hay también un número importante de películas filmadas por cineastas amateurs para concursos organizados por el Ayuntamiento en los años 60. Son cortometrajes documentales sobre temas de interés local que explican historias curiosas.

Este conjunto constituye una memoria de historias de antes y una herramienta para la conservación del patrimonio local

Los fondos de archivos no paran de ampliarse. Las películas que los donantes aportan al CIMIR pasan un primer inventario antes de ser digitalizadas y catalogadas. Los originales se envían a la Filmoteca de Cataluña, que posee la infraestructura necesaria para garantizar la buena conservación del patrimonio audiovisual.

Cuando las películas se han catalogado y archivado, se ponen a disposición del público, y las consultas se hacen en nuestra sede o en línea. Los principales clientes son productores de cine o de televisión, y también estudiantes de comunicación audiovisual o ciudadanos.

Cada año y para dar a conocer nuestros archivos y nuestro trabajo, el CIMIR organiza un festival, el Festival Memorimage, en el que proyectamos documentales seleccionados, una parte de los archivos y editamos un DVD. Llevamos a cabo una amplia campaña de comunicación a través de las redes sociales.

Respecto al ámbito pedagógico, organizamos talleres de creación de documentales con imágenes de archivo utilizando técnicas tradicionales

Imagen del fondo de
archivo del CIMIR.
Reus — CIMIR



y numéricas. En colaboración con la universidad local, trabajamos en un estudio sobre el lenguaje simbólico utilizado en las películas antiguas por amateurs y autodidactas, que comparamos con el lenguaje utilizado actualmente.

Esta colaboración con la Universidad Rovira y Virgili y su departamento de comunicación es muy intensa.

La parte más «artística» propiamente dicha es el resultado de los talleres organizados con la Escuela Taller de Arte de Tarragona (Escola Taller d'Art), en los que el trabajo con los archivos y su tratamiento reflejan objetivos mucho más audaces. En manos de los estudiantes, los archivos dejan de ser material gráfico y se convierten en una obra de arte creativa y sensible.

Por supuesto esta dinámica artística es central en el proyecto *In Living Memory*. Nosotros hemos aportado una parte de nuestros archivos relacionados con la memoria y la historia y también con la vida cotidiana en nuestra región: cuadros de familia, aniversarios, niños en el patio, y tradiciones únicas como la Fiesta Mayor, los gigantes o incluso policías en medio del tráfico.

Para nosotros, ver cómo este material ha sido la fuente de tal expresión artística y ha aportado una dinámica de aprendizaje y de conocimiento en territorios y culturas tan diferentes ha sido una experiencia impactante. ●

Imagen del fondo de
archivo del CIMIR,
Reus — CIMIR



Pavel SMEJKAL — Director PhotoART Centrum (Eslovaquia)

ARCHIVOS DE FAMILIA ESLOVACOS: PROYECTOS ARTÍSTICOS Y CONSCIENCIA DEL VALOR DE ESA MEMORIA

COLECCIONES DE ARCHIVOS, PHOTOART CENTRUM

PhotoART Centrum está trabajando en su proyecto de archivo desde 2009 y su tema principal es «Los archivos familiares en Eslovaquia entre 1948-1989». Lo que abunda más es el archivo fotográfico, pero también estamos interesados en el material filmado (que son normalmente películas amateurs en formato 8mm de los años 60 hasta los 80), casi todo el material es en blanco y negro, aunque también hay una pequeña parte en color (a menudo ORWO, empresa de la República Democrática Alemana)

El archivo fotográfico se basa en impresiones en papel incluyendo también algunos negativos en blanco y negro. El papel es lo más común en el material que guardan las familias, los negativos se pueden encontrar en algunas casas de entusiastas amateurs. El material en blanco y negro (basado en las impresiones en gelatina de plata), un proceso muy común en la fotografía amateur (y hasta los sesenta también en la esfera profesional). Es necesario decir que en la Checoslovaquia socialista existía un sistema muy elaborado de clubs de fotografía amateur y el material utilizado (papel, productos químicos, fijadores...) era asequible para la gente.

Nuestra colección sigue creciendo, trabajamos en ella de manera más o menos continua, dependiendo de las oportunidades (nuevas donaciones, mercados de antigüedades, etc). Gran parte de nuestro material procede de familias que a menudo quieren recuperar su material, de manera que nosotros solo escaneamos las imágenes y guardamos los archivos digitales. De todas formas también contamos con archivos de papel original. La misma situación se da con los archivos fílmicos, algunos los tenemos que devolver y los digitalizamos y otros nos los podemos quedar o los compramos en anticuarios. A parte del periodo principal entre 1948 y 1989, durante el régimen comunista de la antigua Checoslovaquia, también nos interesan periodos más antiguos o incluso principios de los 90. Para el proyecto *In Living Memory* solo usamos material de la era comunista.

El material de nuestro archivo también viene de fuera. Tenemos fotos y películas de Francia, Eslovenia, España, Austria, Hungría y, obviamente, de la República Checa. Estamos interesados en las diferencias de estos archivos, (diferentes temas, materiales y también diferentes enfoques de los autores). En cuanto a cantidad, tenemos archivos de unas setenta familias, miles de fotos (disco externo de unas 100GB), y hasta 10 horas de filmaciones.

Para nuestro proceso de colección seguimos básicamente dos líneas: archivos familiares que proceden mayoritariamente de contactos personales (amigos, familiares, amigos de amigos, etc.) y una parte de mercados (mercadillos, antigüedades) o encontrados en la basura. Un patrón similar se sigue con el material filmado. Lo que también es importante es que nuestro archivo no solo se basa en impresiones, sino en álbumes familiares reales. Los álbumes eran libros vacíos con números de página variados que se vendían vírgenes y la gente los llenaba con las propias imágenes. También estamos interesados en estos álbumes, su diseño, las notas manuscritas, dibujos, etc. Cada álbum es una pieza de arte a su modo, y podemos decir que algunos de estos álbumes pueden ahora considerarse trabajos artísticos (no siempre a causa del trabajo de la gente, sino por diferentes coincidencias y circunstancias conectadas con la vida, el tiempo y la edad del material).

Nuestro archivo ha sido utilizado en otros proyectos desde que trabajamos en él (desde 2009 hasta ahora). El material ha sido usado para actividades artísticas personales, para el proyecto cultural «We were like this», que fue presentado en diferentes exhibiciones en Eslovaquia y en la República Checa y del que también hemos publicado un libro «Takí sme boli» (Tal como éramos), en 2014. Intentamos captar la atención del público hacia este material, que está aún muy disgregado y a menudo acaba en la basura y desaparece. Otro proyecto con el que buscamos esta sensibilización es *In Living Memory*, que tiene el objetivo en la colaboración entre estudiantes, algunos de ellos internos en centros penitenciarios. Nuestro archivo también fue analizado teóricamente por uno de nuestros miembros, Anton Baša, que trató este tema en su tesis de licenciatura. ●

Fondo de archivo
PhotoART Centrum,
Eslovaquia, principio de
los ochenta
— PhotoART Centrum,
Pavel Kalmar.



UN BREVE REPASO DESDE EL TIEMPO DE LOS PIONEROS A LOS RETOS DIGITALES

Después de su fundación como asociación privada en 1947, la Cineteca Italiana se unió a la asociación internacional, la FIAF, en 1948. Desde entonces, nos hemos estado dedicando a la conservación, restauración y difusión de nuestro patrimonio audiovisual, sobre todo el acetato de 35 mm, nitrato y película de poliéster.

Fuimos apoyados desde el principio por el Ministerio de Bienes Culturales y seguimos siendo financiados por esta institución que nos asigna unos fondos que, sumados a los proporcionados por nuestra Región y por algunos patrocinadores privados, son esenciales para nuestra supervivencia.

Después de convertirnos en una Fundación sin ánimo de lucro en 1996, hemos puesto en primer lugar de nuestras preocupaciones, siguiendo las líneas trazadas por los primeros fundadores, la preservación del patrimonio y la difusión de la cultura cinematográfica entre las jóvenes generaciones.

Por nuestra parte, desde hace algunos años hemos estado experimentando una renovación generacional, y nuestro personal está compuesto principalmente por personas jóvenes muy motivadas, dotadas de pasión por el cine y de experiencia profesional sobre el sonido, lo que significa mucho en términos de dinamismo y apertura de mente y favorece las relaciones con los diferentes socios.

Un gran esfuerzo para mantener el ritmo de las tecnologías en continua evolución ha marcado estos últimos años: esto significa girar gradualmente hacia la digitalización de películas, la introducción de la interactividad en nuestro Museo de Cine, adquisición de hardware, tales como escáneres de más reciente generación, la apertura de un laboratorio de post-producción de restauración digital, el fortalecimiento de la difusión de nuestras actividades a través de plataformas, redes sociales y así sucesivamente.

Se puede decir que, a través de varias políticas de adquisición (donaciones, depósitos, intercambios, etc.), el stock de material de la Cineteca puede ser definida hoy como el mayor depósito de imágenes filmadas de toda la región de Lombardía.

Desde el núcleo inicial de películas rescatado de la destrucción a mediados de los años 30 (unos 300 títulos, entre los que hay varias obras maestras

de importancia histórica) a las colecciones de hoy en día de varios miles de títulos, la Cineteca se ha estado enfrentando gradualmente al desafío digital, y los enormes cambios provocados por las nuevas tecnologías en todos los ámbitos de la industria del cine, desde la producción hasta la distribución y la explotación.

Aunque no podemos disfrutar de las ventajas de la disposición de «depósito legal», como por ejemplo, la Cineteca Nazionale de Roma, nuestra política de firmar acuerdos separados con distribuidores, productores, directores, donantes, nos ha permitido adquirir colecciones valiosas. Citaremos como ejemplo, un fondo de animación excepcional y único que consiste en las obras de los principales artistas de la animación italiana de los '60 -'80s.

Nuestra participación en proyectos europeos se remonta al año 2000. A partir de entonces, hemos participado con éxito en otras iniciativas que contaban no sólo con instituciones de cine, sino también con organizaciones que se ocupan de cuestiones culturales, adquiriendo una dimensión social cada vez mayor.

El proyecto *'In Living Memory'*, al que fuimos invitados a participar a partir de 2014, nos ofrece la oportunidad de abrir nuestro archivo a una comunidad cada vez más amplia en el exterior. Esto va en la dirección de las acciones que hemos intentado seguir a lo largo de estos años, dando a la cuestión de la difusión la misma importancia que a la preservación.

De forma más específica, hemos proporcionado material de vídeo de alta calidad (un poco menos de 180') para los talleres que forman parte de las actividades del proyecto en diferentes ciudades europeas (Oslo, Marsella, Milán etc.) con un ambicioso objetivo: proporcionar a las personas adultas en la cárcel, así como a otros sujetos sociales tales como estudiantes universitarios, habilidades en el campo de la expresión artística y educativa a través de la utilización creativa y edición de material audiovisual.

Con este fin, las habilidades y la experiencia profesional de los archiveros de la Cineteca proporcionan conocimientos y capacitación sobre temas como la investigación, la digitalización, preservación y restauración de material fílmico. El primer resultado práctico ha sido la producción de vídeos que se proyectarán durante los mismos talleres, abiertos en algunos casos al público general, como en el encuentro organizado en Milán (octubre de 2015) por parte de los socios italianos, Cineteca y e.s.t.i.a.

La cooperación de las diferentes personas en torno a un objetivo común como éste, que implica intercambios mutuos de gran impacto humano, es la mejor demostración de que las colecciones de archivo, es decir, imágenes de cualquier tipo, pueden ser puestas a disposición, bajo la guía de expertos, de personas de diferente condición social, y utilizados por ellos de una manera creativa, personal y a menudo sorprendentemente emocional.

En el aspecto teórico, la publicación de una Guía Metodológica que muestra las competencias técnicas y los conocimientos de las personas involucradas en su creación, tiene el objetivo de difundir los resultados del proyecto tanto como sea posible y de probar, una vez más, que los archivos audiovisuales pueden ser una herramienta de vital importancia para las experiencias educativas, creativas y de trabajo dirigidas a diferentes personas. ●

Set de rodaje de la película *Le Moulin du Pô*, Alberto Lattuada, 1949 — Archivo fotográfico Fondazione Cineteca Italiana

Chicos en Roma, fotos de Luigi Comencini, 1950 — Luigi Comencini / Archivo fotográfico Fondazione Cineteca Italiana



Mireille MAURICE — Directora INA Mediterráneo (Francia)

Sandrine LARDEUX — Jurista del INA (Francia)

MIRAD, SOY YO QUIEN OS HABLA...

Presentación del INA y su fondo de archivo.

La explotación de los archivos: herramientas de investigación documental y criterios de selección de archivos

Con más de 2 millones de horas de archivo audiovisual y sonoro digitalizado, el fondo profesional del INA es el más rico de las estructuras televisivas y radiofónicas europeas, ya sea en volumen como en facilidad de acceso.

El INA –Instituto Nacional del Audiovisual fue creado en enero de 1975 y heredó en su fundación archivos de programas producidos y difundidos por los organismos públicos de la radio y la televisión francesa: archivos de radio de **RDF** (Radiodifusión francesa) desde 1939, archivos de televisión de **RTF** (Radiodifusión-televisión francesa) desde 1949 y después **ORTF** (Organismo de radiodifusión-televisión francesa).

Tenemos que añadir dos fondos más de una importancia considerable por su valor histórico:

- Los fondos de noticias cinematográficas, más conocidos bajo el nombre genérico de “**Actualités Françaises**”, proyectadas entre 1939 y 1969 en las salas de cine, representan alrededor de 400 horas de imágenes.
- **La Coopérative générale du cinéma français**, creada en 1944 por un colectivo de cineastas de la Resistencia como René Clément, Louis Dacquin, Jean-Paul Le Chanois, Roger Verdier y Édouard Molinaro : el INA posee 18 películas de las cuales 6 son largometrajes, documentales y películas de ficción. Fueron producidos por la Coopérative, con actividad desde 1944 hasta 1963. La más ilustre es *La bataille du rail* de René Clément, que fue premiada en el primer festival de Cannes después de la Segunda Guerra Mundial en 1946.

En **1975**, cuando nacen TF1, A2 y FR3, el INA recibe los programas televisivos que estas empresas nacionales tienen la obligación de entregarle. En contrapartida, el INA debe asegurar su preservación física y su tratamiento documental para que sean accesibles.

La ley del 29 de julio de 1982 sobre la comunicación audiovisual refuerza la misión patrimonial del INA al introducir una modificación importante en materia de archivos: a partir de entonces, las obras audiovisuales producidas por las cadenas públicas serán propiedad del Instituto.

La última **ley del 1 de agosto de 2000** fija que el ámbito de sus archivos se amplíe al conjunto de cadenas públicas e incluye a partir de entonces

a France 5; desde 1997 el INA posee el **derecho exclusivo de explotación** de extractos un año después de la primera difusión del programa.

Desde 2004, el INA firma protocolos o acuerdos comerciales que le permiten ampliar su fondo conservando y comercializando los archivos de sus socios: los fondos adquiridos recientemente tratan temas tan bastos como el deporte (ACO, el CIO, la Federación Francesa de Baloncesto, la Federación Francesa de Fútbol, el Tour de Francia...), la actualidad (AFP, CAPA Presse), la geografía (los pequeños extractos en bruto de *Home*, de Yann Arthus-Bertrand, *Le monde vu du ciel* producido por Media9) o el entretenimiento (Collaro, Ardisson).

En 1999, el INA inició, en el marco de un contrato de objetivos y medios con el estado francés, un plan ambicioso de conservación y digitalización (PSN) que se está llevando a cabo hasta hoy en día para preservar de forma permanente todas sus colecciones grabadas en diferente tipo de soportes (películas de 36 y 15 mm, diversos tipos de bandas magnéticas, discos...) que sufrían riesgo de degradación físico-química.

Esta conservación digital del fondo ha permitido poner en marcha una nueva estrategia a la hora de ofrecer archivos. Desde 2004, el INA puede proponer a los profesionales audiovisuales un acceso en línea a 220.000 horas de archivos audiovisuales; en 2015 la plataforma **Inamediapro** (www.inamediapro.com) permite la consulta a distancia de 1.000.000 horas de TV y radio, llevar a cabo búsquedas y solicitar en línea extractos audiovisuales y sonoros.

En 2006, la creación de la web **ina.fr** (www.ina.fr) permitió ofrecer archivos al público en general: todos los internautas pueden consultar una memoria audiovisual nacional, protegida y digitalizada, e incluso pueden crear su propia play-list de archivos.

La asociación «**Lieux Fictifs**», que inició durante los años 90 talleres de formación y creación audiovisual en el centro penitenciario de Baumettes en Marsella, entró en contacto en 2007 con la delegación INA Mediterráneo para llevar a cabo diversas experiencias de nuevas creaciones audiovisuales a partir de secuencias de archivos, trabajando con los recuerdos que producen las imágenes originales.

Los temas de la memoria, la frontera, la rebelión, el cuerpo, han sido tratados sucesivamente.

El sistema de búsqueda documental de la web Inamediapro permite a partir de estos conceptos acceder a un grupo de reseñas a menudo impresionante; por esta razón se han priorizado ciertos criterios – desarrollados a partir del motor de búsqueda Exalead - para afinar mejor la selección:

- Los géneros audiovisuales a priori **sin problemática jurídica** (informativos, reportajes, magazines);
- **Los extractos segmentados y documentados**;
- la posibilidad de afinar la búsqueda por **lugares y/o temática**
- Los **descriptores**, como los **años de difusión**

De esta forma para el proyecto In Living Memory, se han proporcionado 46 extractos para el programa **Anima** de Lieux Fictifs y 18 para el programa **desPLAÇA't** de transFORMAS .

El sitio del archivo televisivo en el dispositivo de creación

¿Existe una especificidad del archivo televisivo?

La asociación con Lieux Fictifs para el proyecto *In Living Memory*, ha permitido al INA abrir un nuevo ámbito en el que utilizar su fondo de archivo: usados frecuentemente como material histórico, los archivos del INA tienen menos oportunidades de convertirse en un material sensible como lo es un soporte para la creación artística. Este nuevo uso cuestiona la naturaleza del archivo de televisión, su especificidad, y va más allá del cuadro formal que regula los modos de explotación habituales. Permite al INA reflexionar sobre su evolución para adaptarse a prácticas innovadoras.

Imágenes del flujo televisivo, los archivos audiovisuales seleccionados para el proyecto son mayoritariamente noticias: estas imágenes «preexistentes» propuestas parecen «a una distancia adecuada», un «material correcto». Rastros de una memoria colectiva, accesible a todos y compartible, aportan a la cárcel imágenes del mundo: imágenes ordinarias, que funcionan como un lenguaje común, e instantáneamente ponen a los participantes en el mismo nivel (estudiantes, personas privadas de libertad, formadores, públicos socialmente desfavorecidos).

A diferencia de las obras de ficción, el archivo televisivo utilizado es un elemento facilitador en el proceso de creación artístico propuesto. Permite ser reinterpretado sin menoscabar «la obra», parece suficientemente familiar para permitir una expresión personal que no desnaturaliza la obra inicial si no que la recrea. También puede ser utilizado como un material sensible para transmitir al otro alguna cosa de su propia historia en el mundo... Más allá de las posibilidades del archivo audiovisual, este proyecto se apoya en una práctica probada por Lieux Fictifs y sobre todo en la adecuación del dispositivo puesto en marcha en este caso.

Los archivos se visionan primero sin el sonido, cosa que contribuye a la igualdad en el acceso y evita la barrera del idioma (en francés para los archivos del INA). Esto provoca casi inmediatamente un desplazamiento de la mirada que sitúa al participante en un «visionado sensible». Sin duda este dispositivo es propicio a la creación artística en la medida en que se dirige de forma prioritaria a la esfera emocional y a la imaginación de los participantes.

A partir de entonces, el proceso de apropiación es posible: se propone a los participantes trabajar de dos en dos para la fase de elaboración de un cortometraje, realizado a partir de unos extractos seleccionados de los archivos visionados. La organización del trabajo en parejas o binomios forma parte de la metodología utilizada: el ejercicio es colectivo y es necesario, en un universo particular, tomando en cuenta el punto de vista del «otro» para construir juntos un corto muy reducido destinado a ser visionado por el conjunto de participantes, tanto de «dentro» como de «fuera».

En esta fase los participantes están acompañados por los formadores, y la organización se lleva a cabo con la ayuda de herramientas de producción flexibles y fáciles de utilizar (mesa de edición digital, ilustraciones sonoras,



Instalaciones del INA
– Instituto Nacional del
Audiovisual de Francia
— INA

dispositivo de grabación de voz en off a partir de textos escritos o espontáneos...)

Este trabajo colectivo (binomios de internos o mixtos estudiante/interno, acompañantes artísticos y técnicos) es en sí mismo particularmente productivo y rico desde el punto de vista formativo: llevado a cabo de forma intensiva en varios días consecutivos, permite observar los cambios en los participantes (distancia, pudor, emoción, respeto a la expresión del otro...), actuar sobre el ambiente inmediato despertando la curiosidad de los funcionarios de seguridad de la cárcel, multiplicar los intercambios e intervenciones de los participantes y formadores, para lograr un desplazamiento colectivo donde sólo cuenta la concentración en la creación y su exhibición ante un público.

El dispositivo incluye una sesión de visionado colectivo que también puede ser vista como una presentación de los resultados ante el público, ya sea con proyecciones o con ediciones off line u online.

Para el INA se trata tanto de favorecer una práctica ciudadana de los medios audiovisuales, como de acompañar las políticas de educación sobre la imagen privilegiando el «hacer con», pero este aspecto del dispositivo, esencial para el sentido colaborativo del proceso, ha impuesto a la institución un «desplazamiento» en cuanto a sus prácticas y usos, sobre todo en el campo jurídico.

Renovación de los usos y sensibilización en el marco jurídico, recomendaciones, marco de las prácticas de difusión

El proyecto *In Living Memory* prevé que cada operador asociado podrá utilizar en su proyecto local, con público, personas libres e internos, imágenes de archivo de fondos europeos como el del INA. Estas imágenes se utilizarán para desarrollar proyectos artísticos sobre los diferentes temas escogidos (cuerpo memoria/movimiento migratorio...)

Se utilizan las imágenes de archivo para llevar a cabo creaciones que los transforman. Estas creaciones se pueden equiparar a las del tipo mashup (reunir diferentes obra sin modificarlas), remixes (modificar una obra original para crear una nueva), etc.

Ahora bien, los fondos de archivo del INA están formados por obras que son contribuciones de varios cientos de miles de personas que son titulares de derechos sobre ellas. Se trata de personas que han contribuido a la elaboración de un programa audiovisual o sonoro que mientras no caduquen disponen en gran medida de:

- derechos para autorizar o no la reutilización de sus contribuciones
- derechos a cobrar compensaciones económicas por esta reutilización

Además, sobre una obra audiovisual relevante del fondo del INA pueden converger toda una serie de derechos: pueden coexistir los autores, titulares de derechos conexos (productor de video y artistas-intérpretes), titulares de derechos de la personalidad).

Así pues, el INA se enfrentó rápidamente a la problemática de la viabilidad jurídica de este tipo de uso de sus archivos.

El régimen jurídico o la ausencia de régimen jurídico «de las creaciones transformadoras»

El proyecto *In Living Memory* ha alterado completamente los derechos de uso de imágenes y sonido del fondo del INA.

- Una obra transformadora es una nueva obra creada a partir de una obra preexistente o varias obras preexistentes (obras derivadas).
- Una obra transformadora implica una adaptación, una transformación de esta o estas obras preexistentes.
- Una obra transformadora debe elaborarse respetando los derechos de los titulares de los derechos de autor y los derechos conexos establecidos por la ley.

Estos derechos están previstos en el CPI (artículos L.113-2 y L. 112-3 del CPI en PJ) resultado de reglas comunitarias.

Respecto a este fondo de archivos, el INA es:

- titular de derechos conexos de productor, sobre las obras y «no obras» audiovisuales de menos de 50 años y sobre las obras y «no obras» radiofónicas de menos de 70 años.

- cesionario de derechos de autor de autores miembros de sociedades de autor francesas (derechos de reproducción y representación, con la exclusión de los derechos de adaptación) sobre la obras audiovisuales y radiofónicas, para el período legal de protección de derechos de autor en aplicación de un acuerdo general establecido con las sociedades generales que excluye expresamente la gestión del derecho de adaptación y los derechos morales:

«Los actos de transformación, traducción y adaptación de obras originales, sólo podrán ser realizados con la autorización previa de los autores y compositores de dichas obras o de las personas que ostenten sus derechos, con las condiciones fijadas por ellos».

- tiene la autorización para explotar las prestaciones de todos los artistas-intérpretes de su fondo en aplicación del artículo 49 de la ley del 30 de septiembre de 1986; pero en este caso también, sujeto a sus derechos morales.

El derecho francés ha previsto excepciones al monopolio del derecho de autorizar o prohibir (derechos patrimoniales) ostentado por los titulares de los derechos de autor y de derechos conexos.

Pero estas excepciones, que ya son muchas, no prevén ninguna en materia de creación transformadora.

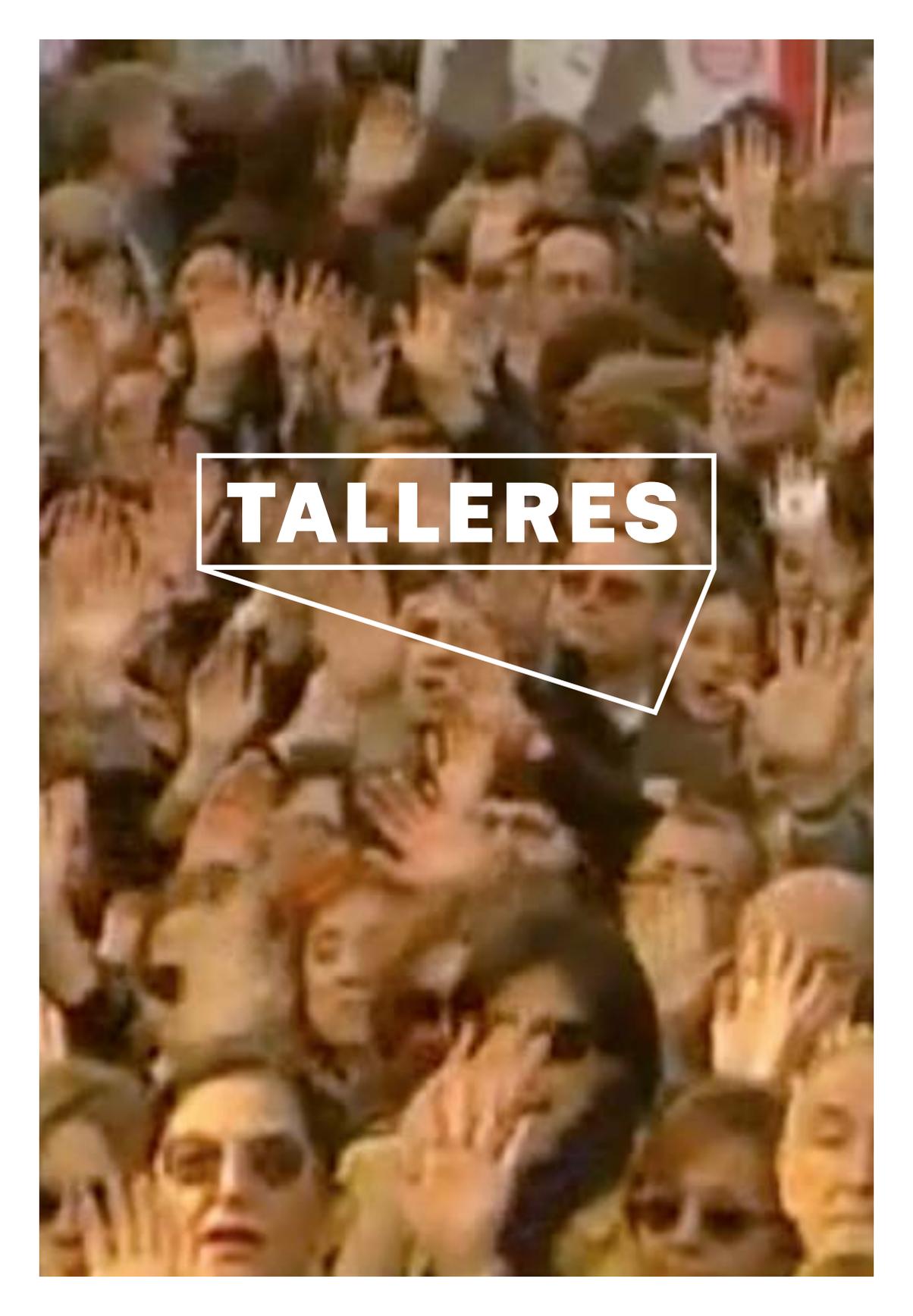
El Ministerio de Cultura y Comunicación francés se ha ocupado de esta cuestión y ha confiado al Consejo Superior de la Propiedad Literaria y Artística (CSPLA) la misión de iniciar un estudio sobre el régimen jurídico de las «obras transformadoras» que toman prestadas obras existentes protegidas por los derechos de autor para dar lugar a nuevas creaciones. Un estudio relativo al «*estatus jurídico de las obras denominadas transformadoras, para acompañar mejor el desarrollo de nuevas prácticas artísticas en la era digital*» fue entregado en diciembre de 2014 al CSPLA. Este informe propone diferentes ideas, y formula ciertas regulaciones que por ahora aún no han conducido a ninguna reforma.

Un uso reglamentado contractualmente

Para limitar el riesgo y asegurar el uso llevado a cabo por los socios culturales, el INA ha escogido la vía contractual, para reglamentar el uso de estos archivos.

- **Con una elección limitada de archivos.** El INA ha facilitado la selección de un conjunto de archivos formado por:
 - i. Documentos – no protegidos por los derechos de autor – denominados «no obras» y sobre los cuales los derechos conexos del INA están vencidos.
 - ii. Documentos – no obras – sobre los cuales los derechos conexos del INA no han vencido.
- **Con un uso enmarcado y limitado al proyecto.** Las creaciones no pueden ser difundidas fuera del conjunto del proyecto, en su contexto experimental y educativo.

Las condiciones y modalidades de uso de los archivos y las creaciones están fijadas por un acuerdo específico entre el INA y los socios culturales del proyecto. ●

A large, dense crowd of people is shown from a high angle, with many individuals raising their hands. The scene is filled with a sense of collective activity or participation. Overlaid on the center of the image is a white geometric shape, resembling a speech bubble or a callout box, which contains the word "TALLERES" in a bold, white, sans-serif font. The background image has a slightly blurred, warm-toned aesthetic.

TALLERES

METODOLOGÍA DE CREACIÓN A BASE DE ARCHIVOS EN UN DIÁLOGO ENTRE ARTE, CÁRCEL Y SOCIEDAD

En *In Living Memory*, las prácticas artísticas propuestas quieren explorar, a partir del territorio de la cárcel, la noción de frontera entre el dentro y el fuera a través de la realización de obras colectivas que asocian internos con personas en libertad. Este programa quiere que la práctica artística sea vivida por los actores del proyecto como un momento de cuestionamiento y de transformación de la sociedad. Asocia a la creación de la obra una dimensión de investigación para llevar a cabo una reflexión común a los artistas y a los investigadores sobre las condiciones y sobre los procesos de creación de obras, sobre las herramientas y sobre los métodos empleados, y también, sobre los efectos y los impactos observados.

En el marco de esta investigación-creación-acción, he iniciado una doble perspectiva, pedagógica y científica, la primera alimenta la segunda. Primero un enfoque pedagógico en el que intervengo, en el mismo nivel que los artistas, en una lógica de acompañamiento de las conductas artísticas llevando conmigo un grupo de fuera compuesto por estudiantes del Máster de Cine de la Universidad Aix-Marsella. Después un enfoque empírico de observación y análisis de las situaciones artísticas del interior, con los actores, a partir de mi participación en el proceso de creación. El análisis de las obras creadas en los talleres (los talleres de prácticas artísticas) que han sido realizadas por los artistas, los internos, los estudiantes y las personas de la sociedad civil entre 2013 y 2015, ya fuera dentro de las prisiones (cárcel de Baumettes en Francia, cárcel de Bollate en Italia), en las entidades artísticas (transFORMAS en España, PhotoARTCentrum en Eslovaquia) y la Universidad de Artes, Comunicación y Tecnologías (Noruega) permite extraer tres principios comunes que voy a presentar de forma separada pero que en realidad, funcionan juntos en una interacción constante durante todo el proceso de creación de las obras:

- El archivo como motor de la práctica artística
- La relación dentro/fuera
- La creación colectiva

Estos tres principios de acción son el origen del sentido producido por las obras. Estos presiden sus dimensiones transformadoras que provocan un camino individual que va de la sensación de ser uno mismo frente al otro, del descubrimiento y de la afirmación de una sensibilidad hasta la construcción de un punto de vista personal sobre el mundo. Lo que genera acto seguido repercusiones sociales dentro y más allá de los entornos invertidos por la acción artística.

Para comprender este desplazamiento, sus mecanismos y sus efectos, hace falta analizar primero cuáles son los procesos de representación y apropiación que se han puesto en juego en el trabajo artístico a partir de las imágenes de archivo y después, en un segundo lugar, identificar las transformaciones que se producen en la relación entre dentro y fuera y, al final, demostrar cómo el proceso artístico (y educativo) colectivo genera una liberación entre los participantes.

El uso del archivo como material de base de proyectos artísticos y de talleres

Los archivos fílmicos puestos a disposición por los fondos europeos (INA, Cineteca Italiana, PhotoART Centrum) han sido el centro del dispositivo de creación, y constituyeron a la vez el soporte material del trabajo artístico y la manera de encontrarse entre el dentro y el fuera. Como soporte, los archivos son una materia compleja ya que son a la vez una representación de la historia colectiva y un relato personal de cada participante. Nos vuelven a colocar de forma individual en una memoria del mundo.

En este proyecto, la reutilización se planteaba como un principio motor en la invención del relato. Cada grupo de archivos ha traído consigo su singularidad. Algunos archivos se han explotado no a partir de lo que decían del pasado o de aquellos que los han creado, sino a partir de lo que preguntan del presente, siempre con la misma voluntad de explicar un relato personal y subjetivo sugerido por el encuentro con el otro.

Los artistas han escogido los diferentes grupos de archivos por su valor histórico y también por su potencial estético. Por ejemplo, en los talleres del proyecto ANIMA en que los participantes debían realizar cortos a base de archivos, la creación se experimentaba de diferentes maneras según si se utilizaban archivos televisivos franceses o imágenes amateurs de los 60-70 del fondo eslovaco. En el primer caso, la reconstrucción de un relato histórico individual es importante ya que tanto los internos como los estudiantes se inscribían de esta manera en la historia con mayúsculas. En el segundo caso, es la dinámica de la grabación familiar la que ha provocado una apropiación íntima de las imágenes, los participantes casi han iniciado este enfoque de personificación de los relatos de forma instintiva. Al final, durante el último taller hemos trabajado a partir de archivos cinematográficos y de la Cineteca sobre la primera guerra mundial. Estas imágenes de la gran guerra han provocado otro desplazamiento en los participantes durante el proceso de creación, esta vez por la voluntad de los artistas en conducirnos hacia un nuevo modelo de escritura más cercano a la abstracción para permitirnos experimentar otras formas narrativas.

En cualquier modelo de escritura escogido, el archivo guía el trabajo de creación, y se impone como un lenguaje común sobre el que se apoyan los participantes para intercambiar su punto de vista. A partir de éste se establece un equilibrio en el encuentro entre el dentro y el fuera. El archivo permite liberarse del imaginario tanto para el interno como para el estudiante, ya que hay una libertad de miradas que se afirma ante las imágenes. Cada uno explica lo que ve en las imágenes, afirma su historia y su subjetividad para luego cuestionarla con el otro. Así, todos estos archivos, incluso si están muy marcados por el hecho de ser vistos en la cárcel, provocan un desplazamiento de los individuos, entre el presente y el pasado, el aquí y el allí, el interno y el estudiante. Transportan a los participantes en un movimiento de la memoria, cada uno debe llevar a cabo un trabajo subjetivo de apropiación para iniciar una historia personal. Este juego del desplazamiento, que conecta un movimiento personal interno y la travesía colectiva de las imágenes, es el origen de querer crear una obra entre varios. Estas negociaciones frente a las imágenes de archivo y a partir de la confrontación de miradas ponen en marcha un proceso de intercambio entre participantes.

La confrontación de los diferentes puntos de vista lleva a cada uno a ponerse en el lugar del otro para comprender dónde mira, lo que siente y lo que ve, y así se crea este espacio de construcción de un nuevo relato, articulado sobre estas dos maneras de contemplar las imágenes y el mundo. Cada uno se considera de nuevo junto a un mundo transformado por su creatividad recíproca.

La relación dentro/fuera a partir de un proceso de creación compartida

El reto de esta relación entre el dentro y el fuera, a partir de la cárcel, es permitir a los participantes ir más allá de sus ideas preconcebidas, como si se tratara de que los muros de la cárcel, encierran sus maneras de mirar y pensar. Es este trabajo de apertura de los individuos el que durante el tiempo de encuentro permite realizar una creación compartida. Cruzar el muro de la cárcel para una colaboración artística obliga al estudiante a reflexionar sobre lo que le separa y lo que le une con este mundo. Es por esta razón que la cuestión del encarcelamiento, que se pone encima de la mesa a partir de la privación de libertad individual de los internos, se encuentra también en el trabajo de creación a partir de las opciones artísticas que se tienen que seguir para que el encuentro pueda producirse más allá de nuestros marcos sociales y culturales. Para esquematizar la relación dentro/fuera que se establece en una cárcel, hay, de un lado, una mayoría de estudiantes que escoge participar en un proyecto artístico en ámbito penitenciario para acercarse y conocer la realidad de la cárcel. Su interés es conocer las condiciones de vida de los internos e intervenir llevando a cabo una acción de ayuda. Es este sentimiento de tener que ayudar al interno el que los lleva la mayoría del tiempo a ponerse a su servicio en la creación de la obra, que finalmente va a contener esencialmente la personalidad del interno. Por otro lado, los internos participan en un trabajo artístico para salir de su aislamiento y encontrar conexiones con el exterior. Pero durante estos talleres, se les empuja a compartir sentimientos y fragilidades que no pueden expresar

en la cárcel, ya que serían susceptibles de ir en contra de la protección por la extrema violencia del ambiente penitenciario. Pero pese a esto, durante el taller, deben quitarse su caparazón protector para poder desarrollar una relación con los participantes procedentes del exterior. De esta manera, la relación artística que se establece entre el interno y el estudiante genera un nuevo ámbito penitenciario, que favorece los intercambios de sensaciones, opiniones y sentimientos. Este retorno hacia las emociones y la sensibilidad en el mundo les llevará a un proceso de escritura original y de creación de un relato compartido. La dificultad por compartir y trabajar con el otro, con todas estas fragilidades, para atravesar la narración para inscribirla en el próximo proyecto de relato, es una de las dimensiones sensibles particularmente difícil de acompañar en los diferentes proyectos artísticos. Surgen conflictos y luchas durante el proceso de creación en el que cada uno intenta expresar y afirmar sus ideas sobre el sentido de la obra que se está realizando. Estos conflictos son necesarios para que el diálogo entre dentro y fuera no se quede en ideas preconcebidas o suposiciones. Pero exigen que el artista acompañante del proceso preste una atención particular para gestionar estos conflictos, priorizando la exigencia artística del proyecto y que la creación mantenga el papel central en el encuentro entre el dentro y el fuera.

El objetivo es la realización de una obra resultante de un proceso de puesta en común o de desplazamiento el uno hacia el otro. La relación dentro/ fuera provoca en el individuo un desplazamiento y una transformación de las miradas, y le permite iniciar, durante la creación, una reflexión sobre la mirada hacia el otro y sobre él mismo. Y es a partir de este intercambio de miradas cuando el espacio de creación es posible y cuando surge un colectivo con la voluntad común de hacer una creación compartida.

La creación colaborativa

¿La colaboración artística comienza en los participantes por una reflexión sobre quién es el autor? ¿Qué es el compartir? ¿Qué recoge y qué da al otro?

El principio de la creación colectiva favorece un trabajo de intercambio de intenciones entre los participantes y provoca a veces que cambie la manera de concebir al otro. El proceso de co-creación se considera como palanca que permite a cada participante desplazar su mirada y replantearse frente al modelo del otro.

En los diferentes proyectos artísticos, el establecimiento de un territorio común entre el dentro y el fuera es posible gracias a las imágenes de archivo, pero el trabajo de puesta en común se desarrolla a partir de este proceso de co-creación que nos remite a lo que podemos hacer, para desarrollar, este territorio común, y reforzar su dimensión emancipadora. La creación colectiva es un protocolo que permite hacer surgir un discurso reflexivo sobre la situación de la que se deriva y es la voluntad de afirmar este discurso en el acto de creación lo que puede provocar este movimiento de apertura y permitir a los participantes cambiar su manera de imaginar al otro y de construir un relato colectivo. Es un desplazamiento que tienen que hacer cada uno de los participantes, para pasar de lo singular a lo colectivo.

Compartir la experiencia artística permite a los participantes darse cuenta de la dificultad de aproximarse al otro, comprenderle y asociarse a él para crear un punto de vista compartido. Pero también se trata de un desplazamiento a partir del trabajo sobre los materiales (por ejemplo sobre las diferentes escalas del plano o el tamaño de las imágenes, la diferencia de puntos de vista sobre las imágenes...)

Durante las valoraciones llevadas a cabo después de los talleres he confirmado que estos intercambios artísticos han permitido a los participantes poner fin a ciertas maneras de pensar y que son los procesos de creación compartida los que permiten considerarse diferentes el uno frente al otro, haciendo evolucionar las miradas del uno sobre el otro, sobre todo cuando consiguen ver a través de los ojos del otro produciendo a partir de esto un sentido crítico que les empuja a construir un punto de vista personal y político sobre el mundo.

Conclusión

Comparando con los artistas los métodos empleados sobre los diferentes proyectos de creación (cine, teatro, instalación-performance) nos hemos dado cuenta que en el centro de todas estas prácticas creativas compartidas a base de archivos, había una apertura de los individuos, ya fueran artistas, internos o estudiantes. El proyecto *In Living Memory* consiste en conducir a los participantes hacia un movimiento de reinención personal para provocar un desplazamiento de lo conocido hacia lo desconocido y es este desplazamiento simbolizado por la relación dentro/fuera el que se ha llevado a cabo por cada pareja y el que ha producido una transformación común. El sentido de la responsabilidad de cada participante ha favorecido la expresión de una creatividad singular, y ha llevado a cada uno a apropiarse de la consciencia propia necesaria para la integración social, haciendo emerger nuevos actores y sujetos políticos capaces de producir nuevas formas de emancipación. Se trata pues de un verdadero diálogo entre arte, cárcel y sociedad el que se ha llevado a cabo en el programa *In Living Memory*, y ha contribuido a una doble transformación social e individual. ●

Caroline CACCAVALE —Realizadora-productora, Lieux Fictifs (Francia)

**TALLERES CINE/ARCHIVOS.
FRANCIA, ITALIA, NORUEGA.**

CORTOMETRAJES REALIZADOS EN COLABORACIÓN ENTRE INTERNOS Y ESTUDIANTES

En el marco del proyecto de cooperación europea sobre la creación con imágenes de archivo, Lieux Fictifs ha querido continuar con dos líneas de trabajo ya iniciadas durante diversos años en los Talleres de Formación en Creación Visual y Sonora en el Centro Penitenciario de Marsella. Una ligada a la realización de cortometrajes, creados colectivamente por internos y estudiantes de la universidad de cine y otra sobre el uso específico de tres fondos de archivo (televisivo, amateur, cinematográfico). Trataremos pues de analizar las metodologías y los desafíos específicos de la práctica colectiva y el uso de estos materiales. La temática general de las imágenes utilizadas ha sido «el cuerpo»: el cuerpo en el espacio colectivo, el cuerpo en lucha, en guerra, cuerpo físico, interior del cuerpo, cuerpo y naturaleza. Estas temáticas se han desarrollado a través de tres fondos de archivo (INA-PhotoART Centrum, Cineteca).

Los archivos de la televisión francesa han actuado de manera particular sobre la relación que se establece en el binomio estudiantes/internos. Hemos constatado que este tipo de archivos ha funcionado como un agente revelador para la persona encarcelada, dándole la posibilidad de situarse frente al mundo. En este dúo, el estudiante se ha posicionado inmediatamente como un acompañante de este proceso de revelación, más que en una afirmación de su propio punto de vista. Conscientemente o no, el estudiante ha cedido su lugar al otro, para dejarle el espacio para un movimiento expresado como necesario por el interno. En la cárcel las imágenes televisivas han abierto la posibilidad de una proyección hacia el exterior.

Una serie de preguntas, sensaciones, recuerdos han aparecido con los fragmentos de la vida de fuera. ¿Cómo volver a imaginar su propio cuerpo en la ciudad, en el mundo, donde todo va tan rápido y donde nos sentimos desplazados? ¿Cómo encontrar el cuerpo de los otros, él de una mujer perdida, imaginada? ¿Cómo salir del agujero, del sentimiento de estar

sepultado, cómo trascender esta emoción? ¿Cómo reencontrar gestos del trabajo, del deporte, sensaciones físicas guardadas en la memoria? ¿Cómo reencontrar y reconstruir una identidad entre algo muy arcaico, original y algo que tiene que ver con a nuestra civilización? Son muchas las preguntas que han surgido por parte de los internos frente a estas imágenes.

A partir de estas preguntas y de estas proyecciones personales, los estudiantes han tenido que desplazarse para encontrar su sitio en el binomio. Han acompañado y apoyado el trabajo de formulación e identificación que cada persona detenida quería llevar a cabo. Algunos se han hecho eco de lo que pensaban los internos, o han reemplazado la ausencia de la persona imaginaria, y otros han compartido las mismas preguntas para construir resonancias, diálogos, para intentar proyectarse en el otro (el interno).

Los archivos amateurs de Eslovaquia también han actuado directamente sobre la relación establecida en los binomios. Hemos observado que la dimensión privada y familiar de este archivo ha obligado a cada uno de los participantes a trabajar sobre su propia intimidad. Para imaginar un espacio que compartir entre ellos y las imágenes. Cada una de las partes ha tenido que proyectarse individualmente en esas imágenes, intentar reconocerse personalmente en ellas. Desde los primeros visionados algunos de los participantes han expresado una resistencia a las imágenes.

«¿Cómo me puedo identificar con esos niños que juegan, si son todos blancos y rubios y yo soy negro?». «Las comidas en familia parecen tristes, nadie se ríe, en mi casa gritamos, cantamos, hay vida».

Estas palabras revelan la dificultad de identificación por parte de los participantes. Estas imágenes cotidianas comportan un conflicto de doble dimensión: una proximidad con las situaciones filmadas, a través de momentos familiares, ordinarios, y una distancia asociada a su contexto cultural y al de la grabación. Si las imágenes de televisión abrían un espacio posible de proyección de sí mismo en el mundo, un espacio de identificación individual y colectivo, las imágenes amateurs establecían distancias entre cada uno de los participantes. Tanto los estudiantes como los internos sentían que como espectadores, esas imágenes no estaban dirigidas a ellos, que la persona que las había filmado no había pensado en ellos. Después de un tiempo de trabajo introspectivo los participantes pudieron mirar estos archivos más allá de sus propias existencias, familias y contextos. Cada uno de los participantes (internos y estudiantes) se enfrentó a la misma dificultad para apropiarse de ellas. El hecho de haber compartido esta experiencia favoreció una relación más fuerte de alteridad en los binomios. La imagen se situó como un espacio intermedio entre los participantes, el espacio de la relación en que podían trabajar sobre sus diferencias y sus similitudes.

Cada uno confesó al otro sentimientos íntimos relacionados con su historia familiar, su infancia, sus recuerdos. Los cortos resultantes son reflexiones compartidas sobre la vida, la soledad, la infancia. Algunos dúos escogieron sólo paisajes, imágenes sin personajes para poder proyectarse mejor de forma individual, otros incorporaron archivos sonoros personales.



Los archivos cinematográficos correspondían a un período de los inicios del cine situado entre 1910 y 1920, y eran de ficción y documentales. Todos estaban marcados por el período histórico de la Primera Guerra Mundial. Estos archivos poseían una dimensión universal y temporal reflejada en el mismo material (alteración de la película, secuencias puestas en escena). Propusimos a los estudiantes nuevas reglas de trabajo: la formación de grupos (estudiantes franceses, noruegos e internos) y un trabajo no narrativo a través de una relación más plástica con la imagen y el sonido.

Queríamos proponerles una experiencia nueva que llevara el grupo a una desestabilización común. Éramos conscientes que los estudiantes de cine documental o de comunicación o los internos se situaban en un imaginario en relación a las imágenes y al sonido, construido en referencia a la narración de una historia. Son las formas clásicas del cine que constituyen en gran parte nuestra relación con las imágenes y el sonido. Esta aproximación más artística sobre la materia permitía a cada uno proyectarse en un nuevo espacio de representación que le era externo. Intuimos que estas imágenes narración, ya inscritas en un montaje dentro de una narración, tenían que ser reinvertidas de forma radicalmente opuesta, con el riesgo de que no se las pudieran apropiar.

Esta nueva propuesta modificó profundamente el nivel de colaboración en el grupo. Las imágenes se convirtieron en un soporte de trabajo colectivo donde cada uno experimentó diferentes aproximaciones plásticas, sensibles. Los participantes se han apropiado de las imágenes de cuerpos durante la guerra o en el período de la guerra en un plano de igualdad a través de la materia misma, revelando dimensiones más universales hasta entonces invisibles. Movimientos, miradas, ensayos, miedos, desapariciones, resistencias. A través de esta nueva aproximación de trabajo con el archivo cinematográfico, fuimos más allá de la proyección de uno mismo en las imágenes o de la imagen como espacio de encuentro íntimo, para ir hacia una imagen convertida en materia viva, materia de exploración, experimentación, transformación colectiva.

Una característica común entre las tres aproximaciones es el sitio central que ocuparon los archivos en la relaciones entre personas de fuera y de dentro. En cualquiera de los fondos de archivo utilizados, las imágenes se sitúan en la temporalidad del «aquí y ahora». El trabajo iniciado en estos talleres se sitúa más allá de cualquier perspectiva o discurso histórico. Los cortos resultantes constituyen un archivo que consigue descontextualizarse y transgredir el material archivístico. A través de escrituras de ficción, estas «imágenes preexistentes» reaparecen bajo nuevas formas y nos proponen otra visión del mundo. ●

Taller "Cine y archivos INA", estudiantes de la Universidad de Aix-Marseille y personas privadas de libertad del C.P de Marsella
— Joseph Césarini, Lieux Fictifs.

Taller "Cine y archivos INA", estudiantes IULM de Milán y personas privadas de libertad del C.P de Bollate
— Joseph Césarini, Lieux Fictifs.

ARCHIVOS, FOTOS Y ESTUDIANTES: TALLERES EN OSLO, KOSICE, MARSELLA Y REUS

Para hablar sobre talleres y metodologías, voy a repasar diversas notas sobre algunos de los talleres. Todos ellos son diferentes, pero similares.

En el de Oslo, en septiembre de 2014 (con material de los archivos eslovaco e italiano), sólo había estudiantes noruegos presentes, estudiantes que se conocían bien entre sí. Esto también significa que no había diferencias culturales o una interpretación bastante armoniosa del material. Sin embargo, los estudiantes fueron animados a interpretar el material de una forma personal, incluso trayendo sus propios videos familiares. No teniendo que superar el obstáculo de llegar a conocerse los unos a los otros, fue bastante fácil llegar a ideas viables y terminar las películas en unos pocos días. La única limitación que se dio fue que las películas no podrían ser de más de 3-4 minutos. Se les animó a ver el material con la mente abierta y tratar de ver qué tipo de historias emergían. Algunas eran divertidas, otras poéticas, otras personales, otras cuestionaron el uso mismo del material de archivo en películas - o más bien la forma en que tendemos a confiar en ese material.

Una situación más compleja apareció en Kosice en febrero de 2015. Los estudiantes eslovacos no eran estudiantes de cine, sino diseñadores gráficos, artistas visuales e incluso gente de fuera que estaba interesada en 'la idea de archivo'. A los estudiantes se les dijo que podían hacer películas, pero que no tenían que hacerlo necesariamente. Pavel Smejkal señala⁰¹: *«Queríamos incluir en el trabajo colaborativo las habilidades de los propios estudiantes, así como las experiencias y personalidades para evitar que éste se convirtiera en 'un ejercicio escolar'. Queríamos que hablaran juntos acerca de sus ideas, recuerdos, sentimientos, y también acerca de sus habilidades técnicas y visiones artísticas antes de empezar a trabajar. Buscábamos que hicieran reflexiones personales sobre 'imágenes de la historia'»*. El resultado fue una película con imágenes de archivo y entrevistas nuevas 'disfrazadas' como antiguas, un 'proyecto de carteles' y un 'cómic', un objeto físico para poder mostrar en la exposición

01 Memoria del taller

final. Debido a que los alumnos/miembros de los grupos tenían diferentes procedencias de formación, surgieron algunas nuevas ideas sobre cómo utilizar el material de archivo. Los miembros tuvieron que pasar por diferentes etapas para llegar a proyectos viables; ¿qué significa el material de archivo para cada uno de ellos? Para los estudiantes noruegos el material era familiar, próximo (familias, celebraciones, niños, momentos felices) aún así existía cierto distanciamiento personal. Para los estudiantes eslovacos era como mirar a través de álbumes de su propia familia con fotos de sus propios padres o abuelos.

Lo que parecía ser un terreno común para los estudiantes eran, sin embargo, referencias a la cultura popular 'occidental'. Habían visto las mismas películas populares, escuchado la misma música popular, etc. por lo que en realidad trabajar juntos era bastante fácil. Existía la barrera del idioma, sí, pero pronto establecieron universos y objetivos comunes.

Como en todos los procesos de creación el trabajo está en no apresurarse para llegar a soluciones, sino tomarse el tiempo suficiente para investigar diferentes caminos e ideas. Los estudiantes fueron tan pacientes como el tiempo permitió, creo. No les pedimos, como hicimos en Oslo, que fueran «personales». En su lugar, empezaron a trabajar en lo que representa el período de las imágenes en sí, el individuo frente a la sociedad/estado, cuáles eran los desafíos para las personas que vivieron bajo ese régimen? Esto intrigó a todos, tanto a los noruegos como a los eslovacos, y dio directrices a todos los proyectos.

Taller en Oslo,
Sept.-2014. Con los
docentes Gabriele
Raimondi, y Marica
Lizzadro, Italia, Morten
Thomte, Noruega, y
Peter Zákutanský,
Eslovaquia así que
unos estudiantes
— Pavel Smejkal.





Luego, en marzo de 2015 tuvo lugar un taller en Marsella con 3 noruegos, 3 estudiantes de cine franceses y 8 internos de Les Baumettes. Así que no sólo los noruegos debían llegar a conocer y confiar en los estudiantes franceses de Aix-en-Provence, sino también debían hacerlo con los internos. Y viceversa. Tuvieron que trabajar en grupos de 4 personas que nunca se habían visto antes. Obviamente esta es una situación diferente a trabajar con tus propios compañeros de clase en Oslo.

El primer paso es encontrar algo que tengan en común. En este caso, las imágenes en torno a la Primera Guerra Mundial (tanto en documental como en ficción de los archivos de La Cineteca di Milano) constituyeron este elemento en común. Películas mudas.

Pero todavía hay algunos obstáculos que deben ser superados antes de que puedan comenzar a asentar una dirección apropiada. Mucho de este «trabajo en grupo con gente que nunca se ha visto antes» es acerca de confiar en los motivos de los demás y comprender realmente la idea del colega. Después de todo, las ideas son muy abstractas e ilusorias, y puede ser muy difícil expresarlas en palabras. Este ya es el caso en tu propio idioma, y mucho más cuando se debe traducir a otro. Esto es lo que se les dio a los estudiantes:

«El cuerpo humano representado en un noticiero de guerra, en películas de ficción, en situaciones trágicas, pasionales o actos de heroísmo.»

Los estudiantes
Joachim Fleicher
(derecha) y Stian
Andreassen durante
el taller en Oslo, Sept.-
2014
— Pavel Smejkal.

Las reglas del juego para los participantes fueron:

«Trabajar en algunas tomas o secuencias de estas películas, en un enfoque más visual y plástico, focalizando en el movimiento y el gesto. Con el uso de cámara lenta, de alta velocidad, y blow-up, se trata de volver a trabajar y volver a pensar estos cuerpos filmados».

Así que era algo muy próximo a un «proyecto de arte».

Un elemento adicional aquí fue que los grupos tenían en realidad un compositor a su disposición. Lucien Bertolina les ayudó a encontrar y utilizar sonidos para crear «universos sonoros». Para todos los estudiantes eso significó una experiencia completamente nueva y sumó en gran medida a la «expresividad» de los resultados finales.

En el caso del taller de Reus, en diciembre de 2015, se pidió a los estudiantes que reflexionaran sobre el espacio físico en términos de una plaza (Plaza de la Libertad) en la ciudad de Reus en el pasado, presente y futuro mediante imágenes de archivo de CIMIR.

Había tres estudiantes de cine de Noruega, dos estudiantes de comunicación de Tarragona y un estudiante de fotografía también de Tarragona. Fueron divididos en 3 grupos y tuvieron que usar algunas de las imágenes de archivo solas o combinadas con otras que hubieran obtenido ellos mismos incluyendo entrevistas. Podían utilizar diferentes fuentes de sonido; entrevistas, voz en off, sonidos muestreados, etc. Y podían optar por tener una narrativa o no, y esto era un enfoque todavía más abierto que en el taller anterior en Marsella. También se les dijo que no utilizaran música, aparte de la que pudieran crear ellos mismos.⁰²

Una vez más, la combinación de diferentes orígenes culturales y el hecho de que eran desconocidos los unos para los otros, les hizo tomar algún tiempo para encontrar ideas adecuadas y fructíferas, pero el conjunto de normas les supuso restricciones a la libertad y pareció funcionar con las personas involucradas. Pero el factor clave es, como siempre, el tiempo. ¿Tienen (o se toman) el tiempo para dejar crecer sus ideas o se mueven con el primer impulso?

La combinación de imágenes de archivo con lo que habían filmado ellos mismos, proporcionó una oportunidad interesante para investigar las fronteras entre memoria y presencia, nostalgia y realismo o fantasía y realidad. Los estudiantes comenzaron a explorar todos estos aspectos y produjeron películas muy diferentes, dando al material original una nueva vida que se elevó de los archivos y entró en el espacio abierto. ●

02 Esta regla se debe a que es muy fácil escoger un 'tema' de 'Spotify' u otras fuentes sin pagar derechos, porque te gusta la melodía, y agregar imágenes para esa banda sonora. Pero entonces acabas creando, como mucho, una especie de video musical, no es una película.

ACTIVIDAD MULTIDISCIPLINAR, PÚBLICO DIVERSO

Taller en Košice, archivos eslovacos (PhotoART Centrum)

Este taller tuvo lugar en Košice, con los archivos de PhotoART Centrum. Participaron estudiantes de Westerdals Oslo School of Arts, communication and Technology, Noruega ; Universidad Técnica de las Artes de Košice ; internos del Centro Penitenciario de Prešov, Eslovaquia.

Debido al carácter de la Facultad de Arte, se decidió dirigir el trabajo a los archivos de películas eslovacas desde un enfoque multidisciplinar. Los estudiantes procedían de estudios como diseño gráfico, fotografía, nuevos medios de comunicación, pintura, y tenían un conocimiento limitado del trabajo de cine y video. Los archivos eslovacos son 'videos amateurs' de los años setenta y ochenta de la antigua Checoslovaquia socialista. Son videos grabados por gente aficionada con cámaras de 8mm durante sus vacaciones, jugando con sus niños, en fiestas de cumpleaños, en su tiempo libre, trabajando en la construcción de casas, etc.

Hubo charlas iniciales sobre el proyecto, el sujeto y el procedimiento. Diez estudiantes eslovacos se reunieron con tres noruegos por primera vez. Algunos de los estudiantes eslovacos mostraron sus portfolios, también pasamos algunas películas noruegas del taller de Oslo y algunos ejemplos de archivos, así como el libro del proyecto publicado a finales de 2014. Después, todos recibieron copias de todo el material y comenzó el trabajo. Se dividieron en tres grupos (por cada estudiante de Noruega dos o tres eslovacos), de acuerdo con sus inquietudes y después de explicar un poco las capacidades técnicas e ideas de cada uno. Los grupos decidieron trabajar con entrevistas a personas mayores recordando el pasado socialista (grupo de Joachim) y combinarlos con los archivos de películas: combinar el archivo fotográfico con un reportaje de video acerca de la falta de papel higiénico en el mercado y los cómics como la revista de papel (grupo de Bendik), y trabajar en la historia de ficción sobre un realizador eslovaco, un hombre hecho a sí mismo, desde el club de culturismo a Hollywood (grupo de Sandrine). Los estudiantes trabajaron en la realización de las películas en los siguientes 3-4 días bajo la dirección de los tutores internacionales y sus proyectos fueron proyectados durante el 5º día al mediodía.



Taller en Košice,
con los estudiantes
noruegos, Facultad de
Arte, Košice
— PhotoART Centrum,
Lena Jakubčáková

La parte importante del taller fue la visita a la prisión de Prešov, donde PhotoART Centrum ya había colaborado anteriormente. Todos los estudiantes y profesores visitaron el Departamento Abierto de la prisión, se reunieron con el equipo pedagógico, el jefe del departamento (Sr. Jurčenko) y el equipo del proyecto de internos. Mostraron los aspectos más destacados del proyecto, los resultados previos de los talleres de ILM, y después, los estudiantes y profesores hablaron con los internos acerca de su vida, y sobre las expectativas y planes en cuanto al proyecto.

Queríamos incluir las propias habilidades de los estudiantes, experiencias y personalidades, en el trabajo colectivo para evitar que éste fuera 'un ejercicio escolar'. Queríamos que hablasen juntos acerca de sus ideas, recuerdos, sentimientos, y también acerca de sus habilidades técnicas y visiones artísticas antes de empezar a trabajar. Nos interesaba que hicieran reflexiones personales sobre «las imágenes de la historia». También les indicamos que podían incluir su propio material («videos caseros» de su propia infancia/educación). Lo que fue realmente especial para este taller, fue la combinación de personas de diferentes campos del arte (o incluso fuera del arte, como un historiador) y de diversas universidades (Noruega, Eslovaquia y la República Checa) con enfoques desde diferentes estudios para obtener inputs más creativos para el trabajo final. Un grupo se cuestionó las mismas imágenes poniendo en duda la forma en que las creemos (visitaron a más personas mayores, a familiares de estudiantes y a gente en el hospital, y les hicieron preguntas acerca de su vida durante

el socialismo), mostrando un resultado sorprendentemente satisfactorio al final del taller.

Hemos visto que es posible, en una semana, llegar a ideas interesantes, preparar las historias, recoger nuevo material, y terminar el trabajo. Los estudiantes respondieron bien al reto; trabajar con archivos les ayudó a entender más profundamente la historia y el lenguaje de las imágenes y otros métodos. Hemos animado a los estudiantes a combinar diferentes técnicas, enfoques, métodos para una pieza resultante, y lo hicieron: el resultado fue, finalmente, la combinación de entrevistas, grabaciones de voz, dibujo, collage, cuentos, instalaciones, videos y diversos artefactos de la historia, etc. Todos los estudiantes dijeron que la visita a la cárcel Prešov era una parte importante de la experiencia del taller y muchos decidieron continuar con el proyecto en la cárcel en el futuro, ya sea en Eslovaquia o Noruega.

Taller en Košice, archivos españoles (CIMIR)

Este taller fue organizado en Košice, con archivos españoles (CIMIR) y el equipo español de transFORMAS. Los estudiantes procedían de los departamentos de nuevos medios de comunicación y de fotografía, y todos los demás participantes tenían unos conocimientos y experiencia limitados sobre el movimiento, el cuerpo, la danza o la performance.

Empezamos con la visita a los espacios reservados para nuestro taller. Más tarde fuimos a ver el Departamento Abierto de la cárcel para encontrarnos con los participantes del grupo de reclusos, y poderles presentar las ideas y los objetivos de los talleres. Por la tarde empezamos a trabajar en la preparación técnica del escenario en la galería DIG (espacio industrial, antigua fábrica). Al día siguiente, se trabajó en esta instalación técnica y la preparación del escenario, y se habló con los estudiantes participantes, ciudadanos de Košice y las bailarinas de Heeb.She, debatiendo ideas, planes, imágenes, y también sobre la metodología y los aspectos técnicos de la instalación y la estructura del escenario. Más tarde, todo el grupo viajó a Prešov de nuevo, al Departamento Abierto, para la reunión del taller con los internos. Vimos los archivos españoles a través de la proyección de nueve cortometrajes, pusimos en práctica todos juntos dos pequeñas performances de movimiento/danza, seleccionamos películas para el siguiente trabajo y preparamos en dos grupos mezclados de internos, estudiantes, bailarines y ciudadanos dos actuaciones con películas del archivo previamente seleccionadas. Estas actuaciones fueron un punto de partida para las actividades del taller del día siguiente en Košice.

El día siguiente se dedicó intensamente a trabajar con todo el equipo en la preparación final de la sala del taller para la función de la noche. Por la tarde empezamos inmediatamente a trabajar en la finalización de la obra. Dos grupos se intercambiaban en el escenario, los técnicos españoles y los artistas, que preparaban el sonido, las pistas de música y los archivos seleccionados para la proyección visual. Además de los ocho reclusos también estaban presentes cuatro personas de la administración de la prisión, otros estudiantes, bailarines, ciudadanos, y una numerosa audiencia invitada para el espectáculo. Empezamos a las siete presentando

el proyecto *In Living Memory*, la historia de los talleres y las actividades y objetivos de este taller concreto. El primer grupo empezó la actuación y después de una pequeña pausa procedió el segundo. El último día del taller lo pasamos desmantelando los aparatos técnicos de la galería, limpiando la sala, dando entrevistas (con la radio de Košice y con los participantes), y evaluando el taller en la reunión conjunta entre eslovacos y españoles.

Para este taller nos propusimos un enfoque completamente diferente que en él de Noruega. Teniendo en cuenta la experiencia del equipo español, nos queríamos concentrar en el trabajo con el cuerpo en la danza, el teatro y la performance. Nos encontramos con participantes muy interesantes del grupo de baile Heeb.She, que contribuyeron notablemente en el espectáculo. El grupo de participantes era muy variado, desde estudiantes de varias universidades, ciudadanos interesados en este tipo de actividades en colaboración con presos y bailarines. El grupo era muy diverso desde el punto de vista de la experiencia vital, la edad, la educación, la habilidad en el arte, experiencia en la danza y el teatro y la relación con la libertad. Queríamos que los participantes compartieran sus ideas, recuerdos, sentimientos, y también sus habilidades y visiones artísticas antes y durante el trabajo. Buscábamos que hicieran reflexiones personales sobre las imágenes de archivo, diferentes, pero de alguna forma también parecidas.

Taller en Košice, con el equipo español, preparación de la performance en la galería de Košice — PhotoART Centrum, Juraj Gembecký



Lo que fue realmente especial en este taller fue la combinación de personas de diferentes campos del arte (o incluso de fuera del arte) y de diversas universidades (eslovacas y checas) con enfoques diferentes en los estudios para obtener inputs más creativos para el trabajo final. También fue muy especial el objetivo de trabajar con nuestros cuerpos y conectarlo con los archivos cinematográficos, música, sonidos y coreografía. Hicimos dos grupos con todos los participantes, los dos mezclados al azar, y les dejamos elegir una pequeña parte de los archivos de familia que habíamos visto en la pre-selección del CIMIR. Sorprendentemente ambos grupos seleccionaron motivos muy similares, pero finalmente los utilizaron de forma diferente. Les animamos a combinar diferentes técnicas y enfoques, para liberarse de su timidez y la falta de confianza en sí mismos, especialmente respecto al movimiento del cuerpo, el baile o la actuación frente a la audiencia. Tanto los reclusos como las personas libres participaron muy intensamente en la obra, y el resultado fue una pieza hecha de manera relativamente rápida. Sorprendentemente los resultados que se mostraron al final del taller fueron muy buenos, como podemos ver en la grabación de video.

Vimos que era posible, en tan solo una semana, preparar la puesta en escena, el escenario, organizar todas las cosas, llegar a ideas interesantes, preparar las historias, el ejercicio de coreografía, y terminar el espectáculo. Los participantes respondieron bien al reto, y fueron capaces de hacer un trabajo muy interesante con el cuerpo en este corto período de tiempo. El trabajo con los archivos les ayudó a todos a entender más profundamente la historia y el lenguaje de las imágenes y otros métodos. El trabajo con sus cuerpos les ayudó a olvidar la situación vital en la que están ahora y animarles a seguir con un enfoque que articula teatro y trabajo con archivos. El espectáculo generó un gran interés y obtuvo un largo aplauso en un ambiente muy cálido y agradable. Cuando terminó tuvo lugar una prolongada e intensa charla entre artistas y público y los medios de comunicación presentes esa noche. ●

Michelina CAPATO — Directora de teatro. Cooperativa Social e.s.t.i.a (Italia)

IMÁGENES Y CUERPOS : LA CONTAMINACIÓN RECÍPROCA DE LENGUAJES

La experimentación artística teatral con las imágenes de archivo se ha desarrollado principalmente según un proceso que ha obligado a reconsiderar la iniciativa creativa en diferentes fases.

Este proceso funciona sobre todo a partir de desplazamientos progresivos y dinámicas de síntesis, que se apoyan en la fuerza emocional y cognitiva de las imágenes.

En las siguientes páginas nos sumergiremos en las primeras experiencias, y en sus incertidumbres experimentales.

Las imágenes escogidas para el proyecto proceden de los fondos de archivo puestos a disposición por nuestros socios INA, la Fondazione Cineteca Italiana, PhotoART Centrum, CIMIR, y compartidas entre todos los socios artísticos del proyecto.

Estas imágenes de archivo de fuentes muy diversas traen consigo lenguajes muy diferentes: desde imágenes de documentales televisivos hasta película amateurs pasando por ficción.

Sin su dimensión sonora (ya que decidimos desde el inicio que el primer visionado de las imágenes sería sin sonido) el valor principal de estos archivos es su singular fuerza evocadora.

Con el grupo de actores y video artistas de e.s.t.i.a (internos de Bollate y estudiantes) visionamos los materiales de archivo con una única consigna: recibir el sentido de las imágenes de la manera más inocente posible. A partir de este visionado propusimos que los participantes escogieran una secuencia y que expresaran sus primeras sensaciones.

Cada participante (más de 15 internos y estudiantes) hizo su selección individual y la explicó al grupo.

Enseguida identificamos las dificultades que podíamos tener a la hora de compartir colectivamente el significado de las imágenes escogidas.

Los participantes que habían seleccionado imágenes diferentes, o imágenes idénticas explicaron al grupo significados muy alejados los unos de los otros.



La percepción subjetiva, íntima y personal que cada participante tenía sobre estas imágenes no permitía que se compartieran de forma emocional y aparecían temáticas sensibles no sinérgicas.

Para solucionarlo propusimos a los participantes que explicasen qué les evocaban las imágenes a nivel personal y emocional según un «tema» amplio de significados y esto permitió reorganizar el contenido de las imágenes por temáticas, cosa que favoreció el compartir entre todos, pese a la diversidad de las secuencias escogidas.

De esta manera vimos cómo la experiencia propuesta tenía que apoyarse al principio en un proceso de apropiación individual, dejando para una fase posterior la dimensión colectiva.

Pronto comprobamos que este primer «desplazamiento» era claramente eficaz para permitir a los participantes profundizar sobre sus primeras propuestas.

Los primeros pasos que dimos hacia una experiencia física con imágenes de archivo seleccionadas nos llevaron a una aproximación inicial más bien frontal.

Estas imágenes estaban proyectadas en una gran pantalla y los «actores» interactuaban con las imágenes creando conexiones aún muy genéricas en la expresión de un lenguaje. Queríamos desencadenar una forma de contaminación recíproca entre el lenguaje del cuerpo y el de la imagen.

Una escena de la obra
«You broke the Chaos!»
— Beatrice Zecchinelli



Momentos de
experimentación
— Beatrice Zecchinelli

Pero para empezar, hacía falta partir de un modo muy arcaico en términos de dimensión formal y escénica.

Al mismo tiempo, esta primera interacción permitió incorporar de forma aún más profunda una primera concienciación de los motivos de la emoción inicial o una primera comprensión de la dinámica de conflicto provocada por la capacidad evocadora de las imágenes.

Este primer nivel de conflicto respecto al valor oculto de la imagen favoreció, en consecuencia, una nueva puesta en forma de la experiencia, que conllevaba nuevos elementos de lenguaje, en respuesta a ciertas peticiones iniciales:

- ¿Qué acción concreta realiza el cuerpo del actor en relación a las imágenes?
- ¿La presencia de la imagen aún sirve? ¿Otras sirven?
- ¿Dónde se sitúa la imagen en la pantalla? ¿Cuál es su tamaño?
- ¿Qué dinámica física es necesaria?

Una de las ideas más corrientes en esta etapa de la experiencia era cambiar la dimensión de la imagen proyectada o desplazar la centralidad de la imagen, poniéndola en una de las partes de la pantalla. Estos cambios en el tamaño o en la posición permitían a los actores interactuar con la imagen, sin entrar en ella físicamente.

La imagen de archivo así aislada en la pantalla se convertía en una especie de ventana en un decorado teatral.



En otros casos, el participante escogía solo ciertos detalles de las secuencias de archivos, pidiendo que se proyectaran con un montaje basado en un ritmo concreto.

Las diferentes aproximaciones que surgían en esta investigación sobre la relación física con las imágenes eran muy diferentes respecto a las iniciales, sucedidas en el primer momento del visionado y descubrimiento.

En esta nueva experiencia física con las imágenes, aparecieron dos procedimientos muy diferentes:

Por una parte, una dinámica de «desplazamiento» en una acción física desviada en relación a la imagen, a través de la reducción y la colocación de la imagen en una parte de la pantalla; por otra parte la ampliación de la imagen para permitir que estuviera en la misma escala que el cuerpo del actor en acción, proponiendo una dinámica de fusión entre las dos situaciones.

En el caso de la ampliación de la imagen de archivo para que tuviera proporciones idénticas a las del cuerpo del actor, se podían crear una sucesión de conexiones físicas que creaban una relación sensible, temporal, que permitía una experiencia emocional intensa y legítima en la vida del actor. Pero esta situación era poco propicia a ser compartida con el grupo de forma clara.

Pese a operaciones más complejas en la relación con las imágenes, en la ampliación y su modificación a través del montaje después de una nueva proyección, la dinámica de contaminación entre el lenguaje de la imagen y

Momentos de
experimentación
— Beatrice Zecchinelli

el lenguaje corporal no podía aún elaborar su propio lenguaje alfabético, así que quedaba limitado a la dimensión emocional y imaginaria del actor.

Y esta vía no consiguió alcanzar después un lenguaje más construido.

En cambio, con la otra propuesta nos hemos dado cuenta que modificar y reajustar la relación espacial de las imágenes en el escenario permitía múltiples maneras de desplazamiento en la dinámica entre la acción física del actor y la acción en la imagen.

Decidimos pues profundizar en esta metodología intentándola llevar hasta sus límites dinámicos.

De esta manera hemos creado un espacio escénico en el que la pantalla se convertía en una escenografía dotada de uno o varios cuadros, en los que se podían proyectar en diferentes momentos diversas «secuencias de imágenes» (las imágenes de archivo y también las imágenes filmadas de la acción física del actor en la imagen de archivo). En esta geografía escénica, el actor podía instaurar una relación con «la secuencia proyectada» basada en una acción teatral física dirigida sobre todo a la imagen, creando una relación significativa, por analogía o contraste, entre la acción escénica y la acción filmada.

La acción que los actores proponían, en relación con las secuencias de archivos proyectadas en la pantalla, se filmaba. Después, esta acción filmada se proyectaba en la pantalla y se volvía a poner en juego según nuevas modalidades de improvisación.

En este momento del proceso sentimos la necesidad de traer al espacio escénico la presencia del sonido (música, composición sonora o textos leídos). Propusimos pues la exploración en diversas direcciones:

- Ensayo de la escena teatral incluyendo un texto recitado en el escenario por el actor.
- Proyección de una secuencia filmada, compuesta por la acción del actor en relación con las imágenes de archivo y grabación de los textos, leídos en directo durante la proyección de la secuencia.

Con estas composiciones sonoras realizamos un montaje de imagen y sonido formado por los tres primeros elementos del lenguaje filmado y grabado :

- Imágenes de archivo proyectadas en la pantalla y el actor propone una acción física en relación con ellas.
- Esta primera secuencia, filmada, se proyecta en la pantalla y el actor propone una nueva acción física con ella.
- El actor graba en directo un texto o una banda sonora en el momento de la proyección de esta última secuencia.

Cuando proyectamos en la pantalla estos primeros montajes, con estas tres primeras líneas de narración, nos preguntamos: ¿cómo podemos crear un nuevo lenguaje con este material?

La doble presencia del cuerpo del actor, ante la proyección de la imagen de su propio cuerpo en acción en relación con las imágenes de archivo ha creado una especie de doble temporalidad entre la acción filmada y proyectada en la pantalla y la acción nuevamente actuada en la escena en directo.

En otros casos, pedimos a otro actor que entrara en la escena e interactuara con la secuencia proyectada, siguiendo las indicaciones del actor-autor de la escena original.

Descubrimos así que en esta producción del lenguaje, podíamos actuar como entre dos espejos que reflejan su propia visión el uno del otro en un juego que parece infinito pero que para estructurarse necesita revisar cada vez el espacio y sus proporciones.

A partir de esto, y como habíamos hecho desde el principio con la imagen de archivo proyectada en diferentes escalas (aumentada o reducida), queríamos escoger escalas diferentes para la proyección de esta nueva secuencia con el cuerpo del actor filmado.

Surgieron diferentes posibilidades: algunos actores necesitaban guardar las mismas proporciones entre el cuerpo físico del actor y la imagen del cuerpo del actor filmado proyectado. Otros escogieron reducir o ampliar la imagen de su cuerpo filmado para crear una relación de escala diferente con su propio cuerpo físico. Estas opciones se aplicaban cuando el actor quería entrar y salir de su propia imagen durante la escena de la dramaturgia.

Este desplazamiento físico de las imágenes (las del archivo o las de los actores) desveló la esencia del proceso experimental, un reposicionamiento constante de un nivel de narración al nivel siguiente. ●

Thomas LOUVAT — Director teatral y director artístico de transFORMAS (España)

ESCRITURA COMPARTIDA, IMÁGENES DE ARCHIVO Y ARTES ESCÉNICAS

El método se basa sobre la idea de la **escritura compartida** entendida como una forma de dramaturgia que se fundamenta en la escucha múltiple y compleja de las ideas del grupo y de sus metáforas. Se trata de escribir en una ida y vuelta entre las acciones teatrales producidas en el marco de sesiones de improvisación. La dramaturgia relata las escrituras cruzadas sin angustia por reflejar formas caóticas y discontinuas. El trabajo se orienta hacia la puesta en escena de cuadros, denominados **dispositivos escénicos**, que imponen un cierto número de reglas y consignas de trabajo dejando al actor libertad de creación. El rol del formador es extraer, analizar y devolver a los participantes los elementos con el fin de volverlos a trabajar antes de integrarlos en una escritura dramática que queda abierta y flexible y que resulta el último día de la formación en la presentación de una performance.

El lugar y el sentido de la imagen de archivo en la formación teatral

«Si el archivo puede tener que ver con la memoria colectiva seleccionada, atrapada en sí misma, con la generación de identidad de un grupo (cada vez más globalizado), hacer teatro desde la metáfora del archivo es jugar con las dinámicas sobre la identidad, la memoria, lo individual y colectivo. Tal como preguntarse sobre la palabra que fija, afirmando y negando al tiempo, jugar con el archivo y con las implicaciones que comporta es jugar con la metáfora sobre la identidad colectiva y con las grietas que esa identidad genera en la comunidad y el individuo. Lo que queda fijado pero también excluido, lo que dice pero también lo que implica y lo que niega. El archivo, en este teatro, es un actor más y un lenguaje y una metáfora sobre un hacer sobre la identidad, sobre lo colectivo y lo individual, sobre lo nuclear, las periferias del decir y de lo que no se dice ni ¿puede decirse ?⁰¹ «

Entonces el teatro del que hablamos aquí no se basa en textos de autor preexistentes, sino al contrario sobre un espacio de escritura teatral a partir de las experimentaciones realizadas. La escritura se funda tanto sobre los cuerpos en el espacio, como en la relación psíquica del actor con la imagen de archivo.



El método: artes escénicas e imagen de archivo

La experimentación artística se llevó a cabo en equipo. El colectivo Constelaciones Non Ten Xeito y Andrea Olmedo Río; el artista vídeo Roger La Puente coordinados por Guillem Llotje de transFORMAS.

El taller se propone a un grupo de participantes donde la **diversidad** de origen, de edad, de formación, de experiencia de vida es fundamental. Se trata de compartir una experiencia de grupo donde cada uno será el autor y actor de una performance presentada al público el último día de la formación. El objetivo es activar los procesos de creación compartida, a través de la metáfora y del conflicto que supone la diversidad del grupo con el fin de contribuir a la escritura de un pensamiento colectivo. El reto, más allá de la cuestión artística, es permitir la ruptura de los muros y de las etiquetas que separan a los participantes en función de su posición social, de sus características físicas i/o psíquicas.

Las **imágenes de archivos** utilizadas pueden provenir de diferentes fondos como la televisión, el cine o imágenes domésticas.

Se propone un **dispositivo escénico** flexible. Se trata de un conjunto de varas de madera con unos nudos que las conectan y unas pantallas de diferentes tamaños que cada grupo de participantes puede juntar libremente según las necesidades de la dramaturgia.

Taller en Košice,
Eslovaquia,
performance e
imágenes de archivo,
2015
— Karol Stollmann's.



Laboratorio La
Travesía, diciembre
2016, Fábrica de
creación Fabra i Coats,
Barcelona
— transFORMAS.

El taller se caracteriza por tres fases distintas.

La primera, se dedica a relacionar a los participantes con las **herramientas artísticas** utilizadas para la creación de las performances: imágenes de archivo seleccionadas previamente (durante 20 minutos), dispositivos escénico (estructura de madera, pantallas de proyección), mapping, mixing (transformación de la imagen), dimensión técnica (sonido, luz, escenografía) y el trabajo del actor (cuerpo, voz, etc.).

La segunda fase se apoya en la **técnica de improvisación colectiva**. Se divide a los participantes en grupos de cuatro o cinco. Se les da una consigna que puede ser un tema, una palabra, un extracto de texto, una imagen, un video, una pregunta. Los grupos disponen de un tiempo de preparación. Ante todo, se trata de posicionarse en torno a la consigna. Seguidamente es necesario traducir estos intercambios en acción teatral y dispositivo escénico que integre al público. Finalmente, se trata de ensayar y presentar el trabajo a los otros. Las improvisaciones que surgen son fruto de un trabajo de confrontación de ideas. Los diferentes grupos pasan de manera sucesiva. Posteriormente, los actores se posicionan delante del escenario y los otros participantes deben hablar de lo que han vivido respondiendo a dos preguntas: ¿Qué has sentido? ¿Qué has observado? Las observaciones formuladas permiten al grupo volver a trabajar la improvisación y preparar una segunda versión. Esta técnica permite situar a cada actor también en la posición de autor. Se trata de confrontar inmediatamente una acción teatral en un contexto de representación. El lugar del espectador es fundamental.



La tercera fase se dedica a elegir y a la **escritura dramática** para la presentación de una performance. A partir de las improvisaciones realizadas, los participantes definen una trama, una situación que traducen en lenguaje escénico a partir de las diferentes herramientas presentadas durante una semana. «El objetivo de la improvisación y de los ejercicios es siempre el mismo: rechazar las convenciones usadas en el teatro. No se trata solamente de nadar complaciente en la euforia, como lo creemos en ocasiones. Se trata de poner al actor en presencia de sus propias inhibiciones, que le hacen sustituir, sin darse cuenta, una mentira de una nueva verdad. (...) Lo que el ejercicio revela, reduciendo el tiempo de análisis, es el instante cuando nace la mentira. Si el actor es capaz de encontrar y de reconocer ese instante, puede ser capaz de abrirse a una pulsión más profunda y más creativa⁰²». Los formadores se ponen a disposición de los grupos en una posición de escucha, de crítica y de cuestionamiento con el fin de permitir a los participantes de entender mejor sus objetivos. Esta fase acaba con la presentación al público de las diferentes performances creadas durante la semana. ●

Taller dirigido por
Thierry Thiéu Niang.
Fábrica de creación
Fabra i Coats,
Barcelona, noviembre
2016
— Roger La Puente
Duran

Aurora VERNAZZANI — Realizadora, Lieux Fictifs (Francia)

IMÁGENES CLAVE. PALABRAS LIBRES A PARTIR DE LOS TALLERES «CINE/ ARCHIVOS»

Cuando llevamos a cabo el balance final del proyecto *In Living Memory* exploramos los tres ejes principales que constituían el núcleo duro de este recorrido de tres años. Los temas fueron la relación, a través de los textos artísticos, entre el espacio de dentro y el de fuera, el enfoque personal respecto a la imagen de archivo por parte de cada participante y los desafíos creativos e intersubjetivos de la creación colectiva. Cuando analizamos las entrevistas realizadas, nos dimos cuenta que los participantes sienten intensamente estos tres aspectos del trabajo, pero también los transforman bajo el prisma de su experiencia de creación. Sus palabras no necesitan ser interpretadas, cosa que demuestra cómo actúa la imagen y a qué nivel.

Voy a apoyar mi artículo en los testimonios recogidos entre los internos y los estudiantes de Noruega, Francia e Italia que han trabajado la imagen de archivo a través de la escritura cinematográfica.

Antes de darles la palabra, recordemos brevemente cómo se han desarrollado los talleres de creación colectiva. La primera etapa consiste en el visionado colectivo de un grupo de imágenes sin escuchar la banda sonora para verlas fuera de su contexto original. Se pide a cada participante que exprese qué provoca en él la imagen. ¿Qué le ha afectado, qué ha visto de él mismo en la imagen? Se forman las primeras parejas de trabajo según estas primeras reacciones, teniendo en cuenta las posibles afinidades o contrastes. En esta etapa, cada persona traduce su pensamiento para hacerlo accesible al otro y al mismo tiempo recibe el pensamiento del primero reconociendo el esfuerzo para hacerse entender. Cuando los objetivos están definidos, el trabajo de manipulación y apropiación de la imagen y el sonido permite a la pareja construir un relato común. Cada participante experimenta la creación artística en este proceso de creación colectiva de un corto de aproximadamente cuatro minutos.

Los testimonios de los participantes evidencian que la imagen de archivo actúa a tres niveles: enlaza las personas que participan, refleja el relato de uno mismo y el objeto final – el cortometraje - plasma una relación y un aprendizaje.

De entrada la imagen funciona como un pretexto material capaz de delimitar un territorio compartido entre dentro y fuera. «A veces hemos acordado que cada uno ceda respecto a su idea inicial, para dar espacio al otro, y a veces más allá de las imágenes había una visión compartida; siempre cada uno se ha visto obligado a comprometer algo de sí mismo» (**Christian, interno de la cárcel de Bollate, Milán**). La creación es colectiva, «sin diálogo, sobre aquello que se ha vivido respecto a las imágenes. La elección de los archivos se basa a menudo en cuáles nos reconocemos a nosotros mismos. Entonces el trabajo en común comienza de esta manera: encontrar cómo las imágenes individuales tienen sentido juntas» (**Florence, estudiante francesa**). Los participantes unen sus perspectivas durante el trabajo: «creamos una cosa única a partir de dos imágenes. Las imágenes orientan el discurso porque son como una puerta que facilita el encuentro. Sin las imágenes en común entre nosotros, ¿cómo habríamos podido hablar? La imagen de archivo se convierte en un pretexto material para reunirnos, un medio para construir alguna cosa con alguien en un momento dado, y nos obliga a ponernos de acuerdo sobre lo que queremos hacer, decir de las imágenes» (**Florence**). Lo que finalmente se pone en común en esta práctica es la intención de dar un nuevo significado a la imagen preexistente.

Este encuentro con el otro es importante porque para que funcione implica, «saber entender, explicarse, ser preciso en lo que se hace, escuchar para hacer cosas juntos: es un enorme trabajo sobre sí mismo, porque todo esto no lo teníamos antes. Para que dos o más personas construyan un corto piensan primero en el sentido que quieren dar de forma individual a las imágenes escogidas, después intentan unir los puntos de vista, las perspectivas, y buscan unirlas, al principio sólo con las imágenes, y luego con el sentido, cuando nos entendemos y ponemos de acuerdo nuestras miradas. Hay que superar la singularidad de su propio pensamiento, dar a las imágenes una nueva profundidad. Es como si las imágenes de archivo fueran a la vez un pretexto y un lenguaje común, una moneda de cambio entre personas que no tiene porqué tener el mismo idioma, ya sea metafórica o literalmente, alguna cosa que ponemos en medio y con la que podemos trabajar sin exponernos demasiado, si no queremos. Es interesante también no explicitar demasiado el sentido profundo que tiene específicamente para nosotros, para que así el mensaje sirva para todo el mundo. No es una confrontación si no una apertura, una disponibilidad, es más, aún antes del inicio es una manera de completarse, de mezclarse sin anularse» (Eva, participante de fuera, en la cárcel de Bollate, Milán).

La proyección de sí mismo en las imágenes –verse en ellas –crea la posibilidad de un encuentro con el otro porque pone a los dos participantes en posición de igualdad frente a las imágenes: «con las imágenes de archivo podemos hacer de todo porque no nos pertenecen. Nos permiten vernos a nosotros mismos. Algunas cosas, sobre todo referentes a la dimensión personal, se evidencian con la elección de imágenes, y esto nos permite avanzar más rápidamente en el conocimiento del otro, porque aparece alguna cosa parecida a la confianza.» (**Roxane, estudiante francesa**). Respecto a la imagen, se produce una intuición en las parejas de creadores: «no existe un verdadero razonamiento sobre las imágenes, las concebimos como son porque nos remiten a alguna cosa, no las comparamos. Cuando las vemos intentamos comprender lo que nos dicen pero no hablan por

sí mismas; sólo cuando insistimos y las miramos varias veces nos las apropiamos» (Marco, interno en la cárcel de Baumettes, Marsella).

El proceso de «entrar» en las imágenes se produce con la proyección de sí mismo: *«nos vemos en las imágenes, reconocemos una emoción que ya estaba allí. Lo que la imagen nos provoca se convierte en motor de la creación... el grupo de archivos es un universo entero, y lo que me afecta es lo que aprovecho de forma visceral. Probablemente buscamos un espejo en las imágenes, como lo buscamos en otras personas, un espejo de lo que eres en ese momento preciso, o un espejo de tu historia, imágenes que me explican cosas de mí mismo. Se trata más de una emergencia de sí mismo más que de una proyección» (Alexandra, estudiante italiana).*

La imagen trabajada de nuevo se convierte en un objeto fílmico compartido, común, que condensa el proceso por el que han pasado sus autores y que se sitúa como un espejo ante ellos. *«Es un injerto. Hace nacer una cosa nueva aunque cada uno guarde sus raíces. Hay emoción. El tiempo puede pasar, puedes descontextualizar la imagen, puedes manipularla, pero en el fondo está la emoción, lo que yace bajo la imagen es humanidad. En esta película, la emoción retumba fuerte y condensa y simboliza el encuentro entre dos personas que han creado juntas» (Christian, interno de la cárcel de Bollate, Milán).*

El objeto acabado actúa como un condensador de las calidades de la relación y la escucha adquiridas durante el proceso: nos devuelve aquello con lo que lo hemos cargado, nos permite mirarnos y por eso nos mira. El objeto fílmico llevado a cabo es una cosa que se puede observar, modificar, manejar. Nos mira a través de su presencia, implica una nueva mirada sobre nosotros mismos, que nos hemos convertido en creadores de algo. La mirada. El trabajo en el ámbito penitenciario sobre la imagen implica forzosamente una reflexión sobre la importancia de la mirada, de mirar y dejarse mirar. En un espacio que oculta a las personas y al mismo tiempo las mira para controlarlas *«la gente que viene de fuera provoca otra mirada, la de las personas no acostumbradas a la cárcel. Es otra mirada que, desde fuera, cambia nuestra mirada hacia nosotros mismos. Queremos demostrar a las personas de fuera que somos más que internos, que podemos mostrar otras cosas. Es contradictorio porque aunque sabemos que estamos en la cárcel, crear esta comunidad provisional nos abre al exterior» (Jean-Pierre, interno de la cárcel de Baumettes, Marsella).*

Así pues, la experiencia de la creación artística se convierte un factor de mediación entre sí mismo y el mundo y entre sí mismo y los otros. La proyección de uno mismo en las imágenes, la exteriorización de un imaginario compartido a través de un objeto que resume ese relato permite un movimiento hacia fuera de sí mismo: un desplazamiento. ●



CREACIONES

COLABORATIVAS

Michelina CAPATO — Directora de teatro Cooperativa Social e.s.t.i.a (Italia)

CREACIÓN COMPARTIDA DESDE LA PRISIÓN HACIA OTROS LUGARES DE LA SOCIEDAD CIVIL

Son muchas las observaciones posibles acerca del carácter concreto del ámbito penitenciario, la cultura de cada instituto penitenciario y la de los internos que se acercan a una actividad artística, ya sea en el escenario o en una película. El proyecto artístico e implícitamente formativo comienza exactamente a partir de estos límites no sesgados, y se desarrolla a partir de la necesidad expresiva que pertenece intensamente al entorno de la llamada prisión.

En consecuencia, no nos podemos eximir a nosotros mismos de revelar el significado que este entorno tiene en nuestro escaneo social. En primer lugar, en su inercia natural, la cárcel cumple con el deber de proporcionar tranquilidad social, esto afirma su propia posición institucional y nos dice que las personas que hacen algo mal deben pagar. Esto es obvio, pero sin embargo, no nos dice cuáles son los componentes de este castigo, cómo se lleva a cabo y cómo estas personas, una vez cumplida su condena, volverán a la sociedad civil y qué papel van a jugar.

Es esencial mirar las estadísticas europeas, que muestran claramente que sólo quien fue capaz de aprender un oficio y poco a poco volver a entrar en la sociedad civil a través de un proceso inclusivo durante el tiempo de reclusión no vuelve a cometer nuevos delitos y no vuelve a la cárcel. Y las estadísticas que analizan los internos que consiguieron participar en procesos artísticos muestran un éxito aún mayor.

Si este es el punto de partida, ¿cómo no interrogarse sobre el valor del proceso artístico, sus acciones y su significado más profundo?

Las propuestas que sugieren y proponen a los internos participar en un proceso artístico hacen especial hincapié en compartir las emociones, los pensamientos y las imágenes que se manifiestan de forma natural después de ver o consultar imágenes de archivo textos teatrales. Se trata de pedir a cada uno que se apoye en su propio interior, tan simple como puede ser, y en consecuencia, esta propuesta evoca de forma natural una sensación de fragilidad que normalmente se disimula y esconde con el fin de no traicionar su propia imagen (su propio rol) de interno «duro de pelar».



Al hacerlo, podemos identificar uno de los factores más importantes del proceso artístico: la capacidad de hacer frente a las incertidumbres internas, fragilidad y dudas, y en consecuencia, dejar una pregunta abierta que gradualmente hace su trabajo, en lugar de presentar una respuesta inmediata que pertenece a nuestro propio modelo de comportamiento defensivo.

Vivir en la fragilidad es un acto íntimo de los procesos de creación, pero no es privado: significa ofrecer a los demás un mundo hecho de imágenes, sensaciones, sueños y compartirlo verdaderamente. Significa confiar sólo un poco en la fragilidad de uno mismo y de los demás, tratando de dar forma a una nueva creación. Esta creación está cargada del valor de cada individuo, un resumen colectivo en el que todo el mundo es capaz de verse a sí mismo/misma y reconocer la identidad del grupo al que él/ella siente que pertenece.

El objeto compartido, por tanto, sostiene un significado personal y colectivo a la vez.

En realidad, la naturaleza de estos procesos no se basa en la mera recepción de diferentes experiencias personales y en su yuxtaposición; sino que es algo más profundo, algo más controvertido.

Todos los cambios y evoluciones pasan por momentos críticos y polémicos, tanto dentro de uno mismo como dentro de la dimensión del grupo creativo. Cuando hablamos de conflictos no estamos hablando acerca de la guerra o de la violencia; más bien nos referimos a una forma de apoyar la relación entre nuestras propias creencias establecidas y una nueva conciencia que



Una escena de la obra
«You broke the Caos!»
— Angelo Redaelli

intenta emerger, una nueva conciencia que nos asusta. Este «miedo» es muy significativo porque nos redefine como individuos y como grupo; nos permite estar en nuestra propia indefinición, en una dimensión destinada a «convertirse en algo más juntos».

Esta consideración nos lleva a preguntarnos acerca de nuestra pertenencia civil, sobre el sentido mismo de la democracia. Nuestro tiempo histórico pone de relieve la falta de participación social y política, un sentimiento de resignación económica y distancia relacional, un contexto que no difiere mucho del ámbito penitenciario ordinario, donde comienzan nuestras iniciativas artísticas.

Entonces, ¿qué es exactamente lo que hacemos en nuestros talleres y hasta qué punto estos procesos de creación compartida pueden dar un significado a otras áreas de nuestra sociedad civil?

Si profundizamos en el análisis de los entornos penitenciarios podemos ver claramente que un tema, más que otros, se cierne sobre nuestro acto creativo dentro de la prisión. Es la dimensión del «poder», cuyo objetivo es marcar un límite imaginario, una frontera dentro de la cual es posible o prohibido actuar, que puede ser ingenua y/o crítica, subyugada o controvertida.

Tal vez este límite es exactamente donde nuestra dinámica política se encuentra con nuestro sentido de pertenencia, nuestra voluntad de luchar con el fin de apoyar valores, acciones y metas que son necesarias e importantes para nosotros.

Y aquí es donde tiene lugar una paradoja: en la estrecha dimensión de una prisión nos es posible poner en marcha un proceso de intercambio y creación que sería casi imposible fuera. Somos conscientes de que, dentro de una prisión, nos encontramos con un sentido diferente de libertad, la libertad aquí asume la plena responsabilidad de sus acciones, ya sean creativas, formativas o relacionales.

Así pues, ¿de qué estamos hablando? Estamos hablando de una forma de hacer las cosas que incluye y promueve las diferencias, que trata un proceso inclusivo de tendencias divergentes, que respeta los diferentes orígenes sin juzgarlos, que exige cohesión e intenta el proceso difícil pero honesto de un conflicto justo, una confrontación justa y una mediación colectiva viable.

Estos son algunos de los puntos principales que piden ser tenidos en cuenta en cada fase del viaje artístico. Estos son los objetivos que perseguir y, en estos procesos, los medios y el objetivo son la misma cosa.

De hecho, estamos hablando de lo humano, lo sensible, lo profundo y lo desconocido; estamos evocando una calidad de vida y de convivencia que se aproxima a una utopía, pero ¿de qué otro modo podemos aspirar a un mundo mejor?

Si profundizamos más en la experiencia de «In living Memory», nos damos cuenta de cómo las imágenes de archivo, sin ningún tipo de sonido y por lo tanto con su dimensión histórica parcialmente empobrecida, se convierten en un material visual simple que se ofrece a nuestra vista con la única posibilidad de llegar a ser un material evocador.

Por lo tanto, miramos el material para recibir una impresión de él, un sentimiento que nos sorprenda, una necesidad de afirmar algo que

Una escena de la obra
«You broke the Coast»
— Angelo Redaelli



todavía no tiene forma y que, por su propia naturaleza, tiende a escapar de nuestro constante esfuerzo para clasificarlo con el fin de exorcizarlo. Al hacer esto, permitimos la aparición del primer gran conflicto interno.

Nos gustaría identificar y rechazar rápidamente lo que nos toca el alma, pero el alma se escapa de esta prisión de la mente. La evocación es más grande que nuestros pensamientos y nos induce a permanecer en un estado de incertidumbre; lo que se nos ofrece es una libertad muy delicada, ¡qué difícil resulta dejar emerger el significado lentamente, sorprendiéndonos a nosotros mismos acerca de lo que somos!

De hecho, este es el asombro que nos mueve, que descubre un primer cambio, una primera disposición para suspender el juicio y que por lo tanto nos mete en el grupo, que ofrece una ingenuidad mutua y confiada; este es un primer cambio en el estado, un primer movimiento colectivo que se extiende hacia una nueva significado, hacia una participación real en un proceso colectivo. A partir de este estado de incertidumbre colectiva y sensible comienza la confrontación entre los asuntos urgentes en su necesidad individual, y por lo tanto aceptamos el reto de continuar hacia un objeto artístico creado colectivamente.

Esta parte del proceso es la más interesante, ya que nos permite entender hasta qué punto la comprensión de las peticiones de los otros co-autores se convierten también en las nuestras en el mismo acto de comprender, asimilar, integrar, incluir y armonizar. Esto es tanto un proceso poético como un proceso político; nos pone frente a la necesidad de ser parte de una necesidad compartida, de una imagen que va más allá de nuestras peticiones personales, pero también una que incluya a los demás a parte de a nosotros mismos. En esta fase de hacer para comprender, las fotos de archivo cambian su naturaleza original, una memoria colectiva, para convertirse en algo más, un nuevo interrogatorio sobre el presente, y la narración las cambia hacia una nueva y orgánica generación del sentido.

También en este caso el concepto que regresa es el desplazamiento, saber cómo cambiar el ángulo de visión, saber esperar en diferentes instancias, y entonces nos encontramos en una creación donde es posible sentirse comprendido y superado por el valor de un acto creativo realizado por muchos. Este el primer sentido de comunidad que se puede encontrar durante el trabajo.

Nos dimos cuenta de cómo cada vía sugerida por los diferentes participantes lleva una poesía y una práctica muy diferente de las demás; en un caso, el proceso se afirma principalmente en las acciones de edición de películas, en otro caso, la contaminación entre las imágenes y el teatro encuentra una síntesis performativa más amplia donde las imágenes circulan a diferentes niveles visuales. Una práctica que induce a los actores a reemplazarse a sí mismos, en un juego de desplazamiento entre las imágenes de archivo y la presencia teatral física donde se mueven, se recuerdan y se proyectan de nuevo en el fondo, convirtiéndose en una imagen. Aunque las metodologías parecían ser muy diferentes unas de otras, fuimos capaces de verificar que los principios y los objetivos de los tres métodos eran más similares que lo que parecían en el análisis de los procesos.

La creación compartida de cada grupo de trabajo conlleva un sentido de humanidad concreta capaz de compartir un camino hacia la creación común, hacia la puesta en común de las necesidades y los deseos de uno, hacia un sentido de pertenencia que hoy en día se nos escapa.



La reflexión teórica que ha acompañado el proyecto sabrá cómo analizar mejor el elemento original de estos diseños creativos, capaces de repensar la experiencia artística en su capacidad de transformación social y evolución individual.

Esto se acabal. e.s.t.i.a
2015
— Angelo Redaelli

Por lo tanto, descubrimos que esta experiencia se mueve en una relación constante entre lo particular y lo universal, lo privado y lo público, el subconsciente y la conciencia. Todo esto sucede porque nos permitimos mirar el mundo también a través de los ojos de otras personas. ¿No es esta la forma en que nos gustaría ver la responsabilidad de hacer funcionar el mundo?

De modo que no podemos evitar volver a la delicada cuestión del poder, sea político o económico; el declive actual de la gestión del «bien público» nos constriñe y limita la dimensión del «rol» predeterminado, nos obliga a una inmovilidad muerta que nos aleja de nosotros mismos y de otros.

¿Cómo escapar de esta pasividad, esta falta de uso compartido y de confianza, esta falta de futuro? Nos volvemos a agarrar a la utopía con el fin de no morir, para intentar, a veces en los contextos más difíciles, exprimir la posibilidad de ser y compartir nuestra humanidad sencilla y frágil.

Para poder hacer esto, el arte es la casa grande que nos saluda, nos alimenta y nos sostiene hacia un mundo diferente en el que nos gustaría vivir.

Y a veces nos permite descubrir un pedazo de futuro, encontrarnos y reconocernos a nosotros mismos en los límites que están experimentando grandes conflictos económicos, sociales y culturales; tal vez esto nos quiera sugerir por dónde empezar de nuevo para crear una realidad que nos permita vivir y saborear la vida, que nos permita no sentirnos demasiado solos y que nos ofrezca el sentido de pertenencia a los demás. ●

«ANIMA», CREACIÓN COLABORATIVA DENTRO/FUERA

Caroline CACCAVALE — Realizadora / Productora. Lieux Fictifs. (Francia)

Joseph CÉSARINI — Realizador/ Jefe operador. Lieux Fictifs. (Francia)

LA TRANSVERSALIDAD DE ESCRITURAS Y LA DIVERSIDAD DE PÚBLICOS EN UNA DINÁMICA COLABORATIVA

El proyecto ANIMA es una experiencia de colaboración múltiple: propone un enfoque pluridisciplinar que mezcla diferentes campos artísticos como la imagen, la composición sonora y el movimiento, y además promueve la participación de personas amateurs de diferentes culturas, edades y procedencia social. Queríamos interrogarnos sobre esta diversidad, la cuestión de las fronteras que separan las personas, los territorios y las épocas. Basándonos en nuestro espacio permanente de formación y creación en el Centro Penitenciario de Marsella, hemos propuesto un proyecto artístico a los internos abierto a personas de la sociedad civil.

La utopía del proyecto consistía en imaginar que más allá de los muros de la cárcel, que separan físicamente el dentro y el fuera, pero también más allá de los muros invisibles que nos separan los unos de los otros, la creación abría un nuevo espacio para compartir en el que podía existir una «comunidad provisional».

Antes de iniciar este largo proceso de desplazamiento individual y colectivo con los participantes quisimos enfrentarnos nosotros mismos, como cineastas, ante esta dificultad. Éramos conscientes que estábamos tan encerrados en nuestras propias prácticas artísticas que debíamos arriesgarnos y asociarnos a otros tipo de artistas; visuales, coreógrafos, compositores, para así ampliar nuestro campo de representación.

La escritura de ANIMA es fruto de mezclas, encuentros, idas y venidas entre la cárcel y el exterior. La imagen, el sonido, el movimiento-danza se han tejido progresivamente en estos trayectos de un lugar al otro, de una persona a otra.

Más allá de la diversidad de personas y territorios queríamos también introducir la diversidad de épocas.

Las imágenes de archivos (INA, Photo Art Centrum, Cineteca) han tenido un papel relevante en esta dinámica. ANIMA ha cruzado diferentes épocas, desde 1914 hasta los 2000. Estos materiales temporales se han retrabajado, apropiado y transformado por parte de los participantes, para que tengan una nueva existencia, más allá de su contexto y su temporalidad original.

La frase de Haruki Murakami en «Kafka en la orilla» nos ha guiado durante todo este camino: «*Estamos en la frontera de los mundos, y nos inventamos juntos un lenguaje común*»⁰¹.

El punto de partida de esta escritura colectiva fue la imagen de archivo proyectada sin sonido a los participantes. Estas imágenes procedentes de diferentes fondos de archivo (televisivos, amateurs, y cinematográficos) representaban cuerpos individuales o colectivos en diferentes situaciones, contextos y ambientes. Sin sonido original algunas imágenes se convertían en enigmas. Un primer trabajo de memoria a partir de secuencias proyectadas ha permitido que emergieran «imágenes tótem» como fragmentos de una historia desaparecida o impactante. Con estas «imágenes tótem», han aparecido palabras, fragmentos de relatos, dibujos, sonidos y movimientos, como si los participantes buscaran juntos un nuevo idioma para hablarse, reconocerse, conectarse. Un nuevo idioma para decirse cosas indescriptibles, deseos, sueños, realidades brutales.

Los artistas asociados (coreógrafo, performer, compositor) han propuesto situaciones artísticas que han evolucionado con las improvisaciones y las cosas que surgían. Como cineastas buscábamos las luces, los encuadres, los mejores movimientos para revelar estos momentos de irrupción. Entre los participantes, los artistas, la cárcel y la ciudad tejimos unos hilos casi invisibles para intentar conectar las propuestas y los materiales. Estábamos convencidos que el camino que hacíamos todos juntos nos aportaba fragmentos que en el momento del montaje encontrarían su propia dramaturgia y sentido colectivo.

En ANIMA queríamos desplazar las maneras tradicionales de narrar para dejar más espacio a la sensibilidad. Estábamos atentos a lo que aparecía progresivamente ante nosotros y ante la cámara, queríamos comprender su significado. Nos abandonábamos para dejarnos emocionar, conmocionar más allá de las palabras. Estábamos guiados los unos y los otros a través de formas de intuición, de confianza, de presencia, mientras cada uno asumía su parte de riesgo en esta aventura incierta. Este estado ha aportado a todos los artistas, los participantes y particularmente a nosotros los cineastas una forma de libertad. No fabricábamos otra realidad como se puede hacer en la ficción, no retratábamos la realidad como se hace en el documental, estábamos en una tercera vía. Provocábamos nuevas formas de realidad, en un espacio-tiempo que era él de la experiencia vivida, sensible, individual y colectiva.

Los participantes eran a la vez actores y testigos de esta experiencia. Repensaban los movimientos entre los territorios y las diferentes temporalidades. Los cuerpos, las imágenes y los sonidos mutaban de forma perpetua.

01 MURAKAMI H. *Kafka sur le rivage*, Editions 10/18, 2011.



«Anima» de Caroline Caccavale y Joseph Césarini, largo metraje colaborativo. Movimientos danzados Thierry Thieû Niang — Joseph Césarini, Lieux Fictifs.

Las imágenes de archivos acompañaban a cada persona en un camino hacia el otro. Eran un punto de apoyo, que compartíamos, que reconocíamos juntos. Permitían a los grupos conectarse en las diferentes situaciones artísticas propuestas. A veces las olvidábamos, las reencontrábamos, cada persona se liberaba de ellas, se emancipaba, las transformaba, las desplazaba. De manera consciente o inconsciente, atravesaban los cuerpos y las memorias, renovaban las miradas.

El poder de la imagen encontraba entonces su sentido original, mirábamos estas imágenes pero ellas también nos miraban, ellas emergían del olvido, de su inmovilidad, para retomar su sitio en nuestras historias personales y colectivas, en el trajín de la vida.

El largometraje «ANIMA» se escribió en esta fase de experimentación colectiva. Nos explica cómo personas internas y libres, jóvenes, adultas y personas mayores, hablan de la fraternidad en el mundo, su necesidad de ser solidarios y conscientes de estar juntos, de un hacer juntos para reparar la vida que nos une. ANIMA es el soplo de vida que renace de la alteridad, de lo desconocido que es el otro, extranjero y próximo a la vez. Inventar, imaginar y construir juntos sonidos, movimientos, textos e imágenes para compartir este momento común hecho de deseos, sueños y realidad desmoronada.

En esta película la relación con la imagen de archivo está en el centro del encuentro. Se inscribe en la actualidad, más allá de cualquier perspectiva histórica. ANIMA devuelve al archivo que se descontextualiza otro movimiento, ficción, relato, un nuevo paisaje posible. La Historia –nuestras historias- atraviesa el mundo dentro, fuera.



Ficha Técnica

Título: ANIMA

Duración 90mn – Film documental/ficción

Realizado por Caroline Caccavale y Joseph Césarini

Asistidos por Pascal Rehnolt

Artistas asociados: Emmanuelle Raynaut, Lucien Bertolina, Thierry Thieû Niang.

Escrito en colaboración con personas privadas de libertad y personas de la sociedad civil.

Producción: Lieux Fictifs

Coproducciones: INA, PhotoART Centrum, Fondazione Cineteca Italiana, Friche Belle de mai, Studio Lemon

Apoyos: Fundación Daniel & Nina Carasso - Fundación de Francia, Dirección del Servicio Penitenciario de Inserción y Probación de Bouches-du-Rhône, Dirección Interregional de Servicios Penitenciarios PACA Corse, Consejo Departamental de Bouches-du-Rhône, Dirección Interregional de la Protección Judicial de la Juventud Sureste, Región Provence-Alpes-Côte d'Azur, Ayuntamiento de Marsella, Dirección Regional de Asuntos Culturales Provence-Alpes-Côte d'Azur

Colaboraciones: Centro Penitenciario de Marsella, Servicio Penitenciario de Inserción y Probación de Bouches-du-Rhône, Universidad de Aix-Marseille – Departamento de Cine de Westerdals, Escuela de Arte, Comunicación y Tecnología Oslo, Servicio Territorial de Inserción de Marsella, ADPEI, Asociación (ET) Maintenant !, Asistencia Solidaridad 13, CIERES. ●

«Anima» de Caroline Caccavale y Joseph Césarini, largo metraje colaborativo. Protocolos performáticos Emmanuelle Raynaut — Joseph Césarini, Lieux Fictifs.

Emmanuelle RAYNAUT — Artista visual y performer (Francia)

PROTOSCOLOS PERFORMÁTICOS

Debido a la naturaleza histórica del archivo, cualquier relación con él, ya sea sobre la historia del mundo o a la historia íntima y singular del hombre, comporta cierto relato. Paradójicamente con ANIMA escogimos justo el camino contrario. Un camino que nos ha llevado a desplazar las estructuras clásicas de construcción narrativa manipulando la materia archivística del INA (Francia), la Cineteca (Italia) y PhotoART Centrum (Eslovaquia). A partir de un efecto espejo entre ayer y hoy, y yendo más allá de la memoria retratada en estas imágenes, tuvimos la atrevida ambición de revelar palabras y cuerpos, sonidos y silencios, imágenes y su ausencia, en resumen, intentar captar las sombras y las luces del hombre del siglo XXI que soñamos, o que somos.

Nosotros –artistas, investigadores, formadores, internos, personas de la sociedad civil, estudiantes- de edades y cultura diferentes, hemos actuado en ANIMA intentando aprovecharnos simultáneamente de las diferentes caras de un mismo prisma. Un prisma sonoro y luminoso colocado sobre la ciudad de Marsella a través del cual hemos intentado responder a la siguiente pregunta: «¿cómo crear comunidad hoy en día?»

Con ANIMA, hemos cruzado todos los continentes y las generaciones, hemos mezclado seres humanos – con la complejidad y el frescor de sus diferencias- culturas, lenguas y religiones, épocas, escrituras artísticas múltiples, territorios físicos o imaginarios. Cada participante, fuera artista o no, ha tenido la misma posibilidad de «crear un mundo» desde la fase de exploración de archivos hasta las fases de creación. Que esta riqueza y esta apertura sean la apuesta de una Europa del mañana.

Para ANIMA propuse tres dispositivos: **encuadrar, habitar, diseñar una imagen.**

Estos dispositivos se presentaron como protocolos performáticos, en los cuales todo el equipo (artistas, investigadores, formadores, internos, personas de la sociedad civil, estudiantes) eran «activos». A través de estos dispositivos queríamos trabajar los siguientes temas: cómo incorporar una imagen, cómo formar parte (o no) de una (o varias) historias, cómo revelar (revelarse), cómo mirar, escuchar, actuar con el otro, cómo resistir la ausencia y la anulación, cómo dejar huella.

Estas dos últimas cuestiones fueron el hilo conductor de los tres dispositivos. Los tres se instalaron gracias a un trabajo de diseño que funcionó como una extensión de memoria del territorio del archivo: un trabajo simbólico y metafórico.

Después del visionado colectivo de todo el material de archivo, se propuso a los participantes que recrearan y dibujaran una imagen que les hubiera marcado especialmente.

Se intentaba llevar a cabo una primera lectura de la memoria y la sensibilidad del archivo.

Después alrededor de una mesa se pidió a los participantes que dibujaran esta imagen en un papel de calco A4 con un rotulador negro, y después que aislaran una parte con la ayuda de una cartulina recortada en forma de marco rectangular. Posteriormente se les pidió que dibujaran otra vez esta imagen para al final superponer los dos dibujos y que apareciera una tercera imagen. Utilizar este dibujo es como dejar una señal, manifestarse, desplazarse, reconocerse, relacionarse (en el encuentro y /o en el conflicto), ser testigo. El dibujo es el resultado de dar forma al pensamiento en actos a través de diferentes estados. También significa implicar el propio cuerpo en el trazo.

Cada participante dibujo así cuatro, cinco, diez «dibujos», llevando a su autor mucho más allá de la cuestión de la restitución figurada de una imagen de referencia: hacia una reflexión sensible sobre lo que había surgido y que los implicaba íntimamente en esta imagen. Después, en grupo, cuando se mostraron los dibujos con los brazos levantados o puestos en el suelo creando un mosaico, surgió la permanencia «pese a todo» de la huella de una imagen colectiva. Esta «tercera» también recobraba una «nueva autonomía» libre del contexto archivístico. Así se crearon las «imágenes impactantes» o «imágenes tótem», que han acompañado a los participantes en los tres dispositivos encuadrar-habitar-dibujar una imagen, pero también y desde otro lugar, en los talleres de realización de cortometrajes.

Pero esta imagen que emerge, la «imagen impactante», conlleva su gemela opuesta, la «imagen que falta». Es precisamente en el cruce entre recuerdo y olvido, entre el surgir de la «imagen impactante» y la manifestación de la «imagen que falta» que podía aparecer el deseo de cada participante —o no- de «crear un mundo». Los dispositivos del taller: encuadrar-habitar-dibujar una imagen han trabajado concretamente estas conexiones y desconexiones y a la vez, estas posibilidades de «crear un mundo».

Repasando con cada participante el camino que había seguido en la primera etapa del archivo al dibujo, y después del dibujo a la «imagen impactante», les hemos pedido que aislaran una secuencia de archivo emblemática, su secuencia de archivo: un hombre que corre en la ciudad, tres gacelas, la ciudad incesante, ...etc. Encuadrar una imagen. Propusimos proyectar esta secuencia en grandes dimensiones y en bucle en la pantalla de retroproyección. Con un cartón en forma de marco, el participante convertido en performer encuadraba y aislaba él mismo los fragmentos de la imagen en movimiento, creando IMÁGENES a partir de esta imagen, y después un recorrido, a veces relatos, ya que la palabra puede acompañar esta nueva composición de la imagen. De pronto el cuerpo tenía su papel en la imagen. El espacio del archivo se convertía en un espacio de juego. La imagen de archivo se volvía autónoma, apropiada, podía dejar paso a una nueva construcción narrativa, una narración «hueca». Lo que se «contaba» aquí nacía de lo que estaba allí, ausente provisionalmente en la imagen, pero aparecía en los desplazamientos del marco y de las palabras. Esta «tercera» imagen, probada encima del dibujo, podría encontrar aquí un espacio de gestación en el hueco vacío.

Se llegó a un paso más con el segundo dispositivo, habitar una imagen, en que se pasaba de la apropiación a la incorporación de la imagen de archivo. A partir de secuencias aisladas seleccionadas por cada persona, pero en presencia, como en el anterior dispositivo, de otros participantes

convertidos en espectadores. En el mismo espacio, pero en el otro lado de la pantalla, para pasar de la retroproyección a la proyección, un espacio abierto en el que la sombra del cuerpo forma parte de la imagen y la explica, propusimos a todos que «entrasen» en la imagen. Con una frescura y espontaneidad poética, jugando con su propia sombra o desviándose de ella, cada participante se apropiaba de un elemento concreto de la imagen: sitio, persona, animal. El cuerpo del participante introducido libremente en la imagen de archivo podía en ese momento «crear un mundo» con ese lugar, esa persona, ese animal. Los materiales recogidos durante los dispositivos precedentes encontraban un espacio de acogida y de fabricación, de interconexión entre la «imagen impactante» y la «imagen que falta». De cara o de espaldas, podía nacer la «tercera» imagen. «Otra» historia comenzaba, transgrediendo el dispositivo precedente y permitiendo finalmente dibujar una imagen en el tercer dispositivo.

Con dibujar una imagen hemos retomado desde otro lugar el trabajo de superposición de dibujos que habíamos iniciado anteriormente.

Formamos pequeños grupos de tres personas. Cada uno tenía la «imagen impactante» que traía con él desde el inicio del proyecto. De esa secuencia, les pedimos que aislaran un fotograma. El movimiento se retomaría desde otro lugar, en un montaje conformado por el cruce de imágenes totemizadas. Colocamos una pantalla en plexiglás sobre la cual habíamos instalado, de un lado, una retroproyección de los fotogramas escogidos, y del otro, un calco de las dimensiones exactas de la pantalla. En un orden preestablecido, tres imágenes iban a ser proyectadas de un lado, y dibujadas en el otro. Cada participante del pequeño grupo se colocó sucesivamente ante la pantalla del lado del calco en presencia de los otros miembros de su grupo, pero también del conjunto de participantes, y dibujaba su imagen. Cada dibujo se superponía al dibujo precedente: la cara de una refugiada, la circulación en la ciudad, el hombre con una prótesis, un feto, una barca con inmigrantes. El trazo del dibujo se reducía a lo esencial. Lo que quedaba en esta marca con rotulador era la larga gestación de cada persona, una respondiendo al mundo de la otra en el enredo y la superposición de imágenes. Durante este proceso metamórfico la imagen revelada en esta superposición aparece como un velo raído sobre la realidad permitiendo a cada persona «pensar» el mundo.

¿Cómo una única imagen forma parte del imaginario colectivo? ¿Cómo este imaginario colectivo desborda la fuerza de la imagen aislada y su dimensión histórica para construir otra temporalidad, otro «crear mundos»? La apropiación colectiva libera la «imagen impactante» y permite sus desplazamientos, sus mutaciones. Entonces puede nacer esta «tercera imagen» que analizábamos al principio. Ésta parece reaccionar durante estas recomposiciones como un refuerzo entre las diferentes «imágenes que faltan». Lo común está aquí en juego, en los tres dispositivos, activado en la fabricación misma de ANIMA. Atravesando estos dispositivos, nutriéndolos y nutriéndose a sí misma, ANIMA propone una reterritorialización de la memoria a través de cortes transversales en la memoria archivística del mundo. Pero este camino sólo es posible porque el proceso de creación de ANIMA permite volver a poner el humano «en relación»: con él mismo, con el mundo, con el otro. ANIMA apuesta porque una comunidad humana pueda ponerse en juego actualmente y renovarse a través de la activación de la memoria. ●

Lucien BERTOLINA — Compositor (Francia)

¡ESCUCHA! SE RUEDA

*¡No sé decir, no me acuerdo! La memoria no es algo muy cierto, la memoria se trabaja, olvida algunas cosas, construye otras, es una facultad divertida.*⁰²

*El pasado es siempre una creación y cuenta más por lo que hacemos de él que por lo que fue realmente*⁰³

Como a menudo he grabado voces que intentan explicar momentos de su existencia sé qué emociones siento cuando las escucho. Mi atención se centra menos en el conocimiento de los hechos reales que sobre el recuerdo. Este esfuerzo por recordar que permite a través de la narración de cada persona sentir el imaginario del presente, que juega un rol tan importante como el de los hechos de un pasado desaparecido, que parece un trabajo de ensueño o creación, que nos hace sentir mejor el flujo incesante del devenir, nos desplaza para decirnos mejor el día inestable en que la memoria no se deshace del cuerpo, qué nos queda de este tiempo, ¿por qué vivo aquí y ahora?

Es a partir de este sentimiento tan reiterado que he iniciado y compartido mi trabajo sonoro y musical con los participantes del proyecto ANIMA, proyecto que ha llevado a cada uno, individualmente y/o en pequeños grupos, a escribir, grabar relatos personales, realizar cortas secuencias sonoras poéticas, cuya grabación no podría ser más que un pretexto.

Sobre la lectura y el análisis sensible de los archivos

Esta primera fase de trabajo que era la base del proyecto consistía en mirar, escuchar los archivos de imágenes y sonidos, sin importar si explicaban la historia de un colectivo, una familia o un individuo. Pasamos largos ratos con idas y venidas para que poco a poco los participantes escogieran los extractos, se los apropiaran, se proyectasen en ellos, y para que a partir de este primer desplazamiento, reconstruyeran relatos que intentaran explicar su propia historia.

«Es un archivo sobre la guerra en el sur de Vietnam, de finales de los años 60. Veo una niña y un niño. La niña está desnuda, el niño llora. No es toda esta violencia lo que me ha impactado, sino más bien la mirada de la niña, una expresión de shock, no comprende nada.

Hace ya algunos días que esta imagen permanece en mi memoria. No se va porque de hecho es la misma mirada que yo tenía cuando era pequeño y mi país estaba en guerra. Me acuerdo de eso y es la misma mirada que

02 Entrevista con François Ponge sobre su texto *La Mounine ou Notes après coup sur un ciel de Provence* (1987)

03 René Allio: Película *L'heure exquise* 1981

tengo aquí desde hace tres años. Es una mirada que dice todo y es una mirada que no dice nada». (Alvin)

«De este archivo familiar que he escogido, el abuelo es el que más me ha impactado porque es lo que esperamos todos aquí. Salir para volver a nuestra casa y ver cómo todo ha cambiado a nuestro alrededor. De hecho, todas las imágenes que he seleccionado podrían tener una relación conmigo, todas se me parecen». (Christophe)

La voz, escucharse, escribir, grabarse.

Cuando ya se habían escrito los relatos a partir de los archivos seleccionados, fue necesario que los participantes volvieran al texto antes de grabarlo. La oralidad tiene una música que no es forzosamente la del texto escrito. Encontrar su manera de escribir en armonía con su manera de hablar, su respiración, su voz como resuena en el cuerpo. Por supuesto no se trataba de escribir un nuevo texto pero sí de insuflarle la calidad vocal de cada participante, evitando al máximo lo que Yan Parenthoen llama «la voz corbata» una voz que presta demasiada atención a lo que dice sin tener en cuenta a cómo se escucha. Esto nos lleva durante las grabaciones a tomar conciencia de la distancia respecto al micrófono, el uso del modo estéreo o mono según si la voz se inscribía en la acción o al contrario, en el pensamiento.

«Anima» de Caroline Caccavale y Joseph Césarini, largo metraje colaborativo, Movimientos danzados Thierry Thieû Niang — Aurora Vernazzani, Lieux Fictifs.



En la secuencia propuesta por Marco, la imagen de archivo en blanco y negro nos traslada a un viejo pueblo de montaña abandonado, en ruinas, envuelto en la bruma y las nubes. También vemos de forma intermitente un ave de presa que vuela por encima del pueblo.

Marco decidió crear la banda sonora de esta secuencia sólo con sonidos de su voz, ya fuera en forma de lectura para su relato como en forma de soplos, silbidos, respiraciones que evocaban la presencia del viento.

La única excepción se da al final de la secuencia, cuando escuchamos un corto instante el canto de una voz femenina.

En este montaje la presencia de la voz de Marco es en Off en la lectura del relato e In cuando imita el viento. La voz en Off del relato tiene el carácter de lo que Michel Chion denomina una voz-yo, que se implica en la imagen y lleva al espectador a identificarse con ella como si se tratara de su propia voz íntima. Se percibe como un cuerpo presente en el espacio encuadrado por la imagen, da la sensación de estar en la frontera entre el Off y el In y cuando en medio del relato aparece el pájaro de presa, podríamos pensar que es el pájaro el que habla.

«Caigo bruscamente, me convierto en una sombra. Poco a poco avanzo en un mundo tenebroso y sombrío. El miedo está arraigado en mí como si se tratase de arrugas profundas. El hombre lo ha arruinado todo. Mi espíritu se ha perdido en un mundo lleno de locura que ya no entiendo. Cuando el tiempo se comprime y se dispersa según reglas nuevas, el aire y el espacio se vuelven pesados. Estoy solo en esta extraña realidad.»

Entre imágenes y sonidos

Para abordar con los participantes la reflexión sobre las relaciones que pueden mantener las imágenes y los sonidos en una película, comenzamos por la observación y el análisis del cuadro **El grito** de **Edvard Munch**, pintura que ya en 1893 anuncia el nacimiento del expresionismo. El artista escribió una nota en su diario sobre esta obra.

«Estaba caminando por la carretera con dos amigos. El sol se ocultaba, y de pronto el cielo enrojeció como si fuera sangre. Me paré porque me sentía cansado, y me apoyé en una reja. Mis amigos continuaron caminando y yo me quedé temblando ansioso y oí un grito infinito que destruía la naturaleza».

¿El lugar del grito en este cuadro es el de la naturaleza deformada o el de la boca extremadamente abierta del personaje central que con sus manos se tapa las orejas para no escuchar más? Si leemos la nota citada, parece evidente que se trata del grito de la naturaleza pero es gracias a esta ambigüedad que descubrimos a través de la pintura que nos acostumbramos a cuestionar poco a poco en cada grabación el sitio que iba a ocupar el Sonido en relación a la Imagen. Era fundamental para nosotros que esta reflexión sobre la música y los sonidos que iban a utilizarse se hiciera en paralelo con la construcción de secuencias de imágenes correspondientes.

«¿Qué es una banda sonora?» se pregunta el ingeniero de sonido Maurice Blackburn y responde: «la que contiene una revelación. La que revela al espectador alguna cosa que se esconde en la imagen e incluso alguna cosa que no está en la imagen. El desafío es ese. El cine debe liberar la imagen de su evidencia sonora y dar a la película una verdadera voz».

Hoy, cuando el proyecto ANIMA finaliza, quiero pensar que las grabaciones llevadas a cabo de forma compartida con los participantes no se borrarán nunca completamente, formarán parte de las huellas de aquellos y aquellas que a partir de un trabajo en común sobre una memoria colectiva, han puesto en juego sus diferencias dando al proyecto y a la película ANIMA una verdadera voz múltiple. Unas huellas que yo también he aprendido a amar durante estos dos años. ●

Thierry THIEÛ NIANG – Bailarín-coreógrafo (Francia)

HECHOS Y GESTOS

De los teatros a las escuelas, de los hospitales, los jardines a la cárceles, trabajo en lo que podría convertirse en un gesto común, un movimiento preciso de un vivir juntos. Atreverse al encuentro. Abrir y obrar un acto plural hecho de los pensamientos y deseos de cada persona y de todos. Dar tiempo al tiempo, aceptar vivir la fragilidad de las transiciones y mirar las diferencias entre la sensibilidad y el coraje del que somos capaces. Crear lugares en los que se crucen el trabajo, reuniones inéditas y nuevas correspondencias.

Y decir la poesía del silencio y del poco.

Trabajo para deshacer los espacios y las identidades, los territorios y los nombres.

Reconozco a cada niño, cada mujer y cada hombre en su complejidad y su conocimiento propio e intento encontrarle un gesto, un movimiento, una danza que lo calme y le reuna con otras personas y quizás con la vida.

¿Cómo baila un cuerpo? ¿Cómo este gesto se convierte en danza?

¿Cómo decir a cada uno, a este adolescente, a esta mujer mayor, a ese interno, que su movimiento, incluso el más pequeño, es un gesto artístico, un espacio convertido en danza?

ANIMA es ese instante en el que he constatado lo que quiere decir la soledad y en el que he constatado esa necesidad profunda de nombrar lo que nos conecta a los unos con los otros, sentir manos y miradas que se estrechan, que se hablan. Pertenecer a la especie humana, en la forma que tome y que mirará el mundo con ella, sol y sombra, día y noche.

Cómo decir en el interior de una cárcel que todo tu cuerpo es un cuerpo vivo, incluso un cuerpo en movimiento aunque no pasen muchas cosas. O demasiadas.

Los internos a menudo pertenecen a una cultura verbal, proceden de un país, de una religión, de una cultura en la que no suelen escribir y expresar sus sentimientos, explicarse sus vidas. Por pudor, por prohibición, por tabú. También porque ya no tienen la palabra.

Así pues, les cuesta mucho atraparla, reconquistarla y compartirla.

Sobre todo cuando tienen que hablar otra lengua, una lengua que no es su lengua materna. Tienen que encontrar una lengua para renacer.

Uno de los participante me decía que bailar para él era como abrir un cerrojo dentro de sí mismo, ampliar un espacio para dejar pasar la vida, dentro pero también el mundo entero fuera.

Para mí bailar es ante todo incluir la presencia de otra persona en el último rincón del espacio y de sí mismo.

Lo que escondemos, callamos o matamos, el arte tiene que decirlo, escribirlo o bailararlo hasta a gotarlo.

ANIMA está hecho de todo esto y de mucho más.

Una ida y vuelta del dentro al fuera, de generaciones y culturas, de imágenes de archivo a la realidad de cada uno.

ANIMA introduce un corte, un brillo en la vida de cada uno y del grupo. En mi trabajo también, cada taller me ha exigido que me reinventase, que inventara un baile para todas esas persons, acompañadas de la presencia del mundo.

Dentro con ellos, fuera con otros.

Me han sorprendido y emocionado todos estos gestos bailados que hemos dejado suceder sin miedo ni aprioris. Sin juicios ni reparos, solo acciones y presencias concretas, que nos han hecho crecer. No se trata ya de internos, personas mayores o adolescentes sino de seres enteros, completamente en el mundo.

Es por esto que desde las primeras sesiones de inmersión en la cárcel, fuera de los espacios públicos, cuando la palabra ya no se toma, cuando ésta nos evita y nos encierra más, todos hemos tenido que «lanzarnos a la batalla» como escribía Pasolini y entregar nuestro propio cuerpo, nuestro propio movimiento para inventar otros modos de ser y de hacer, otras formas de expresión y comunicación. Nuevas palabras surgidas de cuerpos juntos. Un cuerpo común. Un ANIMA.

Con los internos pero también con los más jóvenes he tenido que desplazar las miradas y las ideas recibidas sobre lo que es la danza hoy en día, sobre qué quiere decir de un hombre que baila.

Hombres que bailan entre ellos, viejos que bailan con jóvenes.

Romper con todos los tópicos reduccionistas, todas las imágenes o estereotipos violentos demostrándoles que la danza compartida en ese lugar no es técnica o sabiduría sino que se nutre de todos los movimientos de la vida.

Y que ellos también llevan dentro un movimiento bailado. Un cuerpo bailarín. Cada cual puede expresarse en una carrera, un salto, una caída, cuando se apoya contra la pared, una emoción, un relato, una historia.

Muy pronto todos los participantes han inventado una danza simple e intensa hecha de tensiones y de evitarse los unos a los otros, para acabar con «portés» potentes y afectuosos.

Complicidades con confianza y renovadas.

Cada uno se reveló, sorprendiéndose solo, en duos o con más personas, hasta que todos los participantes, jóvenes y menos jóvenes trabajaron y bailaron juntos.

El pudor ha dado paso a la atención, el querer al dejar hacer, el nerviosismo a la precisión, la ambigüedad a la sensibilidad.

Los cuerpos están sueltos, se entrelazan y se escuchan.

Nos miramos, comentamos, nos animamos, nos aplaudimos.

Entonces estallidos aislados y radiantes atraviesan las caras, los cuerpos y otras palabras.

Soy yo el encargado de dejar ocurrir lo que viene de dentro, de fuera, los cataclismos interiores, los desaires y otros gritos de la infancia, la vida, del mundo...

Soy yo quien deja que llegue lo que pasa.

Tiempo para la lentitud, de la escasez, de la estridencia o del susurro.

Para la emoción y la alegría.



Trabajar también con los objetos, la luz, la música y las bandas sonoras de las películas como horizonte, como cultura para que el imaginario se amplíe, para que los gestos permanezcan abiertos, esbozados y dibujados sin ilustraciones, sin teatralidad o psicología para no parar de medirse respecto al devenir, el suyo, el del otro, un concepto que no es amenazante, no espanta, pero pone en cuestión a cada uno y provoca resonancias íntimas.

Caminar, cruzarse, inventarse juegos, ir juntos, reinvertir en gestos de la vida. La danza nace del movimiento hacia el otro. Incluso a menudo se resume en estar de pie y escuchar, mirar. Con la presencia sólo es suficiente, la mirada calma. Estar allí. ¿Cómo expresar la emoción de ver estos cuerpos trabajando, cómo explicar que nos emocionamos, desarmados, cuando dos seres se cogen de la mano, que algo está pasando?

¿Qué parte del otro nos llevamos con nosotros? ¿Nos damos nosotros mismos?

¿Podemos ser reconocibles a los ojos de los otros y a los propios y ser transformados? ¿Qué camino debemos coger?

Atravesar por las imágenes de archivos una odisea del recuerdo, de la memoria, cada vez con la experiencia de una forma diferente de duelo que aparece con su cortejo de remordimientos y pensamientos expulsados, preguntas sin respuestas.

Anima » de Caroline
Caccavale y Joseph
Césarini, largo
metraje colaborativo.
Movimientos danzados
Thierry Thieu Niang
— Joseph Césarini,
Lieux Fictifs.

Una cantidad de cosas irresolubles hace del movimiento más ínfimo una resaca lenta de nuestra existencia

En medio de la vida, vuelve la infancia, es un agua dulce y amarga.

Con tierra y agua, con bosques y muertos, hacemos un hombre.

Con imágenes, sonidos y gestos también.

Acoger al otro, en un único impulso, abrirle su puerta y llamarle por su nombre. Significa decirle: ven, te hago un lugar y hago mío tu nombre, tan difícil de pronunciar.

Y recomenzar. Cavar. Transformar.

No repetir. Escuchar con sus orejas, con sus ojos, con sus pies, con su espalda.

Estar de pie pese a ser muy viejo.

Un gesto resume mi trabajo. «Estar cerca de un ser humano, un poco por detrás para protegerlo de la intemperie, desplegar el brazo derecho y poner suavemente, fraternalmente, la mano derecha sobre el hombro derecho del desconocido/a. Y ahora la mano izquierda aguanta el brazo izquierdo de quien, relajado por esta delicadeza, confiado, cierra los ojos, abandonando cualquier defensa, ensimismado en sí mismo. Entonces comienza un caminar, una danza, un viaje de dos en que él que tiene los ojos abiertos guía al otro, que en la oscuridad de los ojos cerrados, se deja guiar, sin duda siente su cuerpo como nunca».

ANIMA es esto. ●

Thomas LOUVAT — Director teatral y director artístico de transFORMAS (España).

LA TRAVESÍA: UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LOS DESPLAZAMIENTOS

La Travesía es la historia de un desplazamiento. Mejor dicho, de una infinidad de desplazamientos voluntarios, no voluntarios, soñados, o temidos. Voy de un punto a otro, de un dentro a un fuera y en el camino, hay espacios de transición, puntos de encuentro, zonas de conflicto. Aquí, tengo la posibilidad, por un momento de posicionarme, de pensarme, de inventarme. Estoy dentro, fuera, ¿de qué?

Remarcar las fisuras de la realidad, agrietar los discursos establecidos, las ideas recibidas, los estereotipos para aceptar tu mirada sobre mí, para sobrevivir. Iniciar una nueva travesía, abandonar mi miserable confort, dejar que fluya el no saber, sentir que las cosas se me escapan, como una oportunidad de abrir nuevos horizontes.

La Travesía es una metáfora de la vida. Un lugar que representa el cruce de los laberintos individuales y de los lugares en común.

Durante el año 2015, transFORMAS sale del interior de la prisión de Quatre Camins donde la entidad trabajó durante 10 años con su proyecto *teatroDENTRO*⁰¹ y sitúa su nuevo proyecto **desPLAÇA't** en el distrito de Sant Andreu. La implicación de unos cincuenta ciudadanos de la ciudad de Barcelona en un proceso de creación colaborativa permitió la creación de «La Travesía» que ha sido presentada al público en diciembre 2015 y enero 2016 en la Fábrica de Creación Fabra i Coats de la ciudad de Barcelona.

La Travesía se basa en una reflexión sobre los desplazamientos que cada uno realiza en la vida, ya sean físicos, emocionales, voluntarios, deseados u obligados, y la relación de estas historias personales, íntimas con la actualidad, como por ejemplo los refugiados de Siria, o las vallas concertinas de Ceuta y Melilla en el sur de España.

Un proceso de creación compartida

Los participantes son personas interesadas en la idea de asociarse a un proceso de creación, la mayoría sin ninguna experiencia ni formación teatral previa. Se trata de personas de todas edades que vienen o a título individual, o a través de una institución (justicia, salud... por ejemplo).

⁰¹ teatroDENTRO webdoc, formación, creación y producción teatral en prisión. <http://transFORMAS.es/teatrodentro/>

Concretamente, los participantes vienen de la Casa de Personas Mayores de Navas, el Equipamiento Integral de Meridiana (personas sin hogar), de la Asociación para la Rehabilitación de Personas con Enfermedad Mental AREP, la Asociación de Familias para la Ayuda al Enfermo de Poliomiélitis AFAP, ex presos en fase de tercer grado o en libertad definitiva y ciudadanos que de manera individual y voluntaria tuvieron la iniciativa y la curiosidad de lanzarse en esta aventura creativa y colectiva.

El proceso de creación se desarrolló en dos tiempos. Durante los primeros meses, los participantes trabajaron en grupos separados y siguiendo los mismos ejercicios y conceptos a partir de un método propio de transFORMAS, la escritura compartida, basado en una técnica de improvisación teatral que incorpora la noción de dispositivos escénicos. Los grupos se diferencian principalmente por el estigma social, físico, intelectual. En una segunda fase, el proceso es común, los diferentes grupos se reúnen para dar forma y contenido a La Travesía.

Se pasa de tener un grupo de «personas sin...», otro de «personas con...», otro de «personas en...» a un conjunto de actores y actrices que comparten un espacio y un objetivo común. Este es de hecho el primer desplazamiento. El trabajo no se basa en lo que nos separa, el estigma, sino sobre lo que nos une, es decir el espacio del encuentro, del diálogo: la creación y el teatro.

Estreno de La Travesía,
Espai Bota, diciembre
2015, Barcelona
— Lluïsa Roca.



Escritura compartida, improvisación y dispositivos escénicos

El proceso de creación se apoya en la metodología propia de transFORMAS, basada en la experimentación y la combinación de varios lenguajes artísticos a partir de la escritura compartida, el laboratorio teatral y la improvisación.

La Travesía se escribe cada semana a partir de improvisaciones que poco a poco construyen un puzzle de ideas y de propuestas que se convierte en la fase final en una dramaturgia que refleja el proceso compartido.

transFORMAS pone en evidencia la diferencia y trabaja para favorecer la participación en proyectos de creación de personas generalmente alejadas de la cultura y sin voz.

En este sentido, la producción tiene como punto de partida la capacidad de impacto del arte en la comunidad. El proyecto desPLAÇA't muestra que las artes escénicas, en una dimensión colaborativa, permiten igualmente crear puentes entre personas en situaciones diferentes. También, el proceso y la obra generada favorecen la creación de canales de comunicación entre los colectivos implicados, los procesos creativos, el sector profesional, los espectadores habituales de la cultura, las instituciones, en un compromiso comunitario.

Representación de La Travesía, Espai Bòta, enero 2016, Barcelona — Xavi Piera



La inmediatez del teatro y la imagen diferida.

Cuando un artista decide incorporar imágenes de archivo en un proceso de creación teatral, se confronta a una serie de preguntas y contradicciones que es necesario resolver para poder dar un sentido preciso y coherente a esta acción. La presencia de la imagen en el escenario puede tener diferentes funciones o roles. Por ejemplo, la imagen puede fortalecer la dimensión estética, integrarse a la escenografía, convertirse en un elemento de dramaturgia, crear un espacio-tiempo particular, etc.

Aquí y ahora. El actor y el espectador comparten el acto de creación teatral en el mismo tiempo. Nada está en diferido. Todo desaparece. Está especificidad del teatro, la dimensión efímera, la inmediatez de la acción, son los elementos fundamentales que distinguen la práctica teatral de otras disciplinas artísticas.

La imagen vídeo y las prácticas artísticas resultantes, al contrario, se sitúan en el espacio de lo diferido, del montaje, de la manipulación. La imagen de archivo, en su dimensión bruta, original, está anclada en un contexto, una época. Relata hechos reales, permite una lectura de la historia y participa en la creación de un imaginario colectivo.

Obviamente, es importante considerar en esta dicotomía unos matices relacionados a las prácticas contemporáneas del videoarte. Por ejemplo, la presencia en el escenario de artistas vídeo se ha convertido en algo habitual. El vídeo se utiliza como un espacio de improvisación, de la misma manera que el actor improvisa en el escenario.

Me parece fundamental, como preámbulo a la formulación de una metodología que incorpora imágenes de archivo a la creación teatral considerar estas diferencias.

transFORMAS ha desarrollado desde más de 10 años un método particular de formación y creación teatral que se basa en la escritura compartida, la dimensión colaborativa y la diversidad de participantes. Por lo tanto, a la incorporación de imágenes de archivo se integra en un método preexistente.

Para entender en qué contexto nace el proceso de creación de La Travesía, es necesario presentar aquí los ejes centrales de la metodología desarrollada por transFORMAS.

El teatro en lo social

Ante todo, es importante partir de la idea de que *«cada sociedad crea herramientas artísticas, convenciones que tienen como objetivo hacer visible lo que es particular de cada cultura. A menudo, estas herramientas que deberían ayudar a preguntarse acerca de nuestra capacidad para comprender la condición humana, para iluminar las dimensiones existenciales del poder, de la alteridad, de la identidad o diferencia, se utilizan como medios de regulación que preservan y nutren la dominación, la ignorancia, la creación de lenguajes autorreferenciales y la complacencia de las élites»*⁰².

02 GONZÁLEZ, Esperanza, *El teatro en lo social*, transFORMAS, 2013

En este caso, se trata de anular lo que es auténtico en la creación artística: estar en camino, en movimiento hacia una posible liberación.

Los aspectos de formación, transmisión, aprendizaje están también tocados por esta contradicción. El docente, el formador, el artista tienen un saber que transmiten de manera unidireccional a los alumnos o a los participantes.

Para responder a esta visión contemporánea del arte y de la educación, es necesario entonces desarrollar un método que permita romper esta dimensión unidireccional.

*«Grotowski subraya la necesidad de abandonar la búsqueda de un logro solitario a través del trabajo del director teatral, para consagrarse a una investigación sobre el arte del actor concebida como un logro realizado en común con el actor. (...) Porque lo que interesa es la **«posibilidad de ayudar a los otros a desarrollarse por ellos mismos»**»⁰³*

La formación teatral tiene entonces que permitir a cada uno conectarse de nuevo con su propia complejidad, sus ideas, sus contradicciones, sus pulsiones, su capacidad de autocrítica, de análisis de la realidad. Se trata de un lado de dar de nuevo una voz a los que la perdieron y de otro lado, de apoyar a los individuos a crear de nuevo relaciones con los otros, a confrontarse, contradecirse, formularse en otras realidades y poco a poco coger las riendas de su vida, es decir aceptar la responsabilidad de tener el poder de decidir sobre ellos mismos.

Es decir trabajar la relación entre los procesos de empoderamiento⁰⁴ y teatral.

«Como se puede notar, los dos procesos comparten el objetivo de activar energías y sinergias creativas (del sujeto en relación con él mismo, con los otros y con el contexto) para transformar la posibilidad de pensarse en una posibilidad real de estar y actuar, porque una nueva imagen mental produce un nuevo comportamiento»⁰⁵.

En fin, es importante añadir una clarificación semántica.

El denominado «teatro social» pone en escena unas problemáticas concretas que existen realmente en el territorio o denuncia y describe problemáticas de la sociedad. transFORMAS no se refiere a eso.

Se habla de un teatro «en lo social», es decir un teatro que se piensa y se construye desde la estructura social que representa la sociedad en la cual se produce, considerando todos los puntos de vista, las posiciones sin buscar un discurso o una verdad única, pero dando cuenta de la complejidad y de las diferencias.

Este matiz (teatro social / teatro en lo social) puede parecer un juego sobre el sentido de las palabras sin importancia. Pero esta diferencia dibuja dos territorios muy distintos.

03 BORIE Monique, *Grotowski et la formation comme une quête*, Paris, Editions du CNRS, 1970.

04 El empoderamiento es la adquisición de más poder de los individuos o los grupos para actuar sobre las condiciones sociales, económicas, políticas o ecológicas que padecen. El concepto nació en los inicios del siglo XX en Estados Unidos en un contexto de lucha. Concebido entonces como una ganancia de poder frente a un grupo dominante, el concepto ha sido utilizado poco a poco en una visión más amplia y más borrosa, cercana a la idea de participación.

05 BION Wilfried, *L'expérience du groupe*, Armando Editore, 1984

La dimensión colaborativa y la escritura compartida

El teatro que se produce en lo social pone en el centro del trabajo, más allá de los contextos y de los colectivos, la **creación artística** y la **escritura compartida**. No se trata de una acción social que tiene como objetivo ayudar o minimizar el sentido de la exclusión y por consecuente de la integración, al contrario se trata de un teatro que convierte a los participantes en autores y actores de su propia historia, en inventores de otras realidades y creadores de alternativas.

Así pueden hablar, dialogar desde su propia realidad. El trabajo del teatro en lo social no consiste en una transmisión unilateral de saberes, de conocimientos, si no en la capacidad de intercambio y de escucha de otras realidades.

Se trata de intentar, a pequeña escala, «una reinención del teatro, de su organización, de su contexto social, de su cualificación profesional, de sus finalidades culturales, de su dramaturgia, de su manera de transmitir un saber técnico» y de no olvidar como «cientos de personas utilizan la cáscara del teatro para construir su identidad personal y política para crear relaciones sociales correspondiente a sus ideales y a sus sueños⁰⁶».

Por esto, el método se basa en la idea de escritura compartida que obliga a cada uno, desde su lugar, a formular e interrogar sus límites, en relación a los otros, a la escritura, a la transformación de la realidad. Entiendo por escritura compartida una forma de dramaturgia que tiene su fundamento en una escucha múltiple y compleja de la idea de grupo y de sus metáforas. Se trata de escribir en una ida y vuelta entre las acciones teatrales producidas en el marco de laboratorios, las sesiones de improvisaciones, los espacios de debates y de reflexión compartida. La escritura es múltiple, no está únicamente relacionada con el texto. La escucha es compleja, cada acción está observada desde diferentes ángulos, cada palabra está escuchada varias veces. La dramaturgia de los espectáculos relata unas escrituras cruzadas, inventadas, mezcladas durante el proceso de creación sin ninguna angustia a reflejar formas caóticas y discontinuas.

El trabajo se desarrolla a partir de la idea de **laboratorio teatral**, un espacio abierto, exigente, en el cual todos los participantes tienen que representar, investigar, formular lo que les reúne y lo que les aleja. El lugar de la creación y la dimensión experimental permiten entonces no solo hacer posible la construcción de un territorio de creación en común, pero también respetar y poner en evidencia los diferentes puntos de vista, las visiones diferentes y a veces contradictorias.

El trabajo se orienta hacia el establecimiento de marcos, denominados **dispositivos escénicos**, que imponen un cierto número de reglas y consignas de trabajo. Estos dispositivos dejan al actor una libertad de creación, de movimientos, de palabras, de proposiciones. El papel del formador es luego extraer, analizar, devolver a los participantes elementos, acciones, proposiciones con el objetivo de volver a trabajarlos antes de

06 BARBA Eugenio, Tiers Théâtre. *L'héritage de nous à nous-mêmes*, en Programme Kaosmos, 1995.

integrarlos en una escritura dramática que queda abierta y flexible y que tendrá como resultado final la creación de una performance.

Después de una hora de trabajo físico diario, los participantes se dividen en grupos de cuatro o cinco. Se les da una consigna que puede ser un tema, una palabra, un texto, una imagen, un vídeo, una pregunta. Los grupos disponen de un tiempo de preparación que se descompone en tres fases. En un primer tiempo, se trata de hablar, posicionarse a partir de la consigna. Luego, tienen que traducir estos intercambios en acciones teatrales y dispositivos escénicos que integran al espectador. En fin, se trata de preparar el trabajo en el escenario incorporando la iluminación, el sonido, los elementos de la escenografía, los atrezos o el vestuario necesario, ensayar y presentar el trabajo a los otros.

Los diferentes grupos pasan de manera sucesivas. Luego, los actores se posicionan delante del escenario y los otros participantes tienen que hablar de lo que han vivido respondiendo a dos preguntas: ¿Qué es lo que he sentido? ¿Qué es lo que he observado?

Esta técnica permite poner cada actor también en una situación de autor. Las improvisaciones presentadas son el fruto de un trabajo colectivo, charlas, intercambios, confrontaciones de ideas, conflictos, egos, relaciones de poder. Las observaciones, los retornos que formulan los espectadores al final de cada presentación permiten al grupo que ha presentado su trabajo volver a profundizar la improvisación a partir de las observaciones de los participantes.

Se trata de confrontar inmediatamente una acción teatral en un contexto de representación. El espacio definido para el espectador es fundamental.

La proposición que se ha experimentado integra tanto los datos políticos y sociales como los elementos de metodología teatral descritas anteriormente.

El espectáculo se piensa como una experiencia incompleta. Se trata de acercar al espectador al escenario para que aparezca más inmediata y sensorial. El escenario se convierte en un espacio en el que se producen una serie de acciones, intentando generar un diálogo directo con el público para que pueda vivir la representación como una experiencia compartida. Este teatro se funda en la idea del espectador en escena, se construye y se sitúa en el espacio fronterizo que delimita el escenario, el actor y el espectador.

La Travesía permite considerar el teatro y específicamente la dramaturgia como abierta, en movimiento, incluyendo formas y contenidos diversos, basándose en la experiencia del encuentro entre los diferentes participantes e interrogando, desde el proceso de creación teatral, las realidades representadas.

Aquí y ahora. El actor y el espectador comparten el acto de creación teatral en si mismo tiempo. Nada está diferido. Todo desaparece.

En este teatro, la imagen de archivo es un actor más.



Estreno de La Travesía,
Espai Bota, diciembre
2015, Barcelona
— Xavi Piera.

Ficha Técnica

Dirección y textos Thomas Louvat

Coordinación técnica Guillem Llotje

Producción y comunicación Eva Garfía, Amèlia Bautista

Investigación y proceso Esperanza González

Video Non Ten Xeito - Constelaciones

Equipo técnico Eddy Funes, Mounir Taali i Roberto Orduña

Actrices, actores Usuarios de asociaciones participantes y ciudadanos de la ciudad de Barcelona y cercanías

Producción transFORMAS

Financiación Ayuntamiento de Barcelona: ICUB, Instituto de la cultura y Departamento de Acción Comunitaria. Generalitat de Catalunya: OSIC, Departamento de Cultura e ICEC, Instituto Catalán de Empresas Culturales; La Fundación La Caixa; In Living Memory, Erasmus +, Comisión Europea

Colaboradores Distrito de Sant Andreu (Ayuntamiento de Barcelona); Plan Comunitario de Navas; Fábrica de creación Fabra i Coats, Barcelona; Ateneu Harmonia; Casal de Sant Andreu ; Centro Cívico de Navas; Casal de Gent Gran de Navas; AREP (Asociación por la rehabilitación de personas con enfermedad mental); AFAP (Asociación de familias para ayuda al enfermo de poliomielitis); Equipamiento Integral Meridiana; Recinto de Fabra i Coats (Espacio Josep Bota)

Colaboraciones artísticas Fábrica de creación Fabra i Coats de Barcelona; CIMIR (Centro de la Imagen Mas Iglesias de Reus); INA (Instituto Nacional del Audiovisual, Francia); In Living Memory ; Constelaciones; Xavier Piera (fotografías); Thierry Thieû Niang, Caroline Caccavale, Joseph Césarini. ●

Pavel SMEJKAL — Director PhotoART Centrum (Eslovaquia)

«WAY WE WERE» CREACIÓN COLECTIVA

Nuestro proyecto creativo local empezó a trabajar con la utilización de archivos en enero de 2015, con un equipo de ocho reclusos de la prisión de Prešov, Departamento Abierto, que es nuestro principal socio en esta actividad. Es nuestro segundo proyecto con este socio, así que no somos nuevos en este entorno. Los internos están muy motivados, así como muchos otros participantes como estudiantes, ciudadanos o artistas profesionales que se han incorporado al proyecto. Como tema principal o guía de nuestro proceso creativo local trabajamos nuestros recuerdos personales, especialmente de la infancia y el tiempo del socialismo en Checoslovaquia, sobre todo entre 1960-1989.

Trabajamos en dos líneas principales - archivos de foto y de películas y su uso en un proceso artístico (además de nuestro archivo base de películas e imágenes de la asociación PhotoART Centrum, tenemos otros

Taller de actividades
locales, "Way we were",
en Prešov, Eslovaquia
— PhotoART Centrum,
Lena Jakubčáková



tres archivos personales de fotos de presos y un archivo de películas, que fueron escaneados y que también usamos). En esta línea también empleamos tiempo para aprender el enfoque técnico y artístico del material fotográfico y fílmico en general, con especial énfasis en el enfoque creativo propio de cada participante. Combinamos material visual de los archivos con las memorias escritas y verbales de los participantes individuales, ya sean internos o personas libres y combinamos juntos sus recuerdos para encontrar una historia más general sobre esa época en nuestra sociedad.

En el ámbito de la fotografía estamos trabajando en una obra llamada «City Memory», y tratamos de tomar un ejemplo local como es Prešov, la segunda ciudad más grande de Eslovaquia Oriental, bastante significativa de esta región, especialmente de los momentos del tiempo «congelado» que muestran la situación antes 1989. En este sub-proyecto se utiliza la condición especial de Eslovaquia Oriental en el contexto europeo. Esta región tiene una de las mayores tasas de desempleo en la UE y es realmente muy diferente de la región de Bratislava (capital eslovaca), mucho más desarrollada, más o menos al nivel medio europeo. La región oriental de Eslovaquia está un poco «dormida», cosa que significa que aún podemos encontrar lugares que no han cambiado después de muchos años de la caída del socialismo. El proyecto «City Memory» se basa en la premisa de que la ciudad en sí sirve como archivo especial del pasado, y tratamos de encontrar lugares donde contemplar nuestra memoria colectiva.

Way We Were, proyecto de actividades locales en Prešov, Eslovaquia — PhotoART Centrum, Lena Jakubčáková



La tercera línea se ha llevado a cabo desde el segundo taller con el equipo español y se basa en el enfoque teatral/performático del material de archivo. Hicimos más talleres de danza y de performance con los internos, incluyendo un taller de teatro con el grupo de baile Heeb.She y un nuevo miembro del equipo, Viliam Čikovský, director, y otros nuevos participantes. La idea es preparar una representación teatral con todos los participantes, especialmente los internos en prisión Prešov, (conectado con el tema de la memoria y del uso de los archivos del proyecto «In living Memory») al final del proyecto para público y escuelas de la región. Este plan pretende que el resultado se muestre fuera, pero también dentro de la cárcel. Si tiene éxito, será el primer evento de este tipo en Eslovaquia.

La presentación final de este proyecto se plantea como una combinación de una exposición fotográfica, la proyección de películas, una instalación, la presentación del libro/cómic y una actuación en vivo (al final durante la reunión en Kosice y para el público en Prešov).

Consecuencias

De acuerdo con la composición de los participantes durante nuestros talleres, cursos, conferencias y otras actividades del proyecto se puede hablar de una mezcla desde diferentes puntos de vista. Hay participantes jóvenes y viejos (de 18-20 años hasta más de 60), lo que, en el contexto de nuestra historia relativamente joven, significa tener a personas con y sin experiencia personal con el régimen comunista. También contamos con participantes con estudios superiores (dos universidades, doctorados) y otros con niveles más básicos (sin haber terminado la escuela secundaria), estudiantes de dos universidades diferentes de arte en Košice (Eslovaquia) y Opava (República Checa), participantes que eran personas libres, muy viajeros, y los internos condenados por cinco o siete años de prisión. Personas que viven en una zona urbana y participantes que venían de pueblos, tenemos participantes con diferentes enfoques sobre la religión, diferentes experiencias y estilos de vida, diferentes entornos familiares y económicos. Incluso nuestros instructores y maestros proceden de diferentes ámbitos, fotógrafos, artistas de vídeo y cine, directores de teatro, bailarines, actores y también historiadores. Por lo tanto, el proyecto ha reunido a todas estas personas diferentes para desarrollar el trabajo colectivo con un objetivo artístico y creativo, y para ahondar en nuestra memoria colectiva a través de los archivos.

Como todos los procesos y actividades creativas, nuestro trabajo colectivo ha aportado una mirada nueva y fresca a muchas de las cosas que nos rodean, ha instado positivamente a pensar diferente, a ser activos, a compartir ideas, intercambiar pensamientos y experiencias, a abrirse personalmente, etc. Especialmente para este proyecto, una de las consecuencias más importantes ha sido el abandono o la disminución de los prejuicios, principalmente contra los presos, pero también hacia otros colectivos (en relación con las religiones, etnias, etc.). Esta pérdida de los prejuicios es, según nuestra experiencia, un aspecto muy positivo, importante y fuerte del proyecto. Muchos participantes han mencionado este efecto en ellos. También la posibilidad de entrar en la cárcel y estar en estrecho contacto con los internos por un período de tiempo más largo, el hecho de poder hablar con ellos, poder experimentar su personalidad y compartir historias de vida se menciona a menudo como un valor añadido. ●

Taller de actividades locales, "Way we were", en Prešov, Eslovaquia — PhotoART Centrum, Juraj Gembecký

Taller de actividades locales, "Way we were", departamento abierto de la cárcel de Prešov, Eslovaquia — PhotoART Centrum, Lena Jakubčáková.



RETOS

INDIVIDUALES

Y

COMUNITARIOS

Leïla DELANNOY — Socióloga, miembro de SOPHIAPOL. Responsable del desarrollo investigación en Lieux Fictifs (Francia).

DE LAS FRONTERAS AL DESPLAZAMIENTO: UNA EXPERIENCIA COMPARTIDA DE TRANSFORMACIONES

Por encima de todo, el proyecto ANIMA es una experiencia de creación compartida en la que el arte sólo existe en el juego permanente de negociaciones intersubjetivas entre una pluralidad de actores participantes que conjuntamente se someten a diversas transformaciones recíprocas. En este texto, vamos a fijarnos en los detalles de los antecedentes de esta definición reflexionando sobre los impactos del proyecto, y adoptando una premisa que supone que la experiencia artística suscita un movimiento dentro de la inercia y provoca la superación de las fronteras individuales, institucionales y, finalmente, sociales.

Hablar de inercia significa partir de la idea que hay diferentes formas de linealidad o de estabilidad, trayectorias individuales, modos de interacción, ajustes institucionales y sociales. En cuanto a la noción de fronteras, nos permite cuestionar las más obvias, tales como muros, barrotes y alambres de púas, ya que la prisión y un grupo de internos están en el centro de ANIMA, pero también todas las limitaciones invisibles que separan a los individuos y que definen su centro y sus márgenes. Estas limitaciones son la base de la *invalidación social*⁰¹, que condiciona las trayectorias de encarcelamiento de algunas personas. ANIMA gira en torno a la prisión; desde este espacio preciso en el que el confinamiento es más evidente, la experiencia artística puede hacer que la cuestión de la libertad emerja.

Al hablar de inercia individual, nos referimos a todo lo que un periodo de prisión congela en la existencia de una persona: relación con el tiempo y el espacio, con los otros, tanto dentro como fuera, patrones de percepción, capacidad de toma de decisiones, la posibilidad de pensar por sí mismo más allá de la unidimensionalidad de la condición de preso. Por otra parte, queremos abordar el hecho de que dentro de estos itinerarios, se sitúa la fase de encarcelamiento como una secuela biográfica lógica, la continuación de una serie de *mecanismos de desafiación social*⁰² que

01 CASTEL Robert, Les métamorphoses de la question sociale, Fayard 1995

02 Ibid

fueron el caldo de cultivo de una carrera delictiva y trazaron una lógica de *asignación progresiva*⁰³ dentro de la categoría desviada. En la diversidad de grupos que el proyecto implica, ANIMA también pone de manifiesto que, incluso en el exterior, para los que nunca se enfrentaron a la más obvia de las prisiones, otras formas de privación de libertad de pensamiento, de representación y de proyección, limitan a seres que evitan el riesgo de mirarse de una forma diferente a sí mismos en presencia de los demás. El potencial de cambios intelectuales y emocionales es eclipsado por lo tanto, causando, aunque de una manera menos obvia, la inercia.

La institución penitenciaria, también, puede ser analizada desde el punto de vista de una cierta rigidez dentro de su papel y su lugar. La gestión de la seguridad, que es el corazón de su funcionamiento, a menudo hace que persistan las rutinas profesionales. Por otra parte, la opinión pública le asigna de manera perpetua una función de sacrificio, permitiendo a la sociedad seguir confiando en su modo de organización a la vez que se ocultan y legitiman sus mecanismos de selección. De este modo, la prisión nunca está sustancialmente cuestionada. La inercia institucional a la que nos referimos se basa en una «moderna racionalidad penal» que se ha mantenido sin cambios desde finales del siglo XVIII, por la que la prisión es la pieza central de la maquinaria punitiva y la respuesta preferida a la transgresión. De hecho, el encarcelamiento permite dibujar otra frontera entre el enemigo y el resto de la sociedad. Como escribe Philippe Combessie, «*la utilidad de la sentencia no reside esencialmente en la acción que ejerce sobre los criminales, sino más bien en la acción que ejerce sobre la sociedad misma [...] la sociedad recupera la confianza y reafirma la intangibilidad de la regla sacudida por el crimen.*»⁰⁴

En cuanto a la inercia social, es una forma sinóptica de designar el empleo de un poder global cuya fuerza radica en su infiltración efectiva en las prácticas individuales e institucionales. Este poder pertenece a una organización neoliberal unidimensional que estructura toda la sociedad, que dicta los valores y define las relaciones sociales dentro de una lógica de programación. Actúa por medio de «*guillotinas blandas*», por ejemplo «*las mil cuerdas disciplinarias*»⁰⁵ que han conquistado poco a poco al ser humano en sus rincones más personales. Durante los últimos treinta años, con el aumento de las incertidumbres, las modalidades de *de-colectivización* o *re-individualización*⁰⁶ creciente han echado raíces. El orden tecnocrático y la expansión de una financialización general, han dado lugar a una especie de asimilación de los valores y funcionamiento llevado a cabo por los imperativos del crecimiento económico, esto nos conduce a alejarnos de diferentes formas de interacción y nos hace ignorar el hecho de que «*los seres humanos no nacieron como homo œconomicus. Sólo lo acaban siendo cuando el enriquecimiento material se convierte en el único acceso al reconocimiento*»⁰⁷.

ANIMA es la prueba concreta de un contrapeso, un despertar, un renacimiento. Si hoy en día, *la humanidad está destruyendo el árbol donde*

03 Bérard Jean, Chantraine Gilles, *80000 détenus en 2017, Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire*, Editions Amsterdam, 2008

04 Combessie Philippe, «Paul Fauconnet et l'imputation pénale de la responsabilité : une analyse méconnue mais aujourd'hui pertinente pour peu qu'on la situe dans le contexte adéquat.» revue *Anamnèse*, no 3, 2007, pp. 221-246. Paris, L'Harmattan

05 Bessette Jean-Michel, *Etre socio-anthropologue aujourd'hui ?* L'harmattan, Logiques Sociales, Paris, 2014

06 Castel Robert, *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Éditions du Seuil, coll. «La couleur des idées», 2009

07 Caillé Alain, 2011, *Pour un manifeste du convivialisme*, Le Bord de l'eau, Lormont, p 63

se *subió*⁰⁸, ANIMA experimenta una utopía que permite la transformación de las estructuras sociales existentes. El proyecto refleja la experiencia sensible y no sensacionalista de la humanidad, situado dentro de un esfuerzo cooperativo que gira alrededor del cuerpo, las imágenes, la memoria en movimiento. Los archivos utilizados para ANIMA ofrecen la posibilidad de trabajar con fragmentos de la historia colectiva y personal, independiente de su afianzamiento inicial. En el transcurso de esta actividad, las representaciones que cada persona hace del mundo y de sí mismos se dan a conocer con el fin de ser transformadas. En su dinámica de subjetivación e internalización, este proceso de trabajo basado en el archivo no se ocupa del individuo como parte de un grupo distinto, como participante temporal de este taller, como un preso, un estudiante de cine o cualquier otra cosa. Más bien se apodera de las personas en su relación emocional y física única con las imágenes, para llevarlas de vuelta a su condición humana, a la inversa de cualquier lógica individual y dentro de la propia esencia de colaboración del proyecto. Ni las fronteras visibles ni invisibles pueden resistirse a ella, como la noción de frontera en sí se redefinió, convirtiéndose así en un espacio para el paso, la porosidad, la alteridad. Desde el interior del cuerpo surge una consideración completa de lo político, capaz de romper con el inmovilismo ideológico esencial para el orden establecido.

En esta experiencia artística en marcha desde hace dos años, se trata de permitir a cada participante, ya sea artista o aficionado, «dentro» o «fuera», jóvenes, viejos, internos o estudiantes, someterse a un movimiento de emancipación estructural intrínsecamente ligado a un proceso completo, emocional e inteligible del cambio. Los patrones de pensamiento y acción se agitan, se sacuden, se superan, las relaciones con el mundo se reorganizan. Este cambio no sólo se produce de forma individual, sino también a escala de las instituciones y de la sociedad, en la lógica asociativa del proyecto (la administración penal e incluso el conjunto del ámbito judicial son socios del proyecto, buscando permanentemente la confluencia de los sectores profesionales y la construcción de un lenguaje común) y sus modalidades de difusión y transmisión ya que es en estas áreas del orden establecido, de las disposiciones y los modos de interacción que dicta, se ejerce y emerge una convivencia que no es evidente y que es a menudo naturalizada. La mutación provocada por el arte sucede en pasos de un minuto, poco a poco, en el curso de las situaciones artísticas encontradas incautadas en diversas formas de apropiación singular y colectiva, así como de las posibilidades de nueva invención. Las personas involucradas en el proyecto están habilitadas para liberarse a sí mismas de una lectura unidimensional de las estructuras de la sociedad y reconsiderarse a sí mismos dentro de ella, en un deseo convertido en necesidad de detener la resolución de uno mismo en las fronteras invisibles que nos separan unos de otros y nos limitan. Mediante la restauración de las capacidades de toma de decisiones, al permitir una nueva experiencia del tiempo, el espacio y el cuerpo, abriendo un campo de proyecciones y reinventando las relaciones con otros y con uno mismo, permitiendo a las relaciones interpersonales ser más iguales, deshacer posturas de sospecha, división y dominación, el instrumento artístico acumula gradualmente las condiciones que facilitan otra existencia.

08 Humbert Marc, «Une indispensable offensive intellectuelle collective.», *Revue du MAUSS* 1/2014 (n° 43), p. 63-74

Al final del día, el proceso creativo desarrollado en el marco de ANIMA es un terreno no totalmente vago, pero casi. Puede ser ocupado, apropiado, modelado, transformado. Como mecanismo para el movimiento, se le solicita, desencadena, enciende, lanza, inspira o favorece los encuentros, las posibilidades y la creación de nuevos acuerdos individuales, institucionales y sociales. Su dimensión de colaboración inherente protege singularidades mientras que al mismo tiempo la liberación de las mismas les permite ser transformadas, haciendo posibles los cambios y las mutaciones. Este movimiento se desarrolla desde la prisión, lo que revela con más fuerza que desde donde las paredes son más visibles, se ven claramente las menos visibles, que, a menudo constituyen las fronteras más sólidas.

Todo esto tiende a demostrar que, en términos de un proyecto social, la experiencia artística emprendida es mucho más pragmática que todas las otras respuestas aparentemente pragmáticas - eso, por supuesto, si uno no tiene en cuenta el pragmatismo como la acción práctica de dar forma a algo en conformidad, sino más bien como una búsqueda de la transformación global. En su capacidad de redefinir las relaciones humanas, ANIMA figura entre los proyectos sociales más pragmáticos. Como conclusión, la siguiente cita de John Dewey es suficiente para resumir lo esencial:

*«Mientras el arte sea el salón de belleza de la civilización, ni el arte ni la civilización están seguros.»*⁰⁹ ●

09 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010

Valentina GARAVAGLIA — profesora de teatro contemporáneo en la Universidad IULM de Milán (Italia)

TEATRO POST- DRAMÁTICO EN LA PRISIÓN DE BOLLATE: UNA PROPUESTA A FAVOR DEL MÉTODO INTERDISCIPLINAR

Un nuevo teatro, o al menos un teatro para ser visto de una manera nueva: eso es lo que ha estado ocurriendo en esta última década en la prisión de Bollate, dando lugar a proyectos con temas no convencionales, entre ellos el analizado en este documento, titulado *In Living Memory*.

Los proyectos son impulsados en gran medida por un nuevo concepto de *texto performance*, con ausencia de signos teatrales jerárquicos o, al revés, de su uso simultáneo, en un esquema de afirmación de la presencia física, combinado con la presencia en el escenario de materiales heterogéneos de fuerte impacto visual y auditivo, como vídeo clips, imágenes y sonidos⁰¹.

La declaración de intenciones del proyecto desarrollado en la prisión de Bollate implica, por tanto, una participación en el debate sobre el teatro post-dramático.

Los talleres dedicados a material grabado dieron lugar a actuaciones interactivas, basadas en la improvisación y dirigidas a una audiencia activa, llamada a completar su significado.

En estas experiencias, es evidente que estamos viendo lo que Schechner llama un *comportamiento restaurado*.

La restauración de un comportamiento significa el tratamiento de una parte de la propia experiencia como un director trata una escena de una película. De hecho, estas secuencias de comportamiento pueden ser re-editadas y reconstruidas independientemente de la dinámica de causa y efecto (sociales, psicológicas, tecnológicas) que las produjo, tienen una vida propia, tanto es así que es posible ignorar o incluso contradecir los motivos originales que condujeron a ese comportamiento

01 «De hecho, una dramaturgia visual no significa una dramaturgia organizada exclusivamente de forma visual, sino una concepción que no está subordinada al texto y que por lo tanto es libre de desarrollar su propia lógica.» Hans-Ties Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 147.

[...] el comportamiento restaurado es común en todas las clases de performance, desde el chamanismo al exorcismo, del trance al teatro ritual y al teatro estético, de los ritos de iniciación a los dramas sociales, desde el psicoanálisis a los tratamientos más modernos, como el psicodrama y el análisis transaccional. [...] Uno supone que, por parte de aquellos que practican todas estas formas de arte, ritual y terapia, algunos tipos de comportamiento - secuencias organizadas de eventos, guiones, textos conocidos, movimientos codificados - existen independientemente de los artistas que los «ejecutan», y de esta forma pueden ser preservados, transmitidos, manipulados y transformados.⁰²

Tanto es así que la restauración del comportamiento demuestra lo que ya se ha producido, de manera que el performer siente una separación entre la conducta realizada y el propio performer, como si la conducta restaurada se proyectara fuera del actor, adquiriendo un valor simbólico, suscitando reflexiones acerca de la conducta en sí misma que producen efectos en el espectador, a quien, naturalmente, se le pide que sea activo.

El material grabado induce a la elaboración de dramaturgias espontáneas, nacidas durante el curso de ejercicios e improvisaciones, que permiten a los participantes trabajar en su experiencia existencial personal, haciendo un uso violento del cuerpo, la voz y sus historias individuales.

La corporalidad forma el núcleo de la exploración en Bollate, la corporalidad de los actores-internos, más que el aspecto verbal, es el vehículo usado para contactar con los espectadores.

El trabajo analítico llevado a cabo en el cuerpo como una galaxia expresiva, en correlación con nebulosas de contenido aún no definido, hace de la experimentación con la expresión corporal un gran laboratorio semiótico en el que, mediante la experimentación con nuevos tipos de correlaciones semióticas, es posible construir nuevas organizaciones del universo de nuestros pensamientos, nuestros deseos, de lo que creemos y lo que pensamos que creemos.⁰³

El cuerpo no cuenta historias sobre los demás, sino sólo las suyas propias, y lo hace a través de los personajes y las situaciones que los materiales de vídeo, procedentes de las obras de teatro, nos presentan.

Hay una conexión evidente con lo que Grotowski quería decir con la expresión *memoria corporal*, en el sentido de que «el cuerpo no tiene memoria, es memoria».⁰⁴ Conserva las huellas de las acciones, que son exhumadas durante las actuaciones.

El proyecto *In living Memory* (ILM) ha explorado actuaciones que se basan en la simultaneidad y la multiplicación del espacio y el tiempo, obedeciendo a ejecutar las leyes internas de la escena e ilustrando la observación de Lehmann cuando decía que el teatro post-dramático está desprovisto de *fabula*, consistiendo, por el contrario, en una serie de situaciones/eventos⁰⁵ que conducen a una transformación más que a una representación, en los que la experiencia personal se convierte en material para el escenario y el aspecto estético toma la forma de «una

02 V. Valentini, (ed. by), *Richard Schechner, La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Roma, 1984, pp. 213-214.

03 P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Roma, l'Espresso 1980.

04 L. Flaszen, C. Pollastrelli (ed. by), *Il teatr laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 1980, p. 196.

05 H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traducción Philippe-Henri Ledru, op.cit

estética de la intensidad»⁰⁶, que transporta al espectador incesantemente del ritmo de una secuencia a otra.⁰⁷

Debido a este hecho, el espectador tiende a interrumpir el flujo continuo de información ofrecida por los intérpretes, y luego lo reconstruye en una forma personal de edición, convirtiéndose en doblemente responsable del evento performático, porque su papel activo le obliga a interpretar el significado de la actuación y, al mismo tiempo, construir su contenido.

El teatro practicado en la prisión de Bollate puede, en mi opinión, ser llamado apropiadamente postdramático, precisamente porque da lugar a esa relación especial entre la dimensión mental, que caracteriza la creatividad dramática en general, y la dimensión de encarcelamiento;⁰⁸

En el reconocimiento de la «dimensión mental» del teatro y de los sueños no nos limitamos a examinar únicamente su función «liberadora», que sin duda puede ser presentada, en particular a un prisionero, como un paso «positivo», al ser parte de un proceso complejo, así como, por ejemplo, los realizados a través del psicoanálisis.⁰⁹

El teatro en la cárcel, combinando las interpretaciones psicoanalíticas y la neurociencia¹⁰, puede ayudar a los presos a controlar la ansiedad generada por los sentimientos de culpa, el miedo al castigo y los efectos del trauma¹¹, mientras que para el espectador refuerza la relación entre el doble y el espejo, de acuerdo con lo cual *el otro [el actor] «me representa a mí», en el sentido de que sirve como un punto de referencia que refleja partes de mí, mientras que al mismo tiempo, a través de su otredad, valida nuestra identificación recíproca como seres separados. En este sentido, el «representar» está en la base de la relación, emitiendo una autorización recíproca, un «derecho a existir».*¹²

La fuerza impulsora detrás de estos experimentos es Michelina Capato Sartore, artista y directora de los talleres Estia, que está convencida de que el teatro fomenta *...una presencia viva y carnal que está por encima y más allá de la vida cotidiana, ya sea en la cárcel o no; la percepción de esta calidad de vitalidad es lo que induce al placer de una posibilidad de liberación.*¹³

Capato Sartore ha desarrollado un método de trabajo personal, cuyos orígenes se encuentran en la bioenergética, el método Feldenkrais¹⁴, las

06 C. Stalpaert, F. Le Roy, S. Bousset (ed. by), *No beauty for me there where human life is rare. On the theatre work of Jan Lauwers with Needcompany*, Academia Press and International Theatre and Film Books, Ghent, 2007, p. 123.

07 C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Éditions Peter Lang, Bruselas, 2010 p. 79.

08 G. Tibaldi, «Teatro, carcere, sogno. A proposito de 'Scena della mente e scena dei reclusi'», in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no. Teatro in carcere 2009*. En estas páginas Tibaldi hace referencia al trabajo de Meldolesi, que incluye «Dal corpo alla vita, dalla forma alla mente. Per una discussione sui nessi teatro-psicoanalisi, dal punto di vista della scena», in E. Zanzi, S. Spadoni (ed. by), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 141-172.

09 G. Tibaldi, «Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'», op. cit.

10 Para más sobre este tema, ver F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milán 1992. Para la relación entre estética, ciencia y arte, ver S. Zeki, *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Turin 2003. Finalmente, para la relación entre experiencia estética y funciones cerebrales, ver C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma, 2009, and A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozioni, ragioni e cervello*, Adelphi, Milán, 1995.

11 G. Tibaldi, «Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'», op. cit.

12 S. Pitruzzella, «La funzione del pubblico nel teatro terapeutico», in V. Minoia (ed. by), *I teatri della diversità a Cartoceto. Atti dai primi dieci convegni (dal 200 al 2009)*.

13 Michelina Capato Sartore, *e.s.t.i.a teatro In-Stabile*, in E. Pozzi and V. Minoia (ed. by), *Recito dunque so(g)no*, Urbino, Nuova Catarsi, Associazione Culturale Aenigma, 2009, p. 127.

14 El método Feldenkrais pretende fomentar el aprendizaje y la auto instrucción a través del movimiento. No se trata de un sistema de gimnasia, ni ningún tipo de terapia o rehabilitación, ni tan siquiera un sistema psicológico o filosófico, sino un método para tomar consciencia y hacer un uso pleno de nuestros recursos. Su propósito es dar instrumentos para la mejora personal para aumentar la calidad de vida. Toma su nombre de Moshe Feldenkrais (Slavuta 1904 – Israel 1984). Su conocimiento científico de las artes marciales lo llevó a analizar las raíces de la ansiedad y la depresión, expuesto en su libro *Body and Mature Behavior*, Roma, Astrolabio 1996, que ilustra los principios para conseguir consciencia sobre uno mismo a través del movimiento.

líneas coreográficas de Pantheatre¹⁵, el uso de la voz que recuerda a Roy Hart Theatre¹⁶, y el método de actuación de Lee Strasberg¹⁷ en términos de cómo abordar el personaje.

El elemento común que une a estas escuelas es su acercamiento al cuerpo, al que ven como sinónimo de la persona, tanto física como psicológicamente. El método de Capato Sartore investiga las diversas facetas de la existencia, desde la violencia a la soledad, desde el amor a la muerte.

El tema central del método de Michelina Capato Sartore es la íntima conexión entre el cuerpo y la mente: en el mundo del teatro, este es tratado como un hecho establecido, tanto es así que el teatro, en el transcurso del siglo XX, ha sido definido como la *el arte de los cuerpos*¹⁸, por teóricos diversos, desde Artaud a Grotowski.

Es a través del cuerpo del actor que el espectador puede llegar a ser espec-actor, tomando conciencia de su realidad social y convirtiéndose en el actor potencial de su propio cambio posible.

Después de todo, esta estrecha relación entre la mente y el cuerpo ya era típica de las sociedades primitivas, que consideraban el cuerpo más como algo social que como un elemento natural, debido a que los intercambios recíprocos se basan en el cuerpo y, por lo tanto, también lo hace su reversibilidad simbólica. Hoy, «*su lugar ha sido ocupado por las sociedades que conocemos, donde nada se intercambia y todo se acumula [...] El universo se divide metafóricamente entre la tierra y el cielo, lo espiritual y lo material, el cuerpo y la mente, con valores positivos en un lado y los negativos en el otro, y no porque así es como son las cosas realmente, sino porque los valores tienden a presentarse como «realidad», empujando al polo opuesto en el ámbito de lo «irreal».*»¹⁹

De la misma forma en el campo científico, en las últimas décadas la neurobiología ha puesto de manifiesto la estrecha relación entre las actividades mentales y físicas, tanto es así que hoy en día nadie niega que el cuerpo y la mente forman un *organismo indivisible*²⁰, con emociones interpretadas como acciones o movimientos públicos, hecho visible en el *teatro del cuerpo*²¹. De hecho, «*la mente existe para el cuerpo: está ocupada contando la historia de varios eventos que involucran el cuerpo y utiliza esa historia para optimizar la vida del organismo en su conjunto [...] resumiendo mis ideas: la mente del cerebro - alimentada por el cuerpo y atenta a él - es útil en su totalidad.*»²²

15 El Pantheatre fue fundado en 1981 por Enrique Pardo, estudiante, actor y profesor del Roy Hart Theatre, junto con otros actores del Roy Art, como Noah Pikes, Linda Mayer y Linda Wise. El punto de partida es la relación entre la voz y el pensamiento psicoanalítico.

16 Roy Hart Rubin Hartstein (1926-1975), fue un actor de Sudáfrica que, desde 1962, se dedicó a aprender las técnicas de vocalización, con el objetivo de dar a la voz libertad de expresión. El sujeto aprende a percibir las sensaciones físicas asociadas a cada sonido emitido. En 1974, en Londres, fundó el Roy Art Theatre. La terapia de voz es utilizada en contextos de musicales artísticos, para superar problemas psicológicos y disfunciones del lenguaje.

17 Lee Strasberg (Budzanów 1901- New York 1982), actor, profesor de interpretación y director de teatro, llegó a los Estados Unidos en 1908 procedente de su Ucrania natal. En 1951 se convirtió en director del Actor's Studio, puede que la escuela de actores más famosa, fundada en 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis, que provenía del Group Theatre. El Actor's Studio basaba sus técnicas en el método Stanislavsky, enseñado durante los años 30 por el director Richard Boleslavski, que formaba parte del American Laboratory Theatre. El método se basa en la idea de que la técnica de actuar debe ser lo más próxima posible al realismo psicológico. El «Método», que es como era conocida la forma de enseñar de Lee Strasberg, considera el entrenamiento como una parte de un proceso de aprendizaje más grande. Cfr.: L. Strasberg, *Lezioni all'Actor's Studio. Le registrazioni originali di un'esperienza mitica*, Roma, Dino Audino Editore, 2002.

18 C. Bernardi, M. Dragone, G. Schininà (ed. by), *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milán, Euresis, 2002, pp.7-8.

19 U. Galimberti, *Il corpo*, Milán, Feltrinelli, 1983, pp. 22-23.

20 A. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Milán Adelphi, 2003, p. 139.

21 Ivi, p. 40.

22 Ivi, p. 247.

Michelina Capato Sartore trabaja mediante la aplicación de un método que es una combinación de cinco experiencias diferentes.

La primera se refiere a los ejercicios bioenergéticos de Alexander Lowen²³, una psicoterapia mediada por el cuerpo, desarrollada a mitad de los años cincuenta, que ayuda al individuo a «recuperar el contacto con su cuerpo»²⁴ a través de un método que incluye la respiración, el masaje y la presión aplicada a puntos específicos del cuerpo. La bioenergética se basa en «*la simple proposición de que cada persona es su cuerpo [...] si tú eres tu cuerpo, y tu cuerpo eres tú, entonces tu cuerpo expresa quien eres.*»²⁵

En muchos aspectos, los ejercicios bioenergéticos reflejan las disciplinas orientales que «*tienen como objetivo promover la auto-expresión y la sexualidad. Por lo tanto, sirven para revelar la vida interna del cuerpo, y al mismo tiempo contribuyen a su extensión en el mundo exterior. Están destinados a ayudar a las personas a entrar en contacto con las tensiones que inhiben la vida del cuerpo. Al igual que las disciplinas orientales, sólo funcionan si se practican de forma mecánica y obsesiva, pero obteniendo placer de ellas y entendiendo su significado.*»²⁶

La respiración juega un papel importante, porque a través de la activación de los músculos alcanza el interior más profundo de la persona y, en etapas sucesivas, conduce al *aterrizaje*, es decir, el contacto con la realidad y el suelo sobre el que descansa el mundo físico. Esto implica la necesidad de *descargar* los sentimientos y las emociones a través de ejercicios que liberan la ira y la violencia, para llegar al auto-control.

La segunda influencia en el método de Capato Sartore es Feldenkrais, que divide a la persona en tres partes: el sistema nervioso, la musculatura y el medio exterior, elementos que están en estrecha correlación y se combinan para definir al individuo: en base a estas interrelaciones, una serie de ejercicios mentales son ideados para influir en los músculos en su función de construir unos modos más adecuados y funcionales de control corporal que aquellos memorizados en la experiencia común, lo que lleva a una mayor conciencia de los movimientos, la respiración y el yo.

El tercer componente del método de Capato, relacionado con el uso de la voz, se deriva del Roy Hart Theatre, que se basa en las teorías de Freud y Jung, interpretadas por Alfred Wolfshon²⁷, quien considera el hecho de cantar como un instrumento de auto-conocimiento, y por lo tanto para aumentar la conciencia de sí mismo y el bienestar existencial. La voz es vista, por lo tanto, como un instrumento para la auto-expresión a través de la mediación de la canción: este principio es desarrollado por Roy Hart - un estudiante de Wolfshon y su sucesor como líder del grupo que había fundado - en un sentido más puramente teatral, producir y escuchar sonidos con todo tipo de variaciones de tono para expresar diferentes emociones, en una sinergia tal que los gestos corporales pueden determinar la producción vocal.

23 Alexander Lowen (New York, 1910), originalmente instructor de educación física, obtuvo más tarde los títulos de derecho y medicina. En 1940 conoció a Wilhelm Reich, un estudiante de Freud, que tuvo una influencia decisiva en él. Desde ese momento empezó a considerar la musculatura del individuo como una expresión de su carácter, con conflictos interiores expresados a través de contracturas musculares. Lo que condujo a una forma de psicoterapia basada en la intervención directa sobre el cuerpo.

24 A. Lowen, *Bioenergética*, Milán, Feltrinelli, 1991, p. 35.

25 Ivi, 44-45.

26 Ivi, p. 60.

27 Alfred Wolfshon (Berlín 1898-1962) fue el mentor de Roy Hart. Después de haber sido cantante, el shock sufrido durante la Primera Guerra Mundial hizo que perdiera la voz. Wolfshon se dedicó a solventar los problemas vocales de cantantes profesionales, y descubrió que una mejora en su condición psíquica conducía a la correspondiente mejora en su trabajo vocal.

La cuarta fuente del método empleado por Michelina Capato Sartore es el Pantheatre de Enrique Pardo, que radicaliza el modelo de la voz humana de ocho octavas seguido por Roy Hart. Pardo fue influenciado por James Hillman, fundador de la psicología arquetípica, que investiga la psique humana utilizando - como ocurre en el mito - el lenguaje de las imágenes: esta experiencia lo llevó a estudiar en profundidad el movimiento, las imágenes y el mito, y en última instancia a la fundación en 1981 de Pantheatre, inspirado en el dios Pan.

La mitología sirve como fuente inagotable de material que vuelve a trazar modelos humanos; mientras tanto, en el plano vocal, extendió el trabajo de Roy Hart, llegando a una distinción entre la voz y la palabra, elementos separados obligados a coexistir manteniendo al mismo tiempo su autonomía. Sobre la base de estos postulados, por lo tanto, Capato ha desarrollado una serie de talleres que tienen en cuenta varios elementos diferentes: voz, mito, imágenes, movimiento, texto y autor. El sistema se completa con el Método, desarrollado por Lee Strasberg y basado en Stanislavsky, fundado sobre la cuestión de si es posible para un actor interpretar a un personaje en cada actuación, reviviendo las mismas emociones experimentadas la primera vez. Una vez más, el énfasis está en las emociones.

Después de haber perfeccionado el Método en 1951, como una técnica para expresar emociones de manera tan poco convencional como fuera posible, Strasberg basó su trabajo en el desarrollo de la imaginación concentrada y las habilidades sensoriales que refuerzan la memoria sensorial, haciendo que el actor recuerde una emoción experimentada en el pasado y, al mismo tiempo, involucrando el cuerpo a través de la imaginación, estimulando de este modo la memoria emocional que almacena sentimientos y afectos y que, a su vez, conduce a descubrir acciones auténticas a través de la improvisación.

Si bien estos son los fundamentos teóricos del método de trabajo de Capato Sartore, en la práctica encuentran expresión concreta en una serie de acciones con diferentes significados: desde la acogida reservada a los participantes del taller - un momento en el que se pueden observar las resistencias iniciales - a la observación de los individuos mientras se relacionan entre sí y con el espacio que les rodea. Esto da lugar al espíritu de grupo:

Cada miembro es valorado por su contribución al grupo, y disfruta de cierta libertad de movimiento dentro del propio grupo, limitado sólo por condiciones que son generalmente aceptadas, impuestas y decididas por el grupo.²⁸

El siguiente paso, entonces, es la comunicación de las reglas e ilustrar el tipo de trabajo que se llevará a cabo durante el taller. Ninguna de las indicaciones suministradas son obligatorias para los participantes, que pueden sentir cierta aprensión debido a la novedad de la experiencia: por esta razón, los ejercicios iniciales son simples y fáciles de entender.

En esta fase inicial, el objetivo es transmitir a los participantes un sentido de aceptación *a priori* de sus características y su manera de ser: escuchando y observando las dinámicas relacionales, estimulando

28 W. R. Bion, *Esperienze nei gruppi*, Roma, Armando Editore, 2009, p. 32.

con juegos diseñados con este propósito, se puede reforzar el sentido de pertenencia al grupo. Posteriormente, el entrenamiento físico comienza, empezando con respiraciones desde el diafragma y ejercicios para relajar los músculos. La tercera etapa implica un examen del cuerpo de uno, desde las áreas de cierre a cualquier contracción existente, desde los movimientos involuntarios a la voluntad del sujeto de realizar ciertas acciones; esta etapa también incluye la conexión emocional con la voz. Cada miembro del grupo es llevado gradualmente a escucharse a él/ella misma, incluyendo dificultades psicomotoras y emocionales. Las primeras propuestas de carácter teatral vienen en la siguiente etapa e implican la formación de parejas y un coro improvisado, después de lo cual el grupo se dedica a ejercicios que incluyen a todos los miembros, en los que el aspecto principal es, una vez más, escuchar a los demás. Sólo después de haber completado estos pasos preliminares se pasa al escenario y el tema de la jornada de trabajo es revelado, así como la elección del personaje a interpretar y la comprensión de la propia obra. Estos principios básicos son la clave para comprender la labor realizada por Capato Sartore con los internos de la prisión de Bollate, donde los talleres de teatro - que encajan perfectamente con la «filosofía» del centro penitenciario, que se centra en la rehabilitación de los internos a través de la dimensión personal y social - han abierto nuevos caminos en comparación con las prácticas tradicionales de teatro en condiciones difíciles.

De hecho, el trabajo realizado por Michelina Capato Sartore se basa «*en la energía física de la rabia en el cuerpo y en el grupo, viendo el bienestar, la socialización y la introspección individual como resultados indirectos del trabajo en grupo. [...] En Bollate, la combinación de teatro experimental y teatro social ha generado una crisis positiva que conlleva la discusión, el replanteamiento, la invención y el acuerdo con respecto a los proyectos destinados a abrir nuevos caminos, sin duda difíciles pero útiles para mejorar las condiciones de vida de los internos, los encargados de su supervisión, los que les ayudan en su rehabilitación y los que temen su eventual puesta en libertad.*»²⁹ ●

29 C. Bernardi, *Il teatro sociale*, Roma, Carocci, 2004, p. 153.

¿CÓMO VALORAR EL IMPACTO QUE UN DETERMINADO HECHO PRODUCE SOBRE LA VIDA?

A menudo, en el quehacer cotidiano del teatro, se tiene la impresión de que lo verdaderamente interesante está entre bambalinas, en las improvisaciones, durante los ensayos. Parece que el resultado final – la obra teatral- no sea más que una estilización de la vida que se ha puesto en marcha mientras todo se preparaba y que el producto último no sea más que una triste parodia de la riqueza que se puso en marcha durante el proceso. Y, después, cuando se aborda la evaluación, valoración o análisis del impacto que la obra haya producido, se escurran entre los resquicios del pensamiento los elementos que hicieron valiosa la vivencia. La necesidad de concreción de objetivos, contenidos y metodologías para poder establecer comparaciones homologables parece simplificar la riqueza y pluralidad de la experiencia.

Algunas de las cuestiones importantes del teatro que ha dado en llamarse social se juegan en la cotidianidad. Por poner un ejemplo: la contrariedad que supone que un actor con dificultades de movilidad (o de percepción, o de control conductual, por alguno de sus atributos, o de...) no sepa qué hacer cuando el resto de actores proponen una improvisación que implica una serie de movimientos que a él le resultan imposibles. ¿qué hacer cuando la propuesta de los compañeros o del director pone en evidencia esa dificultad? Señalar públicamente la deficiencia, la magnifica y ¿no se estará colaborando en el juego de la exclusión? ¿es mejor callar? ¿irse? ¿proponer algo diferente?

O, desde el otro punto de vista, la consternación que sienten los actores normalizados ante la dificultad del compañero y que les obliga a reaccionar desde la incomodidad ¿ayudar a este compañero a realizar ese movimiento? ¿modificar los gestos para adaptarlos a sus dificultades? ¿buscar otro gesto que sea factible para ambos? .

O la mirada contrariada del espectador que sabe de la impertinencia de fijar la mirada en el miembro amputado (o gordo, viejo, ciego, preso...) de uno de los actores pero que, al tiempo, siente el vértigo de las emociones contrastadas que fluctúan entre la compasión, la identificación, la fascinación y el rechazo.

La diferencia y el estigma producen, cuanto menos, conflicto. Porque no es fácil situarse ante lo que una sociedad determinó como extraño: podemos simular que no pasa nada, podemos alegrarnos de que resulte una conquista social que las diferencias sean, progresivamente invisibles, casi no existentes, que «los diferentes» realicen las actividades que, hasta hace poco, les estaban vedadas. Tal vez, poco a poco, nuestra mirada sea menos prejuiciosa. «Ellos» han luchado por su normalización y «yo» – ser civilizado- educo mi mirada para «admitir» esa diferencia.

Pero resulta complicado ensayar a disciplinar mis ojos y mis emociones para que no parcialicen al «otro». Al fin y al cabo, pocos escogieron hacer ese tipo de distinciones y la mayoría quisiera que eso no fuera así. Resulta incómodo, de nuevo, darse cuenta de la contradicción que supone aceptar esa dificultad cuando hemos hecho tantas declaraciones de intención sobre la aceptación de la diferencia y la pluralidad.

Y, así, podemos hacer un teatro que uniformice las diferencias, que incluya en los modos de hacer de la cultura oficial las limitaciones de aquellos que, de una manera u otra, resultaron excluidos o están a punto, siempre, de serlo.

O, en dirección contraria, podríamos intentar dejar que esa diferencia se exprese en toda su crudeza. Que resulte una bofetada a nuestros espacios de tranquilidad. Seguir la estela de un teatro de la provocación y de la incomodidad. Sacar a escena todos los monstruos que llevamos dentro, agazapados bajo la máscara de la uniformidad. Y, además, hacer que aquellos a los que la máscara no puede cubrirles se conviertan en protagonistas de la escena.

O se pueden llevar las formas y disciplinas del arte a aquellos lugares donde la diferencia se hace aguda y culpable. La esperanza está en que en ese hacer, la regeneración tal vez sea posible porque se dice que la creatividad y el arte tienen un efecto curativo. Pero, ¿hasta qué punto no son precisamente esas estructuras, los propios lugares, las formas del hacer los que generan y alimentan la dificultad?

Optamos por unas formas u otras de hacer teatro de la diferencia, con la diferencia, contra la diferencia, hacia la diferencia... o en, entre y desde la diferencia.

Hace tiempo que en transFORMAS se han planteado estas cuestiones. Y, también, se ha optado: hacer un teatro que incluya y haga visibles las diferencias y dificultades – y el conflicto que provocan- pero que no pretenda, necesariamente, la inclusión de nadie en nada. No sería función del teatro dar respuestas sino preguntar de la forma más abierta posible sobre las grietas – las contradicciones- que se forman en los modos de hacer cotidianos. Preguntarse sobre las estructuras que hacen posible y mantienen los mecanismos de exclusión y hacerlas evidentes. Mecanismos que son sustentados por las formas sociales y por el hacer individual en la comunidad (y, claro está, en las formas de hacer teatro, que traducen las formas de la cotidianidad). Las respuestas están a cargo de cada cual.

Desde este punto de vista, aquello que podría resultar residual y eliminable para otros teatros tal como las limitaciones, los obstáculos, los problemas y las precariedades se convierten en la materia de trabajo para esta forma de hacer. Es lo que nace del proceso de creación lo que nutre el espectáculo.

Nada es escoria o indiferente. Y, a la inversa, son las diferencias y las dificultades la materia prima de lo que surgirá en escena. Las bambalinas pasan a ser parte del atrezzo o, incluso, un actor más de la obra.

Cada una de las opciones implica unas dinámicas diferentes. Y una forma de entender el espectáculo y al espectador. De alguna forma, un teatro «en» y «entre» la diferencia ha necesitado incluir al público y su memoria colectiva como elemento activo del proceso. Incluyendo en esta afirmación al proceso de creación: los actores son, al tiempo, actores y miembros del público. Y a la inversa: el público se convierte progresivamente en ejecutante principal del espectáculo. Incluso, el ideario colectivo de una comunidad, la memoria de un pueblo en forma de imágenes o archivo se convierten en actores de la obra y partes integrantes del proceso creativo.

Pero ello implica una continua puesta en cuestión de los elementos que configuran la cotidianidad del teatro: desde el papel del director a la actuación de los espectadores. Los modos de hacer de cada cual, las implicaciones de las decisiones individuales y colectivas. La función de los actores en la creación de los espectáculos y el cometido de los técnicos y la técnica. Y la relación y juegos de poder que establece el individuo con el grupo y, a su vez, de éste con la colectividad. La pluralidad y sus complejidades, contradicciones y conflictos.

Desde este punto de vista, lo que importa es, pues, el proceso. La puesta en escena final no es más que un elemento clave, un hito de un desarrollo que no está cerrado pero que no puede considerarse como el objetivo final. Efectivamente, lo importante está entre bambalinas, en las dificultades del día a día.

Siguiendo la misma dinámica, puede considerarse que en el teatro llamado social, decidir sobre una opción u otra comporta formas de hacer y lógicas de evaluación diferentes. En un extremo, la valoración finalista que relaciona objetivos con resultados. En el otro, el análisis continuo y plural de los procesos.

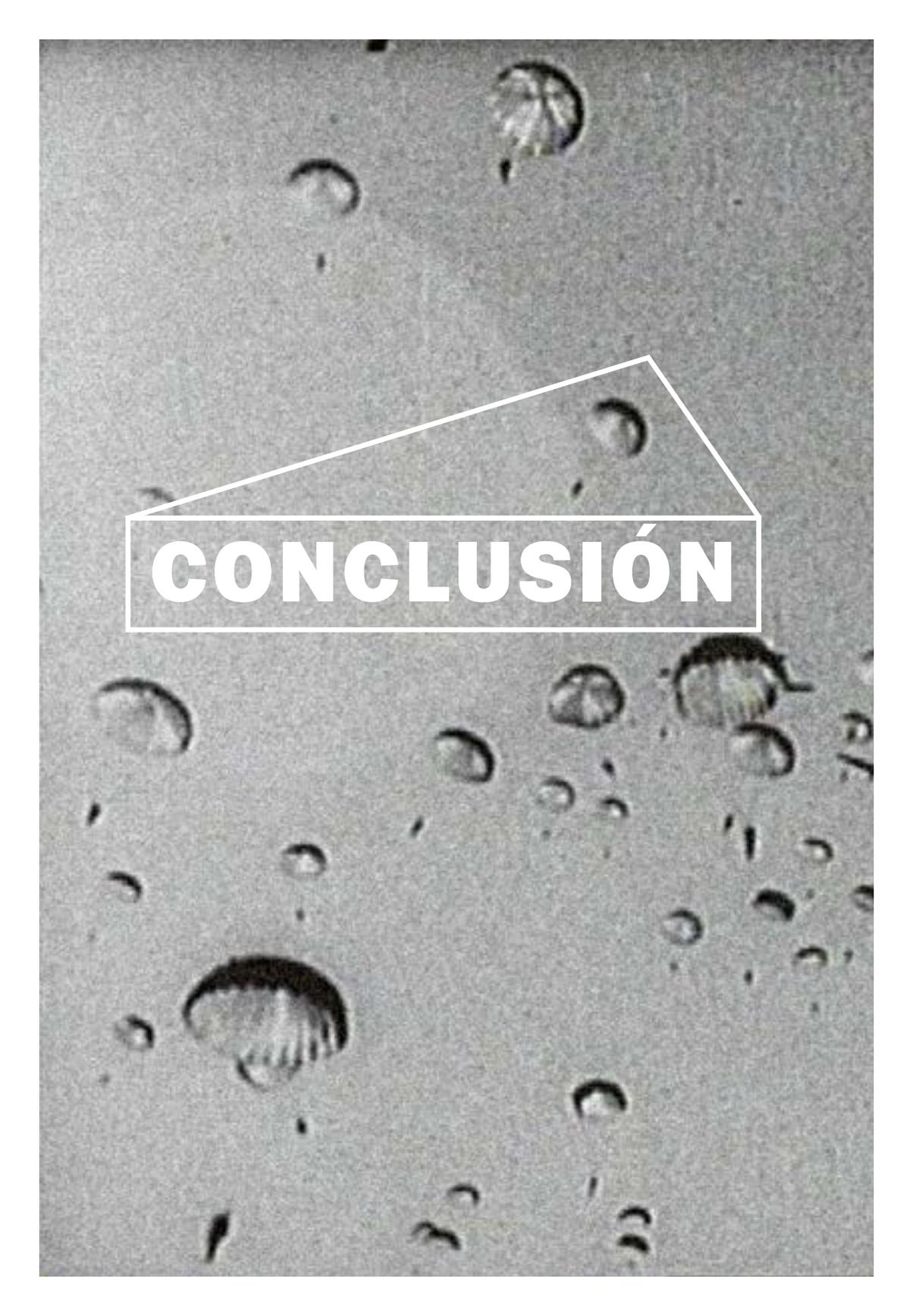
Así, cada una de las versiones del teatro social entraña unas consecuencias en cuanto a la forma de entender la diferencia, el papel del arte y del teatro y, lógicamente, unas consideraciones de tipo social y político. Así, puede derivarse de una determinada forma de hacer arte una peligrosa tendencia a psicologizar e individualizar los conflictos: hacer un arte que «salve» al peligroso o al estigmatizado de su condición. O, al contrario, en el otro extremo y simplificando, provocar un arte militante del que emanen consignas fáciles sobre la bondad de una forma de hacer sobre otra.

Históricamente, para validar unas acciones con respecto a otras, se han considerado como fundamentales las formas de valoración que permitieran la comparación y ello, a su vez, ha requerido que los términos que permitieran dicha comparación fueran homologables. Para ello era indispensable señalar objetivos más o menos delimitados y cuantificables. La valoración, desde este punto de vista, se establecía en relación a la consecución o no de dichos objetivos. Así, en el ámbito de la exclusión social, los ítems a tener en cuenta podían ser el grado de normalización de la vida de la persona en riesgo (ausencia de reincidencia en los hábitos malsanos, la reinserción laboral, etc) o el grado de aceptación de la comunidad de la persona con dificultades (la aceptación por parte del grupo de las madres solteras, de los homosexuales...). Entendida desde

este punto de vista, la bondad o no de una acción de teatro social se mediría en la incidencia sobre los individuos o los colectivos de referencia en cuanto que supusieran un cambio en los comportamientos.

Sin embargo, en un teatro que trabaja desde la consideración de las estructuras que sustentan la iniquidad, lo importante será señalar los mecanismos de acción de esas estructuras, las metamorfosis de las formas de la cotidianidad, las fisuras en los discursos dominantes y, así, un teatro que trabaja en y entre la pluralidad requiere de un concepto de apreciación del impacto de tipo continuo: no se trata, pues, de valorar sino de permitir los espacios en los que se evidencien y contrasten las vivencias, que se señalen las contradicciones y las dificultades.

La bondad de este tipo de teatro estaría en su capacidad de dar espacio a la evidencia. La presencia de espacios de reflexión y crítica continua, abierta y plural que, a su vez, sean generadoras de nuevas ideas y materiales de trabajo sería la prueba de la presencia de un impacto en el individuo, en la colectividad y en el espacio social. Evolución dialéctica del pensamiento y de la acción. ●



CONCLUSIÓN

Elena MOSCONI — Profesora asociada de Historia del Cine en la Universidad de Estudios de Pavia. Miembro del Comité científico de la Fundación Cineteca Italiana en Milán (Italia)

POR UNA ECOLOGÍA DE LA IMAGEN «RECICLADA»

We say: «to take a picture». But what we take, who do we take it from, exactly? Do we really keep it? And shouldn't we return it to whom it rightfully belongs to? (Georges Didi-Huberman⁰¹)

La saturación masiva por las imágenes que acompañan nuestra vida cotidiana ha provocado una intensa reflexión teórica que reflexiona sobre su naturaleza, su forma, sus funciones y los tipos de uso. El verdadero «visual turn⁰²» del que somos testigos ha motivado a los investigadores a afinar sus instrumentos de investigación para hacer emerger un nuevo campo disciplinario que se denomina como el objeto de investigación, «visual studies⁰³» (estudios gráficos). Dentro de una constelación global de estudios, el aspecto sobre el que parecen converger los antropólogos, semiólogos, investigadores en ciencias de la información y la comunicación y los historiadores de arte, concierne el tipo de interés que hoy se invierte no tanto en ontología de la imagen (problema que se remonta a un período anterior y que remite, por ejemplo, a las celebres observaciones de André Bazin⁰⁴), sino a sus formas de uso, sus modalidades de circulación: en otras palabras, no sólo la verdad de la imagen sino su poder, sus usos y sus efectos enunciativos⁰⁵.

Es en este marco que en el que podemos inscribir la práctica cultural del «reciclaje» de imágenes, actualmente ampliamente difundida en diferentes contextos de expresión y de comunicación (artísticos, autobiográficos, históricos, etc.) y se ha convertido en uno de los temas de interés más activos del campo audiovisual.⁰⁶

01 Georges Didi-Huberman, *Ethics of Images*, «Aut Aut», n. 348, octubre-diciembre 2010; El texto apareció también en Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Edition de Minuit, París, 2010.

02 Cf. William J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, «Artforum», n. 30, 1992, pp. 89-94.

03 Entre los numerosos textos sobre el tema, consultar: Nicholass Mirzoeff, *An Introduction to the Visual Culture*, Routledge, Londres, 1999; id. (editado por), *The Visual Culture Reader*, Routledge, Londres, 1998; Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking, An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001; David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago, 1989.

04 André Bazin, *Ontologie de l'image photographique* in Gaston Diehl (editado por), *Problèmes de la peinture*, Confluences, Lyon, 1945; también en *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo 1: *Ontologie et langage*, Cerf, París, 1958.

05 «Las imágenes tienen una fuerza más que una forma, una fuerza que procede de su forma, o que las informa quizás, una fuerza extraordinaria que exige una teoría crítica general y una serie de modelos interpretativos» (texto traducido - Gianfranco Marrone, *Postfazione. Immagini in lotta*, in AaVv, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milán, 2015, p. 78). Ver también: Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Introduzione* en Andrea Pinotti, Antonio Somaini (edited by), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milán 2009, p.19.

06 Estudios sobre el tema: Cecilia Hausheer, Christoph Settele (editado por), *Found Footage Film*, Viper-Zyklus Verlag, Lucerna – Grun, 1992; William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York, 1993; Stefano Basiglio (editado por), *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 2004; AaVv, *Speciale Found Footage*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 14, 2007; Marco Bertozzi, *Recycled cinema, Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012; Marente Bloemheuvell, Giovanna Fossati, Jaap Gulmond (coordinado por), *Found Footage. Cinema Exposed*, Amsterdam University Press, EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam, 2012; Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Mimesis, Milano, 2013; Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, 2014.

Si por una parte el trabajo sobre imágenes preexistentes, el «reciclaje», parece evolucionar hacia una práctica positiva, capaz de oponerse a un uso consumista de las imágenes y de controlar su hipertrofia y la propagación imparable, hace falta, por otra parte, preguntarse en qué condiciones y mediante qué toma de conciencia podría convertirse en una práctica «ecológica» muy esperada por las personas dedicadas al ámbito artístico y al sector social y educativo.

Siempre la imagen revisitada es una imagen «tomada» de otro relato, de un recipiente diferente. A menudo se trata de imágenes que no pertenecen a un presente inmediato, han estado archivadas durante un tiempo suficientemente largo para parecer «extranjeras» respecto a la vida cotidiana de los que las utilizan. En este sentido, son imágenes desposeídas de su carga agresiva: aunque su contenido pueda remitirnos a aspectos impactantes, a problemáticas o a emociones, el tiempo ha diluido su impacto en el espectador.

Pero pese a todo las imágenes «descontextualizadas» son violentas respecto a la historia que las ha visto nacer y a aquellos que las han producido.⁰⁷ No podemos negar este aspecto que provoca algunos problemas a los historiadores, a los archivistas, a los filólogos⁰⁸, a los profesionales interesados por la investigación de una dimensión original y por las formas de producción de imágenes.

La imagen revisitada es una imagen «robada», inusual, incluso extranjera, pero es en su aspecto diferencial donde yace su sentido más profundo⁰⁹.

La imagen «robada» es la imagen que miramos¹⁰: es la que – como ha repetido Didi Huberman – nos aparece en toda su deformidad. Así pues, la nueva mirada que ésta presupone dificulta la visión primera y el conocimiento cristalizado en torno a esta última. Es una imagen «aparición», cargada de una densidad diferente, capaz de revelarnos hasta qué punto la mirada puede estar orientada, codificada¹¹.

La imagen «robada» es una imagen fuera del tiempo que, en el montaje con las otras, nos devolverá incluso el significado de nuestra mirada¹².

En este sentido es una imagen «migrante» que asume un nuevo dinamismo y –siempre citando Didi Huberman- que quiere convertirse no ya en un símbolo sino en un «síntoma». En este caso, sale de la dimensión puramente referencial a la que ha estado destinada en su primera codificación (por ejemplo: el soldado armado con un fusil es el símbolo de la guerra, de la fuerza) y se pone en movimiento; de esta manera los significados que transmite pierden su univocidad, su carácter absoluto. En esta migración crítica de los símbolos Huberman –después de Freud y Warburg- ve su

07 «Decontextualización es un término de explotación forestal, pero sirve en este caso. El contexto original se ha eliminado. La secuencia esta re-presentada en un nuevo contexto e, invariablemente, con una pista sonora diferente. Despojada de este contexto original, la secuencia se cubre de diferentes capas de especulación, de evocaciones subjetivas y de ambigüedad poética. Con intencionalidad el significado se hace resbaladizo. El verdadero significado de la imagen original a priori planea por encima de la pantalla: no podemos estar seguros de por qué se ha filmado. Pese a todo, lo que se ha filmado queda fijado firmemente, y envuelto ahora de miles eventuales nuevos porques». Texto traducido- Standish Lawder, *Comments on the Collage Film*, in Cecilia Hausheer, Christoph Settle (editado por), *Found Footage*.

08 Sobre este tema ver el análisis de Joel Katz, *From Archive to Archeology*, «Cinématographe», n. 4, 1991, pp. 96-103.

09 Ver también Michael Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory*; Craig Baldwin's Tribulation 99, «The Moving Image», vol. 3, otoño 2003, pp. 40-61.

10 Ver Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2010; De la misma manera, Mitchell pregunta «¿realmente qué quieren las imágenes?» ¿Cómo interactúan con los espectadores? [William] T. Mitchell, *What do Pictures «Really» Want*, «October», n. 77, 1996, pp. 71-82.

11 La aparición de la imagen descontextualizada y el sentido de alienación que provoca contrasta con la violencia y el bombardeo de imágenes mediáticas.

12 Sobre el aspecto ético del montaje ver Marie Rebecchi, *Cosa significa «conoscere attraverso il montaggio»*. Entrevista a Georges Didi-Huberman, «Giornaledifilosofia.net», noviembre 2010.

capacidad de convertirse en «síntomas», cuando recogiendo aspectos contradictorios montados unos sobre los otros, se ponen en cuestión los modos habituales de representación y simbolización¹³. El síntoma es una imagen que sobrevive «pese a todo», que nos transmite una distancia histórica poniendo en discusión la memoria (inconsciente, constante, aleatoria) que se ha aglutinado a su alrededor.

En la migración de las imágenes, en su pasar «de mano en mano» a través del trabajo de reciclaje, incluso el sujeto mismo que las trabaja se hace plural. Las imágenes migrantes adquieren un valor de uso, intercambio, que pone en duda la teoría tradicional del Autor: exhumadas, divididas, compartidas, las imágenes pasan de un «yo» a un «tú» para llegar a un «nosotros»¹⁴. Pero intercambiar, compartir las imágenes es pese a todo muy diferente del simple acto de consumo, que representa la modalidad habitual con la que entramos en contacto con ellas.¹⁵

En este proceso el autor original de las imágenes (ya sea artista o un amateur anónimo) es puesto en cuestión, evocado por un «segundo autor» que lo moviliza, le da la vuelta, lo pone otra vez en juego, preguntándose ante todo quién las ha creado, cómo y por qué.

Así pues, el segundo autor no consume las imágenes sino que se las reapropia. De esta forma con su libertad de pensamiento y de creatividad nos dice que la imágenes no son una posesión individual; una vez creadas las imágenes se convierten en un patrimonio colectivo, una fuente inagotable a disposición de todos. La «segunda mano» de las imágenes es pues un robo plenamente legal, o un acto de completa apropiación cargada de toda la responsabilidad que comporta esta nueva posesión¹⁶. Renacida, reapropiada, puesta de nuevo en circulación, la imagen se ofrece de nuevo al público: la imagen pide ser vista y compartida; también ser criticada, mutilada, profanada, para una activación completa de su potencial comunicativo.

Usar por segunda vez una imagen es una marca de pluralidad. Tanto en las actividades fotográficas como en las audiovisuales, se trata de «imágenes» y no de una imagen solitaria. La pluralidad de imágenes frena la autosuficiencia supuesta de la imagen única, su poder absoluto. Puestas unas al lado de la otras, las imágenes desvelan a través del montaje el sentido de su falta de autonomía. Piden ser reinterpretadas con sus relaciones, sus nexos de vecindad u oposición, similitud o contraste. De la misma manera a través de otras perspectivas de expresión como el cambio de la duración, la ampliación, las intervenciones en el color, en el sonido, etc, las imágenes desvelan, en contrastes dialécticos, en asociaciones repentinas, en asonancias imprevistas, una riqueza y una densidad semántica reencontradas.

Como los ojos que las ven y como los significados que ellas aportan, las imágenes no viajan solas: en todos los niveles del ser, expresan la esperanza de ser compartidas.

13 El concepto de síntoma se analiza en profundidad en Goerges Didi-Huberman, *Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, París, 2000.

14 Elisabetta Longari estima que, actualmente, el autor no crea necesariamente nuevos objetos, sino nuevas maneras de observar a través de imágenes producidas por otros. (Elisabetta Longari, *A come autore*, in Cristina Casero, Michele Guerra (editado por), *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, Diabasis, Reggio Emilia, 2011, pp. 10-12)

15 Sobre el proceso de apropiación y citación de fotos, ver Maria Rosaria Dagostino, *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma, 2006.

16 El robo y el tipo de relación con las imágenes se describen por Agamben como una profanación, la devolución al uso público de cualquier cosa que ha sido anteriormente «dividida» (Cf. Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005).

Estar atento a la alteridad, a las andanzas, a la pluralidad, a la multiplicidad y también a la «sintomaticidad» de las imágenes me parece una condición necesaria para una reutilización de los materiales de archivo capaz de salvaguardar una dimensión «ecológica».

Trabajar con las imágenes preexistentes, darles una nueva vida, es una manera nueva de «ponerlas en forma» que no puede dejar de subrayar – incluso de manera inconsciente- hasta qué punto las imágenes, además de «enseñar», «representar» cosas, reflejan siempre su propia forma.

Wittgenstein escribió: *«Una imagen nos ataba, una imagen nos encarcelaba. Pensábamos que, mirando al mundo, se parecía a una imagen, escribe Wittgenstein. Escaparse del encarcelamiento de las imágenes, de su poder totalizante, como forma cognitiva del mundo, es posible solamente a través de la duplicación de la misma imagen robada a su contexto. Esta nueva imagen, se convierte en una nueva realidad, seguimos sus contornos en función de lo que miramos y como lo miramos. Para liberarnos, por último, de la tiranía de la imagen en sí»*¹⁷. ●

17 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953.



CRÉDITOS

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- AGAMBEN G., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double (El teatro y su doble)*, in Œuvres Complètes, tome IV, Paris, Gallimard, 1964.
- BARBA E., *Le Canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale (La Canoa de papel: tratado de antropología teatral)*, coll. Les voies de l'acteur, L'Entretiens, 2004.
- BARBIERIS I., *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre (El archivo en las artes vivas)*, Presse Universitaire de Rennes, 2015.
- BARON J., *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, 2014.
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma ? (¿Qué es el Cine?)* Tome 1: *Ontologie et langage*, Cerf, Paris, 1958.
- BAZIN A., *Ontologie de l'image photographique*, Confluences, Lyon, 1945.
- BERARD J., CHANTRAINE G., *80000 détenus en 2017, Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire*, Editions Amsterdam, 2008.
- BERNARDI C., DRAGONE M., SCHININÀ G., *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milan, Euresis, 2002.
- BERNARDI C., *Il teatro sociale*, Roma, Carocci, 2004, p. 153.
- BERTOZZI M., *Recycled cinema, Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012
- BESSETTE J.M., *Etre socio-anthropologue aujourd'hui ? L'harmattan*, Logiques Sociales, 2014, Paris.
- BION W.R., *L'expérience du groupe (La experiencia del grupo)*, Armando Editore, 1984
- BLASETTI A., *le cinéma qui a vécu*, par Franco Prono, Edizioni Dedalo, Bari, 1982.
- BORDE R., *Les Cinémathèques*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 76.
- BORIE M., *Grotowski et la formation comme une quête*, Paris, Editions du CNRS, 1970.
- BOUKO C., *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Éditions Peter Lang, Brussels, 2010.
- BRANDI C., *Teoria del restauro, (Teoría de la restauración)*, Einaudi, Torino, 1963.
- BROOK P., *L'espace vide (El espacio vacío)*, coll. Points Essais, Seuil, 2001.
- CAILLÉ A., 2011, *Pour un manifeste du convivialisme*, Le Bord de l'eau, Lormont, p63
- CAPPELLETTO C., *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Rome, 2009.
- CASTEL R., *Les métamorphoses de la question sociale (Las metamorfosis de la cuestión social)*, Fayard, 1995.
- CASTEL R., *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Éditions du Seuil, coll. «La couleur des idées », 2009.
- CATANESE R., *Lacune binaire. Il restauro dei film e le tecnologie digitali (Lagunas binarias. La restauración de las películas y las tecnologías numéricas)*, Bulzoni, Roma, 2013.
- CHINON M., *La voix au cinéma (La voz en el cine)*, L'étoile, édition des Cahiers du Cinéma, 1984.
- COMBESSIE Philippe, *Sociologie de la prison (Sociología de la cárcel)*, La Découverte, 2009.
- COMENCINI L., PAVESI M., *Restauro, conservazione e distruzione dei film*, Il Castoro, Milano, 2001;
- COMOLLI J.L., *Corps et cadre (Cuerpo y marco)*, Verdier, 2012.
- COMOLLI J.L., *Voir et pouvoir (Ver y poder)*, Verdier, 2004.
- DAGNA S., *Perché restaurare i film? (¿Por qué restaurar películas?)*, ETS, Pisa, 2015.
- DAGOSTINO M.R., *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma, 2006.
- DAMASIO A., *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Milan Adelphi, 2003.
- DAMASIO A., *L'errore di Cartesio. Emozioni, ragioni e cervello*, Adelphi, Milan, 1995.
- DANAN J., *Qu'est-ce que la dramaturgie ? (¿Qué es la dramaturgia?)*, Actes Sud-Papiers, 2010.
- DELEUZE G., *Diferencia y repetición*, Gijón, 1988
- DELEUZE G., *Empirismo y Subjetividad*, Madrid, Gedisa, 1981
- DERRIDA J., *Mal d'archives*, Galilée, 1995.
- DEWEY J., *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010.
- DIDI-HUBERMAN G., *Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris, 2000.
- DIDI-HUBERMAN G., *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Edition de Minuit, Paris, 2010.
- DORT B., *Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue (El juego en el teatro, el espectador en dialogo)*, P.O.L, 1995.

- DORT B., *La représentation émancée (La representación emancipada)*, coll. Le temps du théâtre, Actes Sud, 1988.
- FARINELLI G.L. - MAZZANTI N., *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Grafis, Bologna 1994.
- FOUCAULT M., *Vigilar y castigar*, Siglo XXI y B. Nueva, 2012.
- FREIDBERG D., *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago, 1989.
- GALIMBERTI U., *Il corpo*, Milan, Feltrinelli, 1983.
- JAMESON F., *La lógica cultural del capitalismo tardío*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.
- LEHMANN H.T., *Teatro posdramático*, Cendeac, 2013.
- LOWEN A., *Bionergetica*, Milan, Feltrinelli, 1991.
- MAGLI P., *Corpo e linguaggio*, Roma, l'Espresso, 1980.
- MATUSZEWSKI B., *Une nouvelle source de l'Histoire*, AFRHC. Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2006.
- MEYER M., READ P., *Restoration of Motion Picture Film (Restauration to Visual Culture)*, Butterworth, Heinemann, Oxford, 2000.
- MIRZOEFF N., *An Introduction to the Visual Culture, The Visual Culture Reader*, Routledge, London, 1998.
- MURAKAMI H., *Kafka sur le rivage (Kafka en la orilla)*, Editions 10/18, 2011.
- PAVARINI Massimo, *Contrôle et domination (Control y dominación)*, Madrid, Siglo XXI, 1983.
- RANCIÈRE Jacques, *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones, 2010.
- REDORTA Josep, *El poder y sus conflictos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.
- SÄLJÖ R., *Læring i praksis – et sosiokulturelt perspektiv*, Editions Cappelen Damm, 2001
- VGOTSKI Lev, *Pensée et Langage (Pensamiento y lenguajes)*, éditions La Dispute, 1997
- STALPAERT C., *No beauty for me there where human life is rare. On the theatre work of Jan Lauwers with Needcompany*, Academia Press and International Theatre and Film Books, Ghent, 2007.
- STEIN P., *Essayer encore, échouer toujours (Intentar todavía, fracasar siempre)*, entretiens avec Georges Banu, Ici-bas / Théâtre, 1999.
- STRASBERG L., *le Studio Lezioni all'Actor. Le Registrazioni originali di un'esperienza mitica*, Rome, Dino Audino, Editore, 2002.
- STURKEN M., CARTWRIGHT L., *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- THERBORN G., *La ideología del poder y el poder de la ideología.*, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- VALENTINI V., *La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Rome, 1984.
- VARELA F., THOMPSON E., ROSCH E., *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milan 1992.
- VENTURINI S. (bajo la dirección de), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi (La restauración cinematográfica. Principios, teoría, métodos)*, Campanotto, 2006.
- WACQUANT Loïc, *Punir les pauvres (Castigar a los pobres)*, Agone, 2004.
- WACQUANT Loïc, *Les prisons de la misère (Las cárceles de la miseria)*, Raisons d'Agir, 1999.
- WARNET J.M., *Les laboratoires, une autre histoire du théâtre (Los laboratorios: una otra historia del teatro)*, Entretiens, 2013.
- ZANZI E., S. Spadoni (ed. by), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni, Rome, 2000.
- ZEKI S., *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Turin 2003.

Revistas - Artículos

- BARBA E., *Tiers Théâtre. L'héritage de nous à nous-mêmes (Tercer teatro: La herencia de nosotros a nosotros mismos)*, en Programme Kaosmos, 1995.
- CANUDO R., *La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*, en Entretiens idéalistes, n. 61, 25 octobre 1911, p. 169, citado en Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Séguier, Paris, 1995.
- CAPATO SARTORE M., *e.s.t.i.a teatro In-Stabile*, in E. Pozzi and V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, Urbino, Nuova Catarsi, Associazione Culturale Aenigma, 2009
- COMBESSIE P., *Paul Fauconnet et l'imputation pénale de la responsabilité : une analyse méconnue mais aujourd'hui pertinente pour peu qu'on la situe dans le contexte adéquat.*, Revista Anamnèse., no 3, 2007.
- CORNAGO Óscar, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005
- DIDI-HUBERMAN G., *Ethics of Images*, "Aut Aut", n. 348, octubre-diciembre 2010.
- DORLHAC Hélène, *La culture en Prison quel enjeu? Actes du colloque de Reims 1985*, Ministerio de la Cultura y Ministerio de la Justicia, La documentation française, 1986.
- FLASZEN L., *Il teatr laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, 1980.
- GONZALEZ E., *El archivo como soporte para el actor*, transFORMAS, 2016

GONZALEZ E., *El teatro en lo social*, transFORMAS, 2013

GROTOWSKI J., citado por Anatolí Vassiliev, *De Grotowski vers Stanislavski*, «les penseurs de l'enseignement de Grotowski à Gabily», Alternatives Théâtrales, número 70-71, juin 2000.

HUMBERT M., Une indispensable offensive intellectuelle collective., *Revista du MAUSS* 1/2014 (n° 43), p. 63-74.

KATZ Joel, Katz's analysis, *From Archive to Archeology*, "Cinématographe", n. 4, 1991, pp. 96-103.

LECOMTE J., *Le convivialisme existe, je l'ai rencontré.*, *Revista del MAUSS* 1/2014 (n° 43)

MIRCHELL T., *What do Pictures "Really" Want*, octubre, n. 77, 1996.

MOSSETTO A.P., *Formes et structures du film chez Ricciotto Canudo première manière*, in *Cinema Nuovo*, sept-oct. 1973, p. 358.

PITRUZZELLA, Salvo, *La funzione del pubblico nel teatro terapeutico*", *Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche*, anno XV, n. 97, junio 2010.

TAYLOR D., FUENTES M., *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, 2011

TIBALDI G., "Teatro, carcere, sogno. Sobre 'Scena della mente e scena dei reclusi'", in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no, Teatro in carcere* 2009.

TORRES D.G., *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en literatura, cine y teatro)*, Trama Editorial, Madrid 2011.

WILLIAM J.T., *The Pictorial Turn*, "Artforum", n. 30, 1992.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953.

Webografía

AGREEMENT FOR THE INTERNATIONAL FEDERATION OF FILMS ARCHIVES, actos de la conferencia.

<http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Digitized-documents/Constitutional-papers/Original%20FIAF%20Agreement.pdf>

BERTOLINA L., RACINA G., 1998, *La Mouine sur les pas de Francis Ponge. Hommage à Francis Ponge*. Radio Grenouille.

<http://www.radiogrenouille.com/creations/documentaires/la-mouine-sur-les-pas-de-francis-ponge/>

DJURHUUS Rune, *Chess Algorithms: Theory and Practice. Complexity of a Chess Game*. Rune Djurhuus

<https://www.uio.no/studier/emner/matnat/ifi/INF4130/h12/undervisningsmateriale/chess-algorithms-theory-and-practice-ver2012.pdf>

E.S.T.I.A Cooperativa Sociale Onlus. Cooperativa social en la cárcel de Bollate a Milán.

<https://www.cooperativaestia.org>

LUNAR SURFACE JOURNAL, transcripción integral y comentada de la banda sonora del primero aterrizaje lunar.

<http://history.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html>

IN LIVING MEMORY, página WEB del proyecto <https://inlivingmemory.eu>

REBECCHI M., *Cosa significa "conoscere attraverso il montaggio"*. *Intervista a Georges Didi-Huberman*, «Giornaledifilosofia.net», noviembre 2010.

http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/ConoscereAttraversoIlMontaggio_Huberman_2010.pdf

TEATRODENTRO webdoc, formación, creación y producción teatral en cárceles.

<http://transformas.es/teatrodentro/>

PARTICIPANTES Y COLABORADORES / PARTNERS LOCALES

e.s.t.i.a. **Participantes** — Armand, Ruben, Yasmine, Daniel, Claudia, Antonio, Cristian, Antonio, Lucia, Davide, Pietro, Salvatore, Gary, Giulia, Cristian, Salvatore, Luis, Carlos, Eva, Alessandra, Antonio, Cristian F., Randy, Manuel, Carlo, Christian G., Valentino, Stefan, Kristian D.

Colaboradores — Cárcel de Milán-Bollate, Ayuntamiento de Milán, Universidad IULM, Universidad Católica, Fundación Cariplo.

Lieux Fictif **Participantes** — Hamza, Odette, Aline, Mohamed, Moussa, Karim, Ahmed, Alvin, Ramzi, Bory, Christophe, Maxime, Corinne, Jean, Marco, Hedi, Aurore, Safaa, Zakaria, Jorge, Kamel, Manuel, Chantal, Kwamé, Kadra, N'Vamba, Christina, Simonne, N'Famara, Sacha, Cadija, Nabil, Aboubakar, Jean-David, Jean-Pierre, Rachid, Driss, Khalid, Anouk, Pascal, Andrea, Anne, Aurora, Chloé, Dimitri, Florence, Filip, Guro, Julian, Julie, Lola, Marine, Marion, Paul, Phemie, Ali, Roxanne, Clara, Wenche, Donia, Stéphane.

Colaboradores — Región Provence Alpes Côte d'Azur, Consejo Departamental de Bouches du Rhône, Ayuntamiento de Marsella, Laboratorio de Estudios en Ciencias de las Artes (LESA), Universidad de Aix-Marseille, Fundación Daniel y Nina Carasso, Ministerio de Justicia y de Cultura de Francia, La Friche Belle de Mai, Centro Penitenciario de Marsella.

PhotoART Centrum **Participantes** — Jaroslav K, Ondrej M, Stanislav H, Ján G, Andrej H, Pavol H, Ján H, Marcel M, František O, Karol Stollmann, Alexandra Keselicová, Diana Simanová, Veronika Šoltýsová, Alžbeta Schnurerová, Dávid Hanko, Klaudia Husárová, Katarína Bajkayová, Pavel Smejkal, Lena Jakubčáková, Juraj Gembický, Vilo Čikovský, Peter Zakuťanský, Jana Rusková, Ivana Rusnáková, Michaela Sabolová, Mirka Kolesárová, Simona Bujdošová, Gejza Legen

Colaboradores — Prisión de Prešov UVV un ÚVTOS, régimen abierto, Prešov; Universidad de las Artes, Universidad técnica de Košice; Instituto de fotografía creativa de la Universidad de Silesia, Opava, República Checa.

transFORMAS **Participantes** — Pepita Galobardes, Griselda Vilaplana, Carlota Gelonch, M. Pilar Ventosa, Joan Masachs, Albert Jiménez, Inma Amposta, M. Jesús Marín, Yolanda de las Heras, Cristina Pérez, Esther Obdulía, Marina Correa, Joana Herance, Julià Pérez, Marga, Brito, Alba Díaz, Carles Villar, Chen Tai, Ariadna Morros, Natalia Carpintero, Paloma Casa, Pilar Soler, Anna Pascal, Judit Costa, Eli González Valle, Juan Carlos Silva Jiménez, Manuel Márquez, Eddy Funes, Roberto Orduña, Encarna Gracia, Ana M. Tomás.

Colaboradores — Ayuntamiento de Barcelona: ICUB, Instituto de Cultura y Departamento de Acción Comunitaria. Generalitat de Catalunya: OSIC, Departamento de Cultura e ICEC, Instituto Catalán de las Empresas Culturales; Fundación Obra Social La Caixa; Fábrica de creación Fabra i Coats de Barcelona.

WSOC **Participantes** — Frederick Percy Gomez, Sabrina Norstrøm, Filip Agnithori, Karoline Abrahamsen, Håvard Fandrem, Babatunde Oluwalana, Aleksander Dokkeberg, Petter Hanssen, Jonas Boukili, Lucas Ibanez-Fehn, Ingrid Sudbø, Stian Andreassen, Joachim Fleischer, Edvard Karijord, Daniel Hovdahl, Karl Alvenes, Pernille Nilsen, Morten Bjørnådal, Caroline Johansen, Torgeir Hegna, Wenche Luther, Bendik Mondal, Caroline Johansen, Torgeir Hegna, Wenche Luther, Bendik Mondal, Peter Hjertholm, Therese Meyer, Guro Lippørød, Erlend Holbek, Marius Hagen, Eskil Øversveen, Synne Haakenstuen, Thea Marie Mostad, Wilde Siem.

BIOGRAFÍA AUTORES

FRANCIA

- Pascal Césaró** Profesor titular en la Universidad de Aix-Marsella, Departamento de Artes Escénicas y director. Áreas de estudio: cine documental, cine y ámbito laboral, el cine como una herramienta de investigación en ciencias humanas y sociales.
- Leïla Delannoy** Socióloga, miembro del laboratorio de SOPHIAPOL, Universidad de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense. Investigadora asociada a Lieux Fictifs. Su investigación se centra en la creación artística colaborativa en la cárcel y fuera de ella.
- Caroline Caccavale** Directora y productora, fundadora de Lieux Fictifs, un espacio para la investigación y la creación. Su trabajo gira en torno a la cuestión de las fronteras entre las formas artísticas, pero también entre territorios y personas. Involucrada en la construcción de un diálogo entre el arte, la cárcel y la sociedad desde los años 90, ha llevado a cabo sus reflexiones y sus prácticas en varios países europeos. Ha trabajado con varios artistas, cineastas, compositores, directores de escena y coreógrafos, y también con investigadores en el campo de las ciencias sociales y las artes escénicas. Ha iniciado varios proyectos sobre la creación transformativa con imágenes de archivo, como «Memory images, mirror images» e «In Living Memory».
- Joseph Césarini** Director y director de fotografía, co-fundador de Lieux Fictifs. Junto con Caroline Caccavale, ha desarrollado nuevas formas de escritura en colaboración con los internos y, a una escala mayor, personas de la sociedad civil. Ha dirigido varios cortometrajes basados en imágenes de cine y televisión recicladas. Junto con Jimmy Glasberg, ha dirigido el largometraje "9M2 pour deux", en el que desarrolla la metodología de la "camera poing" (cámara puño). Ha trabajado como director de fotografía en varias películas. En un plano más personal, trabaja en un proyecto de película en Córcega sobre el tema de la insularidad.
- Thierry Thieu Niang** Bailarín-coreógrafo. En sus proyectos creativos, ha trabajado con niños, adolescentes y/o aficionados de alto nivel, también con presos o personas autistas. Convierte el movimiento bailado en un espacio donde se comparten imaginaciones, lenguas y culturas. Se acerca a las artes escénicas como una exploración de las formas de convivencia; espacios comunes; el aprendizaje y la transmisión; sin precedentes, renovada y que constituye encuentros. En el teatro, la ópera, la danza y el cine, ha trabajado con artistas como Marie Desplechin, Ariane Ascaride, Marie Bunel, Camille, Célie Pauthe, Lena Paugam, Anne Alvaro, Audrey Bonnet, Cécile Cozzolino, Valeria Bruni Tedeschi, Linda Lê, Claude Duparfait, Éric Soyer, Philippe Forget, Éric Lamoureux, Patrick Autréaux, Vincent Dissez, Jimmy Boury, Claude Lévêque, Robin Pharo, Roland Auzet, Benjamin Dupé, Mathieu Genet y Manuel Vallade..
- Emmanuelle Raynaud** Artista visual, performer. Su trabajo se ha situado en la frontera entre las artes visuales y las artes vivas. En el centro de su trabajo está el cuerpo: un cuerpo dividido y fragmentado que trata de reubicarse a sí mismo en un espacio vacío de sentido. Como artista plástico entrenado, se fascina por el cruce de escrituras: cuerpos, espacios, sonidos, objetos plásticos, instalaciones digitales. A través de sus performances, cuestiona el formato y la relación de la audiencia con la obra. Su trabajo gira exclusivamente en torno a la experimentación de la vida y de sus representaciones. Sus actuaciones exploran las fronteras entre disciplinas artísticas y están ubicadas en entornos inmersivos. Durante diez años, su obra ha estado presente en colecciones públicas y privadas (Fonds National d'Art Contemporain). Sus obras se han mostrado en Francia y en el extranjero.
- Lucien Bertolina** Compositor. Cofundador del "Groupe de Musique Expérimentale de Marseille" (GMEM) en 1971, ahora llamado "Centre National de Création et de Recherches Musicales", que abandonó a principios de los años 90. En 1978, como profesor en la escuela de arte ESBA Marseilla (Escuela Superior de Bellas Artes de Marseilla), fundó el primer estudio de sonido en una escuela de arte en Francia. A lo largo de su carrera de composición,

ha creado varias composiciones musicales y de sonido para diversos campos, como un concierto tradicional, música improvisada, para el cine, para danza, para las artes visuales y también para la creación en radio.

Aurora Vernazzani Máster en etnología y antropología social en la EHESS de París y máster en cine documental en la Universidad de Aix-Marseille, donde dirigió su primer cortometraje, "A l'étroit" (Falta sitio). Comenzó a trabajar como directora para Lieux Fictifs en 2015.

Mireille Maurice Directora del INA Méditerranée. Diplomada por la Escuela Superior de Comercio de París (1982), Mireille Maurice ha ejercido responsabilidades sobre la Dirección de Patrimonio del Instituto Nacional del Audiovisual antes de participar en la creación del depósito legal de radio y televisión. En este sentido, participa en la redacción de la Convención Europea por la Protección del Patrimonio Audiovisual del Consejo de Europa. Responsable de la delegación regional Ina Méditerranée desde 2006, está a cargo de la puesta en marcha de numerosos proyectos de revalorización del patrimonio cultural, de formación o de creación audiovisual. A destacar que ha capitaneado el proyecto «Med-Mem, Mémoires audiovisuelles de la Méditerranée», sitio web gratuito que reúne más de 4000 archivos audiovisuales televisivos de 12 países mediterráneos.

Sandrine Lardeux Titular del Certificado de Actitud Profesional como Abogada (CAPA), Sandrine Lardeux comienza su carrera en el CNC (Centro Nacional del Cine en Francia), así como en Gaumont et Gallimard. Asume la Dirección Jurídica del INA en 2000, posteriormente se responsabiliza del Departamento de derechos audiovisuales encargado del análisis, la liberación, la adquisición de derechos relativos a la valoración de archivos relevantes de los fondos del INA, y el reparto de los derechos tras haber sido obtenidos. Junto a Mireille Maurice, realiza el seguimiento de las propuestas de Lieux Fictifs desde el proyecto «Images en miroir, images en mémoire» llegando a las contribuciones realizadas en torno al proyecto In living Memory.

ITALIA

Michelina Capato Sartore Formada en el análisis bioenergético, ha llevado a cabo un estudio sobre el teatro después de la terapia y cursos artísticos en la Universidad de Zurich. Ha fomentado la educación a través de estudios de teatro, danza y Tanzteater organizados por artistas internacionales. Tiene relaciones con el Teatro della Tosse de Génova y Pantheatre Roy Hart. Ha trabajado como ayudante de dirección con Enrique Pardo y Luciano Nattino. Es la fundadora de e.s.t.i.a. y su directora artística.

Valentina Garavaglia Profesora asociada de la Facultad de Comunicación y Relaciones públicas en la Universidad de Lengua y Comunicación IULM de Milán, donde enseña los fundamentos del teatro moderno y contemporáneo, la performance en la sociedad multimedia y producción teatral contemporánea. Dirige un laboratorio de investigación sobre teatro y temas de comunicación profesional.

Elena Mosconi Profesora asociada de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Pavía y la Universidad Católica de Milán. Ha publicado una serie de ensayos sobre cine mudo italiano, los procesos de institucionalización del cine en relación con otras formas de entretenimiento, así como sobre el espectador.

Roberto Della Torre Dirige el Film Collections de la Fundación Cineteca Italiana. Da clases de Historia del Cine Italiano en la Universidad Católica de Milán. Ha publicado, entre otros, "Poesía blanca. El cine de Simone Massi" (2010) y "Una invitación al cine. Los orígenes del cartel de cine italiano 1895-1929" (2015).

Marcello Seregni Archivista del Archivio Storico del Film en la Fundación Cineteca Italiana. Está completando su doctorado en la Universidad de Milán y su investigación se centra en el análisis y la catalogación de "La vita cinematografica", una revista sobre el cine mudo italiano. Investigador de material fílmico especializado en tamaños pequeños, ha participado como orador en conferencias y encuentros, también ha participado en publicaciones sobre la historia del cine, sobre todo sobre el cine del primer periodo de posguerra.

Luisa Comencini Obtuvo un máster en Literatura inglesa en la Facultad de Idiomas Extranjeras Modernas en la Universidad Estatal de Milán. En 1974 comenzó a trabajar en la Cineteca Italiana, como

coordinadora de la biblioteca. A partir de 1994 se convirtió en jefa de comunicaciones y relaciones con la prensa. Nominada secretaria general en 1994, y miembro de la junta directiva de esta institución desde 1995, se encuentra actualmente a cargo de las colecciones y responsable de las relaciones externas e internacionales. Coordina el proyecto europeo "Urgent-nitrate can't wait" (2002), y co-edita un volumen sobre la restauración de películas. Como miembro de la junta editorial de la revista "Quaderni della Cineteca Italiana", organiza diversas publicaciones y, recientemente, la edición actualizada del catálogo del Museo del Cine. Es también comisionada de numerosas exposiciones y retrospectivas de películas.

NORUEGA

Morten Thomte

Profesor asociado de la Facultad de Comunicación Westerdals en Oslo, Noruega. Morten Thomte es licenciado en Artes por la Universidad de Oslo (música, teatro y filosofía). Se formó como músico y trabajó de trombonista profesional en su juventud. Más tarde empezó una carrera como director en la Norwegian Broadcasting Corporation, donde trabajó tanto en la radio como en la televisión e hizo documentales, y también ficción. Ha dirigido y escrito obras para radio, programas de música, programas culturales, programas de entretenimiento, así como series de televisión y producciones para teatro. También trabajó durante varios años como dramaturgo y director del Open Theatre de Oslo, un lugar diseñado para el desarrollo de la **escritura**. Morten Thomte ha sido profesor universitario la mayor parte de su vida y ha recibido varios premios nacionales e internacionales por sus obras.

ESLOVAQUIA

Pavel Maria Smejkal

Fotógrafo, artista, conservador, profesor, fundador del PhotoART Centrum. Se graduó en la Universidad de Veterinaria en Kosice en 1983 y en el Instituto de Fotografía Creativa de la Universidad de Silesia en Opava, República Checa. Autor de obras y proyectos fotográficos documentales o conceptuales, que se han exhibido a nivel internacional. Ha trabajado siete años en el proyecto Second Cities, estableciendo una red de ciudades colaboradoras, ciudades en la segunda línea europea por lo que se refiere al tamaño. Los últimos tres años se ha centrado en la colaboración con "Les Ateliers de l'Image", a través de residencias artísticas en Kosice y Marsella. El 2013 empezó un nuevo proyecto fotográfico en una prisión de Eslovaquia, en Presov.

ESPAÑA

Thomas Louvat

Director de teatro, profesor y director artístico de transFORMAS en Barcelona. Graduado con un máster en investigación teatral por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, París 3. Entre 1995 y 2003 capitaneó el Teatr Mozkaï, centro de experimentación e investigación teatral entre París y Grenoble. En 2005 fundó el proyecto teatroDENTRO en Barcelona, formación teatral y producción en prisiones dentro de la asociación transFORMAS. Desde el 2005 fue director artístico de la asociación, coordinando diferentes proyectos europeos y trabajos como experto (EUROSociAL) en la creación de talleres formativos y producciones artísticas en prisiones de Argentina, Costa Rica, El Salvador, Paraguay y Colombia. Desarrolla más de veinte obras implicando amateurs y profesionales, con un método propio de escritura compartida, y lleva a cabo un trabajo de investigación en torno a la dramaturgia y la escritura compartida.

Esperanza González

Graduada por la Universidad de Barcelona en Psicología (infancia temprana y judicial) y Filosofía. Como psicólogo social, trabajó en los proyectos de transFORMAS, específicamente en la prisión de Quatre Camins (teatroDENTRO). Su trabajo se centra en la exclusión social. Desarrolla programas de formación, inspirados en técnicas teatrales para la integración profesional de las personas con características particulares. Trabaja como terapeuta en la práctica privada, es psicóloga judicial y escolar y profesora de psicología de la creatividad para el ISEP y el IESP. Sus intereses se centran en el papel del teatro y los espacios para la creatividad en el desarrollo personal y comunitario, así como su conexión con las relaciones de poder en la vida cotidiana. Se interesa en la investigación sobre la relación entre los lenguajes teatrales y públicos en la cultura contemporánea.

PRESENTACIÓN DE LOS SOCIOS EUROPEOS

CIMIR — Reus, España

El Centro de la Imagen de Reus es un equipamiento municipal dedicado a la conservación, el estudio y la transmisión de la herencia visual catalana, fotográfica y cinematográfica. En paralelo a las actividades de conservación de los archivos visuales, el CIMIR lleva a cabo actividades de difusión y educación. Además, organiza el Festival Memorimage, dedicado a la creación basada en imagen de archivo. Colabora con transFORMAS en el Centro Penitenciario de Cuatro Caminos en Barcelona con la realización de talleres a partir de imágenes de archivo. En el marco de esta cooperación europea, el CIMIR colabora en el desarrollo de talleres con personas en situación de privación de libertad y estudiantes de la Universidad de Tarragona.

— <http://cimir.reus.cat>

e.s.t.i.a. Asociación Cultural y Cooperativa Social — Milán, Italia

La asociación cultural e.s.t.i.a empezó a hacer teatro en la prisión de Milán en 1992 y luego en las cárceles de Bolate y Milán-Opera. Trabaja en el marco de la reinserción laboral de las personas detenidas utilizando la dimensión artística, en sus aspectos educativos y creativos. Las personas que participan en el proyecto eligen un recorrido formativo ya sea técnico o artístico y así entran en la cooperativa social, que fue creada en 2003. El grupo de trabajo coordina igualmente una actividad de formación teatral para trabajadores culturales que intervienen con públicos en situación de exclusión así como el proyecto de residencia teatral ETRE. Desde 2007, este proyecto artístico ha logrado objetivos importantes: la apertura de un teatro abierto al público exterior con una programación anual y la posibilidad, cada año, de producir un espectáculo. Paralelamente, la organización ha desarrollado métodos de educación artística no formal, y construye una línea de investigación y de creación particular, en torno a la contaminación de varios lenguajes artísticos.

— <http://cooperativaestia.org>

Fondazione Cineteca Italiana — Milán, Italia

La Fundación Cineteca Italiana es un fondo de archivos creado en 1947, que tiene como misión la conservación y la restauración de archivos audiovisuales y la difusión de estos materiales en Italia y en el exterior. La Fundación está reconocida desde 1996 como una fundación de utilidad pública. Lleva a cabo acciones educativas, de edición y de programación de películas. Coopera con e.s.t.i.a en la prisión de Bolate en Milán en la realización de talleres con archivos en el marco de asociaciones de aprendizaje Grundtvig, pero también en el proyecto económico de e.s.t.i.a para desarrollar un programa de reinserción de detenidos a partir de la digitalización de imágenes de archivos.

— <http://cinetecamilano.it>

INA - Instituto Nacional del Audiovisual — Marsella, Francia

Primer centro de archivos audiovisuales del mundo. Primer banco de archivos digitalizados en Europa. En el corazón del paisaje audiovisual francés, el INA colecta, preserva, digitaliza, restaura y comunica los archivos de la radio y de la televisión francesa, es decir más de 70 años de programas de radio y 60 años de televisión. Con 3 millones de horas de radio y televisión conservadas, y más de un millón de documentos fotográficos, los fondos de archivos del INA son de los más importantes en el mundo y representan una fuente excepcional de archivos para la producción, la difusión y la edición, pero también para la investigación, la educación y ahora para el gran público a través del acceso directo. El INA desarrolla una política de revalorización de los archivos con fines educativos y culturales e inicia en este sentido numerosas colaboraciones.

— <http://institut-national-audiovisuel.fr>

Lieux Fictifs — Marsella, Francia

Lieux Fictifs es un espacio colaborativo de creación y educación de la imagen, que desarrolla prácticas artísticas que tienen como sujeto y campo de intervención la «frontera». Los artistas son invitados a confrontarse con la cuestión de la transformación de las fronteras que se establecen entre las personas y los territorios, frontera física (la cárcel), social, cultural o generacional, pero también entre las formas y los materiales artísticos.

En este espacio que agrupa la investigación y la creación artística, se acoge a realizadores, artistas (directores de teatro, coreógrafos, compositores, escritores...), investigadores, universitarios, así como personas que vienen de diferentes territorios.

Desde hace más de 20 años, Lieux Fictifs ha puesto en marcha, en el marco de la política de inserción desarrollada y pilotada por la Dirección General de Servicios Penitenciarios de Inserción y Probación de la región de Bouches-du-Rhône, un lugar permanente de educación en la imagen, de formación y de creación visual y sonora en el Centro Penitenciario de Marsella, en un «estudio» construido con este fin por la administración penitenciaria.

— <http://lieuxfictifs.org>

PhotoART Centrum — Košice, Eslovaquia

El PhotoART Centrum nació de la determinación de sus miembros de promover la cultura en la ciudad de Košice y sus alrededores, particularmente en el campo de la fotografía. Su trabajo se centra, en términos generales y a largo plazo, en convertir a Košice en un importante centro europeo para el arte y la cultura.

Como parte de su programa Europeo, el PhotoART Centrum ha desarrollado unos talleres para los internos de la Prisión de Presov, que empezaron en mayo del 2013.

Las acciones principales de la asociación son actividades educativas alrededor de la fotografía, transmisión y promoción de obras de arte (exhibiciones, publicaciones...), el desarrollo de proyectos artísticos a nivel regional e internacional, como por ejemplo el proyecto Second Cities, que es parte de la programación artística de Marseille-Provence y Košice 2013, capitales europeas de la cultura.

— <http://PhotoARTcentrum.net>

transFORMAS — Barcelona, España

Asociación cultural que desde 2004, ha desarrollado formaciones teatrales dirigidas a colectivos en dificultad en Barcelona así como en Europa y América Latina. transFORMAS participa en el proyecto europeo teatroDENTRO que favorece el encuentro e intercambio metodológico con otros socios europeos. La entidad pone en marcha proyectos de dimensión internacional. En 2008, transFORMAS se asocia al consorcio EUROsocial (educación) y trabaja con los ministerios de educación de Argentina, Paraguay, Costa Rica, Salvador y Colombia.

La entidad centra sus investigación en torno a la relación entre artes escénicas y audiovisuales y la transformación social, situando a la persona en el centro de sus acciones y permitiendo un impacto importante en la comunidad. Su proyecto central, teatroDENTRO es un espacio de producción y difusión de teatro y cine, realizado a través de un taller de formación en el Centro Penitenciario de Quatre Camins en Barcelona. Desde 2015, transFORMAS ha desarrollado un proyecto de creación colaborativa basado en la escritura compartida, desPLAÇA't, en el barrio de Sant Andreu en Barcelona, implicando numerosos vecinos, asociaciones y colectivos en situación de exclusión social.

— <http://transFORMAS.es>

Westerdals Oslo ACT (Artes, Comunicación y Tecnología) — Oslo, Noruega

La Escuela de Comunicación de Westerdals ofrece estudios y diplomas en escritura, dirección artística, cine y televisión, concepción gráfica y diseño... Los estudiantes aprenden a producir y crear historias a través del texto, el sonido y la imagen. Westerdals Oslo ACT ofrece diferentes másteres y bachilleratos. La escuela ofrece programas destinados a comunicadores y creativos calificados, con el objetivo de que dominen la artesanía, la informática, los conocimientos de metodología y el pensamiento estratégico. A través de su departamento de Cine y Televisión, hace años que el centro colabora en el proyecto de cooperación europea "Fronteras: dentro, fuera". Esta colaboración ha resultado ser muy provechosa, ya que los estudiantes tienen la oportunidad de compartir sus creaciones filmicas con estudiantes de otros países y al mismo tiempo trabajar juntos en talleres específicos. Lo que más enriquece a este proyecto es la oportunidad que se les brinda a los alumnos de colaborar con estudiantes internos de centros penitenciarios. La experiencia nos muestra que los estudiantes tienen una idea general y difusa de lo que es una prisión y de cómo son los internos, pero en seguida que se ponen a trabajar juntos se olvidan de sus prejuicios y los ven como compañeros. Por lo tanto, desde una perspectiva más humanista, esta parte del programa es de gran valor para los estudiantes y significa un gran activo.

— <http://westerdals.no>

Coordinación del proyecto <i>In Living Memory</i>	Lieux Fictifs (Francia)
Estructuras Artísticas	Lieux Fictifs (Francia), transFORMAS (España), Cooperativa sociale e.s.t.i.a (Italia), PhotoART Centrum (Eslovaquia)
Universidades	Escuela de Arte, Comunicación y Tecnología Westerdals Oslo (Noruega), Universidad de Aix-Marseille (Francia), Universidad Internacional de Idiomas y Medias de Milán (Italia)
Fondos de archivos	Instituto Nacional del Audiovisual (Francia), Fundación Cineteca Italiana (Italia), Instituto Municipal de Museos de Reus (España), PhotoART Centrum (Eslovaquia)
Coordinación de la edición	Thomas Louvat — transFORMAS
Fotos	de e.s.t.i.a.: Beatrice Zecchinelli, Angelo Redaelli; de INA: INA; de Lieux Fictifs: Joseph Césarini; de PhotoART Centrum: Karol Stollmann, Lena Jakubčáková, Juraj Gembický, Dávid Doroš, Pavel Smejkal, PhotoART Centrum; de transFORMAS: Xavi Piera, Lluïsa Roca, Roger La Puente Duran. Archive images: INA, PhotoART Centrum, Cineteca Italiana, CIMIR.
Traducciones	Pierre Franchi, Marie Laure Gueguen, Martin Pachy, Nathalie Voss, Antonin Charret, Thomas Louvat, Amelia Bautista, Tommaso Adami.
Diseño & DTP	Mireia Juan — flouflou.es
Logo ILM	François Marcziniak
Tipografías	Chivo typeface family by Omnibus-Type
Impreso por	Gráficas Litolema, Valencia.
Copyrights	A menos que se indique lo contrario, todos los contenidos son propiedad del autor y no serán publicados o reproducidos sin su consentimiento o el consentimiento del editor.

Editado por



Con el soporte de



ESTE LIBRO SE PUEDE DESCARGAR EN VERSIÓN PDF (ESPAÑOL, FRANCÉS,
INGLÉS E ITALIANO) EN LA WEB: [HTTP://WWW.INLIVINGMEMORY.EU](http://www.inlivingmemory.eu)

LIVING MEMORY es el resultado del proyecto *In Living Memory* iniciado por LieuxFictifs en 2014 con el apoyo del programa Erasmus+ de la Unión europea. Esta iniciativa reúne diferentes socios como entidades artísticas, universidades y centros archivos de imágenes de diferentes países : Francia, España, Italia, Noruega y Eslovaquia. Este proyecto se inscribe en los intercambios continuos desarrollados durante diversos años entre estos socios, que tienen como elemento común el trabajo sobre el concepto de frontera (fronteras entre personas detenidas, las de dentro, y las personas libres, las de fuera).

En el marco de este programa, se han llevado a cabo procesos de creación artística colectiva a partir de imágenes de archivo de orígenes y naturalezas diversas (archivos televisivos, cinematográficos y amateurs) con grupos de participantes creados según una lógica de mixtura social, generacional y cultural. La construcción de un diálogo entre estas personas ha sido básica para los procesos de creación llevados a cabo.

Este libro resume estos experimentos artísticos y sus impactos en los participantes. Explica los diferentes métodos y reflexiones desarrollados por los artistas, archivistas e investigadores que han llevado a cabo el proyecto. Apoyándose en los procesos de creación pluridisciplinar y las obras resultantes, estos textos quieren poner de manifiesto el enorme poder y energía de la imagen de archivo durante el encuentro entre los diferentes grupos. También se destacan las posibilidades de apropiación individual y colectiva de estas imágenes a través de la transformación en cine, artes visuales o espectáculo. El archivo impulsa un movimiento, abre perspectivas de desplazamiento, hace emerger campos de innovación artística y social. Estas imágenes alimentan e interrogan lo que nos une. Permiten reunir en un mismo proyecto de creación personas de dentro y de fuera para que compartan una memoria viva (living memory).



Erasmus+

