BARATARIA
Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales
Nº 36, pp. 1-19, 2024, ISSN: 1575-0825, e-ISSN: 2172-3184
DOI: https://doi.org/10.20932/barataria.v0i36.701

SIGNIFICADOS SOCIALES Y EFECTOS TRANSFORMADORES DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

SOCIAL MEANINGS AND TRANSFORMATIVE EFFECTS OF ARTISTIC PRACTICES

Giulia Allegrini
Università di Bologna. Bologna / Italia
giulia.allegrini2@unibo.it
https://orcid.org/0000-0001-9157-1527
Orkide Izci
Università di Bologna. Bologna/ Italia
orkide.izci@unibo.it
https://orcid.org/0000-0002-2251-5561
Roberta Paltrinieri
Università di Bologna. Bologna / Italia
roberta.paltrinieri@unibo.it
https://orcid.org/0000-0001-6991-2487

Recibido/Received: 26/10/2024
Modificado/Modified: 20/11/2024
Aceptado/Accepted: 14/12/2024

RESUMEN
En este ensayo pretendemos contribuir al debate sobre el papel de las prácticas artísticas en la activación de procesos de cambio social. En particular, se explora el papel de las prácticas artísticas performativas en la activación de espacios de participación y ciudadanía, entendidos como campo de exploración creativa de imaginarios contrahegemónicos, de creación de comunidad y solidaridad en clave interseccional, es decir, de formas de relacionalidad basadas en la valorización de la diversidad. También se presentan los resultados de una investigación realizada por el Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia dentro del proyecto europeo "Performing gender: Dancing In Your Shoes". El proyecto llevó a cabo varias prácticas creativas dialógicas entre coreógrafos y comunidades locales en torno al tema de las identidades y la construcción de la solidaridad. El ensayo se centra específicamente en las narrativas que surgieron en relación con estos dos temas y el proceso transformador experimentado.

PALABRAS CLAVE
Artes performativas; participación; solidaridad; comunidad; imaginarios contrahegemónicos.

SUMARIO
1. Introducción. 2. Las prácticas artísticas como espacio de participación y ciudadanía. 3. Las artes performativas como espacio de creación de imaginarios contrahegemónicos. 4. Las artes performativas como campo de construcción de solidaridad, sentido de pertenencia y comunidad. 5. El proyecto PG: DIYS y la metodología de investigación-acción. 6. Significados sociales y efectos transformadores de las prácticas artísticas performativas. 7.Conclusiones. Bibliografía.

© del aut@/s. Licencia de uso y distribución: CC BY-NC 4.0

ABSTRACT
In this essay, we aim to contribute to the debate on the role of artistic practices in the activation of processes of social change. It explores the role of performative artistic practices in the activation of spaces of participation and citizenship, understood as a field of creative exploration of counter-hegemonic imaginaries, of community building and solidarity in an intersectional key, that is, of forms of relationality based on the valorization of diversity. The results of a research carried out by the Department of Arts of the University of Bologna within the European project 'Performing gender: Dancing In Your Shoes' are also presented. The project carried out several dialogic creative practices between choreographers and local communities around the theme of identities and the construction of solidarity. The essay focuses specifically on the narratives that emerged in relation to these two themes and the transformative process experienced.

KEYWORDS
Performing arts; Participation; Solidarity; Community; Counter-hegemonic imaginaries.

CONTENTS
1. Introduction. 2. Artistic Practices as a Space for Participation and Citizenship. 3. The Performing Arts as a Space for the Creation of Counter-Hegemonic Imaginaries. 4. The Performing arts as a field for building solidarity, a sense of belonging and community. 5. The PG project: DIYS and action-research methodology. 6. Social meanings and transformative effects of performative arts practices. 7. Conclusions. References.

1. INTRODUCCIÓN

Desde el papel de las prácticas artísticas en la activación de procesos de cambio social ha sido el centro de una amplia literatura interdisciplinaria en las últimas décadas.

Entre los diversos aspectos objeto de debate se encuentran la relación entre la dimensión ética de las artes social y políticamente comprometidas y la dimensión estética (Bishop, 2011), y, de manera complementaria, la dimensión dialógica y participativa (Bourriaud, 1998; Kester 1995, 2004) de las artes, pero también la dimensión más propiamente crítica, agonista del arte (Mouffe, 2007). Más en general, se discute el concepto de "valor" de las artes (Holden, 2004) y la relación entre las artes y la sociedad en términos de impactos sociales (Belfiore, 2002; Matarasso, 1997; Paltrinieri, 2022).

En este ensayo pretendemos contribuir al debate en curso profundizando en el papel de las prácticas artísticas performativas en la activación de espacios de participación y ciudadanía cultural (Isin, Nielson, 2008; Beaman, 2016), entendidos en particular como un campo de experimentación creativa para la generación de narrativas e imaginarios contrahegemónicos, de creación de comunidades y solidaridad en clave interseccional, es decir, de formas de relacionalidad basadas en la valorización de la diversidad.

Se trata de un ámbito de reflexión teórica y de investigación que hoy en día consideramos importante en el contexto global, marcado por el avance de un discurso público impregnado de narrativas que enmarcan la dimensión identitaria en clave soberanista, de seguridad, sexista, xenófoba, capacitista, transfóbica y homófoba.

En la primera parte del ensayo presentamos algunas coordenadas teóricas útiles para enmarcar el papel de las artes performativas en la producción de efectos transformadores en el plano social y político. A partir de estas coordenadas, presentaremos una investigación llevada a cabo por el Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia como parte del proyecto europeo "Performing gender: Dancing In Your Shoes" (PG:DIYS). El proyecto, concluido

recientemente (2020-2023), ha involucrado a 11 organizaciones culturales, 21 coreógrafos y 9 comunidades de no profesionales, de ocho países europeos (Francia, Hungría, Italia, Eslovenia, España, Suecia, Países Bajos, Reino Unido), en dos ámbitos de acción complementarios.

El primero, ejemplificado con el título "Performing Gender", se refería a la exploración a través del lenguaje de la danza y de las prácticas performativas basadas en el cuerpo de las cuestiones relacionadas con el género, la sexualidad y las identidades LGBTQI+, a nivel de imaginarios y dinámicas de poder, dando visibilidad a grupos infrarrepresentados: jóvenes, ancianos, migrantes, personas LGBTQI+.

El segundo, ejemplificado por la expresión "Dancing in Your Shoes", se refería a las dinámicas de encuentro entre diferentes identidades y a la elaboración de sentidos de pertenencia compartidos en clave interseccional. En términos más amplios, se ha puesto en el centro la reflexión sobre la creación, a partir de estas formas de pertenencia compartidas, de espacios de solidaridad y de comunidad.

2. LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMO ESPACIO DE PARTICIPACIÓN Y CIUDADANÍA

Para comprender cómo las prácticas artísticas pueden prefigurar un campo de participación y ciudadanía, consideramos importante recordar, aunque sea brevemente, el marco más amplio de las dinámicas socioculturales propias de la segunda modernidad con respecto a las formas de participación y de producción en la esfera pública (Paltrinieri, Allegrini, 2020), en el que se inscriben estas prácticas.

Estas dinámicas, por un lado, giran en torno a los procesos de individualización (Beck, 2000; 2002). Frente a una fragmentación social y de valores y a unos sentidos de pertenencia compartidos que ya no se dan por sentados, la individualización adopta la forma de una "cultura de sí mismo" que ve a los sujetos constantemente implicados en un "proyecto reflexivo del yo", en la dinámica de una "política de la vida" (Giddens, 1991), dirigida a convertir la vida en una "obra de arte" (Beck, 2002, p. 43; nuestra traducción), generando formas arriesgadas de "privatismo" (Bauman, 2011).

Por otro lado, estas dinámicas deben colocarse dentro del marco de una "posdemocracia" (Crouch, 2003) que se basa principalmente en un paradigma tecnocrático-gerencial de la participación y, en consecuencia, en una despolitización de los procesos de toma de decisiones públicas (Allegrini, 2020a), en el marco de una reorganización general de la relación entre el Estado, la sociedad civil y el mercado, y una consolidación de un orden político basado en una ideología neoliberal (Swyngedouw, 2005).

En este contexto emerge también una dinámica de ampliación de los límites de la participación cívico-política (Bartoletti, Faccioli, 2016), en forma de una "subpolítica" (Beck, 2002) caracterizada por una participación menos convencional y por formas reflexivas de orientación hacia el nosotros y de responsabilidad colectiva. Son formas de participación que pueden "recolectivizar las utopías privatizadas de la "política de la vida" para que puedan adquirir una vez más la forma de visiones de la "buena sociedad" y de la "sociedad justa" (Bauman, 2011, p. 48).

Estas prácticas de participación también se configuran como espacios de generación de ciudadanía, entendida no tanto en el plano legal formal, sino en términos de una práctica (Isin, Nielson, 2008) de construcción colectiva de saberes e imaginarios alternativos que pueden dar forma pública (Allegrini, 2020) a esa sociedad justa.

Por lo tanto, la práctica de ciudadanía que acabamos de mencionar está estrechamente

relacionada con el desarrollo de la "capacidad de aspirar" (Appadurai, 2011, p. 19): "Las aspiraciones están vinculadas a ideas éticas y metafísicas más amplias, que se derivan de normas culturales generalizadas, [...] nunca son simplemente individuales [...] y siempre toman forma en estrecha relación con la vida social" (nuestra traducción). Como metacapacidad, la capacidad de aspirar se refiere a la forma en que los seres humanos participan colectivamente para imaginar el futuro de las comunidades.

Sin embargo, se trata de capacidades no distribuidas equitativamente. Las desigualdades en términos de capital cultural, social y económico (Bourdieu, 1983; 1986) ciertamente influyen en el desarrollo de estas capacidades, en sentirse ciudadanas y ciudadanos capaces de participar en la vida pública y cultural de los lugares en los que se vive. La capacidad de aspirar también se genera a través de la capacidad de "protesta", una "capacidad de discutir, cuestionar, interrogar y participar de forma crítica" (Appadurai, 2011, p. 24; nuestra traducción). Como veremos con más detalle en los siguientes párrafos, las prácticas artísticas y los espacios creativos como los activados en el proyecto PG: DIYS pueden tanto favorecer importantes contextos experienciales en los que desarrollar colectivamente estas capacidades, como promover espacios de relacionalidad importantes, de construcción de solidaridad y comunidad a través de una práctica reflexiva de orientación hacia el nosotros.

3. LAS ARTES PERFORMATIVAS COMO ESPACIO DE CREACIÓN DE IMAGINARIOS CONTRAHEGEMÓNICOS

Como destacan Ghigi y Sassatelli (2018), el cuerpo es un proceso de construcción social, "producido" por un conjunto de prácticas sociales y culturales y por una red de relaciones (Connell, 2006), y el proceso de incorporación, entendido como "los modos sociales, diferentes y desiguales en los que los seres humanos participan en el mundo social contribuyendo a consolidar o modificar las regularidades prácticas y las normas clasificatorias que definieron inicialmente la subjetividad" (Ghigi, Sassatelli, 2018, p. 9, nuestra traducción), es en sí mismo un proceso social y, como tal, también es escalar, circular, activo, incesante y disputado. El hecho de ser disputado hace que nos demos cuenta de que también es un lugar de poder. Por lo tanto, el cuerpo y los procesos de *embodiment* en las artes performativas son el "espacio de lo político" (Meo, 2012).

A este respecto, es útil remitirse a la definición de poder de Foucault (1976), es decir, un poder que también es "productivo", que somete y, al mismo tiempo, produce sujetos; en este sentido, los subjetiviza. Complementario a este concepto de poder es el de normatividad, entendido como un "principio de inteligibilidad" y conformidad, que establece el dominio de lo normal. Se trata, por tanto, de un poder disciplinario que actúa y se materializa a través de relaciones sociales, instituciones y discursos (Foucault, 1978), y que define un campo de legitimación de los cuerpos, en definitiva, de las identidades.

Es en gran parte sobre estas bases foucaultianas que Butler (1999) propone su perspectiva del poder como poder performativo o, más bien, como operatividad normativa que define las condiciones de visibilidad y audibilidad social (Surace, 2019). Por lo tanto, el poder performativo configura "el campo de la aparición", estableciendo regímenes de visibilidad, "un imaginario político-cultural compartido, según el cual los sujetos aparecen y son reconocidos como "normales", o permanecen en la sombra, en una zona espectral, ya que están catalogados como "anormales" (p. 251; traducción propia)

En esta perspectiva, el cuerpo no es un "medio pasivo, que se entiende a través de una inscripción derivada de una fuente cultural figurada como "externa a ese cuerpo" (Butler, 2023,

p.183), sino que es una "práctica de significación", una "marca" que "es el resultado de una estructuración generalizada y proviene del campo social. Esta práctica de significación da lugar a un espacio social para y del cuerpo dentro de determinadas rejillas reguladoras de inteligibilidad" (p.185; traducción propia)

También se supera una visión dicotómica naturaleza/cultura que define la existencia de un espacio ontológico prediscursivo neutro basado en una distinción lineal entre el sexo en su naturalidad y el género como construcción social. En cambio, se favorece una comprensión de los procesos de asignación a una disciplina como modalidad constitutiva de la corporeidad, al tiempo que se "da un sexo" a esta disciplina (Ghigi, Sassatelli, 2018, p.57-58) y se permite "comprender de qué modo se juega sobre el cuerpo la inteligibilidad del sujeto y la verdad de su ser, pero también interceptar un espacio concreto de contestación del poder" (traducción propia).

El papel del cuerpo en los procesos de interacción social y de mantenimiento de las estructuras sociales ha sido objeto de varios estudios en el campo sociológico y antropológico. En este sentido, la propia Butler recuerda lo destacado por Mary Douglas (1966, 1975) en relación con los límites del cuerpo como marcas útiles para crear códigos de coherencia cultural, que definen lo que se considera apropiado, tabúes sociales que establecen y mantienen los límites del cuerpo como tal: "su análisis nos dice que lo que constituye el límite del cuerpo nunca es meramente material, sino que la superficie, la piel, está sistemáticamente definida por tabúes y transgresiones anticipadas; de hecho, en su análisis, los límites del cuerpo se convierten en los límites de lo social en sí" (Butler, 2023, p. 186; traducción propia).

El papel del cuerpo en las interacciones diarias también está en el centro de los estudios de Goffman, que han permitido comprender cómo el yo, sexuado, se construye a través del cuerpo y el lenguaje corporal, un cuerpo que nunca puede ser "silencioso": "el individuo puede dejar de hablar, pero no puede dejar de comunicarse a través del lenguaje corporal" (Goffman 2002 p. 37; cfr. Ghigi, Sassatelli; nuestra traducción). Este lenguaje se connota como un "equipo expresivo" con el que nos presentamos en la escena pública compuesta por los rituales de la vida cotidiana. Así, el "yo" se convierte en un "efecto dramatúrgico" (Goffman 1969, p. 289) y el cuerpo se vuelve fundamental en la reproducción de los roles y de las identidades sociales.

Para cerrar este breve, y ciertamente no exhaustivo, excurso sobre el papel del cuerpo en los procesos de reproducción social, resulta esencial remitirse al concepto bourdieusiano de habitus, un conjunto de disposiciones aprendidas sobre la base y en el contexto de determinadas configuraciones histórico-sociales y con el tiempo incorporadas, inscritas en el cuerpo. El cuerpo, por lo tanto, es solo parcialmente un proyecto reflexivo (Giddens, 1999), y para Bourdieu también es principalmente un vehículo de estratificación social, de desigualdad social. Los gustos, los comportamientos y las ideas se construyen a través de sistemas clasificadores que se reflejan en los cuerpos "en un punto específico del espacio social" (Ghigi, Sassatelli, p.94). Este proceso de incorporación del *habitus* es para Bourdieu central en el mantenimiento de la estructura de las desigualdades sociales y de género.

El tema del poder disciplinario, del papel del cuerpo en los rituales e interacciones cotidianas y los procesos de incorporación pueden reexaminarse a la luz del concepto de performatividad de Butler (2023, p.197). Para la autora, el término "performativo" indica una "construcción espectacular y contingente del significado". Así, los propios actos, los gestos, son performativos, ya que las identidades que pretenden expresar "se fabrican y mantienen a través de signos del cuerpo y otros instrumentos discursivos", sobre todo a través de "un discurso netamente público y social, la regulación pública de la fantasía a través de una política de la superficie del cuerpo" (p.193).

La performatividad también tiene que ver con la repetición. En este sentido, para Butler (1988) el género es "un acto" ya que requiere, "al igual que otras representaciones sociales

rituales, una actuación repetida" (Butler, 2023, p. 198). Es "una repetición estilizada de actos" (p. 199) que no se refiere a una esfera individual, sino pública, y se produce en el marco de una temporalidad social. Precisamente la connotación temporal de la identidad, superando una idea sustancial y estática de la identidad, permite, según la autora, rastrear las posibilidades de "variación de esta repetición" y ahí es donde se debe reubicar la "capacidad de actuar de los sujetos" y una posible "subversión de la identidad". De hecho, las reglas que "gobiernan la significación no solo restringen, sino que también permiten la afirmación de esferas alternativas de inteligibilidad cultural" (p.205).

Por lo tanto, las identidades no se conciben como "fundamentales y fijas", sino como un efecto, donde por efecto no se quiere indicar el ser "fatalmente determinadas", sino el ser "constituidas" dentro de una escena que al mismo tiempo genera la capacidad de actuar.

Las artes performativas basadas en el cuerpo (Griffith, 2021) pueden asumir un papel crítico y potencialmente transformador en este sentido.

En primer lugar, mencionando de nuevo a Butler (2023, pp. 208-209), al dar forma a una capacidad de actuación a través de la identificación de "estrategias de repetición subversiva", repitiendo lo "convencional" de manera no convencional y mostrando así nuevas posibilidades de articulación de las propias identidades. Estos actos de ruptura subversiva se co-construyen dentro de acciones colectivas, actuaciones plurales (Butler, 2017).

Además, mencionando a Mouffe (2007), como espacio agonístico de creación de imaginarios contrahegemónicos, actuando sobre los regímenes de visibilidad antes mencionados. O también, refiriéndonos a Rancière (2004, p.12; nuestra traducción), en la "reconfiguración de la partición de lo sensible", suspendiendo las coordenadas ordinarias de la experiencia sensorial que tienen que ver con lo que se ve y lo que se puede decir, la capacidad de ver y de hablar, pero también las características que connotan los espacios y las posibilidades de tiempo, escenificando nuevos objetos y sujetos, haciendo visible y audible lo que antes no lo era (Rancière 2006).

Y no solo eso, ya que como veremos en el siguiente párrafo, también pueden ser activadoras de un espacio de solidaridad y comunidad.

4. LAS ARTES PERFORMATIVAS COMO CAMPO DE CONSTRUCCIÓN DE SOLIDARIDAD, SENTIDO DE PERTENENCIA Y COMUNIDAD

Las prácticas performativas también pueden influir en los procesos de construcción de solidaridad y comunidad, recreando aquellos contextos de creación de un "nosotros" que, como decíamos, hoy son cada vez más complejos a la luz de los procesos de individualización. Para comprender esta relación entre el arte y la construcción de la solidaridad y la comunidad, es importante discutir el papel de la identidad en la creación de un sentido de pertenencia.

En el plano teórico, el concepto de pertenencia implica un sentido de identificación con el entorno social, relación y material (Miller 2003), de "reconocimiento o desconocimiento de sí mismo en el prójimo" (Leach 2002, p. 287; nuestra traducción). Por lo tanto, se puede definir (May, 2011) como un sentido de comodidad con uno mismo y con lo que nos rodea.

El sentido de pertenencia y la identidad están interrelacionados. De hecho, la identidad se refiere a lo que las personas tienen en común y lo que las diferencia de los demás (Weeks, 1990) y se construye en un proceso de interacción social con otras personas. Al mismo tiempo, la creación de pertenencia a un grupo se refiere a nociones abstractas de normas, valores y costumbres sociales compartidas colectivamente.

En este sentido, lo que se puede definir como identidad colectiva abarca la percepción de

similitudes y diferencias entre un grupo social y otro. Estas similitudes y diferencias se convierten en las herramientas para definir los límites entre los grupos y definen la base para distinguirlos del exterior. Por lo tanto, la identidad no es solo una percepción individual o un asunto personal, sino que está relacionada con una identidad colectiva imaginaria que apoya los esfuerzos de protección contra la destrucción de las estructuras y organizaciones internas del yo y la comunidad y sus territorios psíquicos, sociales y espaciales (Vertovec, 1995; Morley, 2001).

En el contexto del proyecto aquí presentado, estos procesos de construcción de identidad colectiva y sentido de pertenencia se han explorado, deconstruido y reformulado creativamente a través de prácticas performativas y desde una perspectiva interseccional.

La interseccionalidad (Crenshaw, 1991; Yuval-Davis, 2006; Collins y Sirma, 2018; Carastathis, 2016) revela que existen opresiones interconectadas que van más allá de una comprensión dicotómica de las diferencias opuestas (Collins, 1986) en torno a diferentes categorías de identidad; por lo tanto, el marco interseccional proporciona una mejor comprensión y análisis de la complejidad del mundo, las personas, la experiencia humana y, sobre todo, las identidades y las opresiones estructurales que sufren.

La perspectiva interseccional rechaza el pensamiento binario e introduce la relacionalidad (Collins y Sirma, 2018), se distancia de las dicotomías y favorece una forma de pensar interconectada que enfatiza la dimensión de la coalición, el diálogo, la conversación y la interacción. Así pues, la perspectiva interseccional ofrece una gran oportunidad para construir alianzas entre las distintas categorías de identidad (Crenshaw, 1991).

Lo que acabamos de destacar en relación con el tema de las identidades y el sentido de pertenencia permite comprender cómo estas dimensiones pueden influir en los procesos más amplios de construcción de solidaridad y comunidad. Procesos que también han estado durante mucho tiempo en el centro del debate sobre artes participativas. Entre los diversos temas, la relación entre los artistas y la comunidad es de particular importancia (Allegrini, 2020). Como apunta Kester (2004, p.150), las comunidades involucradas en procesos artísticos dialógicos deberían encontrar espacio como potencial "sujeto político", no como lugar "romantizado" por parte de los y las artistas. En cambio, la dimensión dialógica del arte participativo se explica a través de procesos de toma de decisiones potencialmente conflictivos y, por lo tanto, activando contextos y espacios de encuentro entre diversidades, de creación colectiva de capacidad de aspiración y actuación en los términos descritos en los párrafos anteriores.

En este sentido, podemos destacar que en el centro del proceso de construcción de comunidades está la creación de un espacio de solidaridad política (Chouliaraki, 2013) que se plantea objetivos de justicia social, superando en este sentido una dinámica paternalista.

En el campo específico de las artes performativas, Colin (2023) destaca cómo las prácticas de solidaridad dentro y a través de las actuaciones son una fuerza potencialmente generadora de cambio social. Se trata por tanto de una solidaridad performativa.

Sin embargo, para que sea una solidaridad no paternalista, es necesario que sea también una solidaridad reflexiva (Dean, 1995, p.123), ya que está "orientada responsablemente a la relación" y es el resultado de una práctica de reconocimiento de un potencial "nosotros" nunca definido *a priori*, en línea también con las teorías interseccionales sobre la creación de alianzas y coaliciones que están "a la espera de ser creadas" (Crenshaw, 1991; Carastathis, 2016).

5. EL PROYECTO PG: DIYS Y LA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN-ACCIÓN

El proyecto PG: DIYS, como se ha anticipado, tenía como objetivo, por un lado, cuestionar el tema del género y las identidades, explorando a través del cuerpo y las prácticas de danza

las dinámicas de poder y trabajando creativamente en la deconstrucción de imaginarios; por otro lado, pretendía construir, en el contexto de esta exploración compartida, diálogo, solidaridad y comunidad. Estos dos objetivos principales respondían a la intención más amplia de promover el acceso a las prácticas de creación artística de sujetos marginados y no mostrados en el panorama de la danza contemporánea y, más en general, en la sociedad, favoreciendo así al mismo tiempo un proceso de empoderamiento, de creación de nuevas alianzas y nuevos públicos de la danza para las organizaciones asociadas al proyecto.

Estos objetivos se han perseguido a través de diferentes fases y actividades. Una primera fase vio el compromiso de las comunidades en los diferentes países involucrados, a través de iniciativas de presentación del proyecto y el diálogo con redes y asociaciones representativas de las comunidades. Siguió una fase intensa de talleres de danza con las comunidades, con encuentros regulares de práctica, pero también de reflexión teórica con la invitación de otros artistas y momentos de convivencia. Las sesiones de práctica fueron facilitadas por un coreógrafo arraigado en los contextos de intervención, que se ocupó de fomentar la exploración del lenguaje de la danza, la libre expresión para todos y todas, la escucha y la confianza recíproca. Este trabajo también estuvo acompañado por facilitadoras y facilitadores encargados de cuidar las múltiples relaciones en juego: entre comunidades, artistas y organizaciones culturales.

Una tercera fase de trabajo involucró a otros coreógrafos tanto en residencias artísticas en diferentes comunidades del proyecto, con el objetivo de generar el intercambio de experiencias creativas, como un proceso de producción artística con las comunidades. Finalmente, el resultado de todo el proceso se presentó en los festivales organizados por los socios, lo que supuso una vez más una importante ocasión para que aflorasen perspectivas sobre la cuestión de la identidad y el intercambio de prácticas creativas basadas en la danza que surgieron durante el proyecto.

Es importante destacar que todas las actividades del proyecto que acabamos de describir se han basado en un enfoque de codiseño entre los socios, pero también entre estos, los artistas y las comunidades del proyecto, y de cocreación a través y en la práctica de la danza entre artistas y comunidades. Este enfoque ha sido fundamental para crear una horizontalidad y para activar un contexto reflexivo en torno a la cuestión de las identidades y la idea misma de comunidad.

Dentro de este marco, la investigación realizada por la universidad en línea con los objetivos descritos anteriormente tenía la intención de contribuir a la comprensión del papel de las prácticas artísticas performativas en la activación de espacios de participación y ciudadanía entendidos como espacios de generación de narrativas e imaginarios contrahegemónicos, de creación de comunidades y solidaridad en clave interseccional. El objetivo complementario era contribuir al debate sobre los impactos sociales de las artes identificando dimensiones de lectura del cambio social generado a través de las prácticas artísticas.

Con este fin, el grupo de investigación ha analizado el proceso implementado, los enfoques y los nodos críticos que lo han caracterizado y los efectos transformadores reconocidos como tales por los diferentes actores involucrados en el proyecto: organizaciones culturales representadas tanto por directores artísticos como por facilitadores, comunidades y coreógrafos.

Desde un punto de vista metodológico, la investigación se ha basado en un enfoque colaborativo y participativo en línea con una metodología cualitativa de investigación-acción. Es decir, un enfoque adaptativo-recursivo que combina reflexión y acción y que, en resumen, se ha basado en dos elementos principales: la creación de un espacio de reflexividad en torno a las prácticas y categorías sociales utilizadas por los actores involucrados en el proyecto, y la creación de un proceso de aprendizaje mutuo y de co-producción de conocimientos (Lewin,1946; Hall, 1996).

En el marco de este enfoque de indagación, la investigación se ha desarrollado a través de

las siguientes fases y métodos:

1. El análisis contextual inicial con los socios del proyecto para identificar su interpretación del compromiso de las comunidades, tanto a través de entrevistas iniciales como de posteriores sesiones de trabajo en grupo en torno a tres núcleos temáticos –cocreación, identidad y cuestiones de género, comunidades– debatidos tanto a nivel de ideas como de prácticas. También se ha realizado un mapeo de las experiencias previas y de las actividades que se planeaba promover.
2. La definición de la perspectiva de cambio que el proyecto podría haber generado. En esta fase se han elaborado escenarios de cambio junto con los socios del proyecto. La construcción participativa de los escenarios se ha basado en la "Teoría del cambio" (Weiss, 1972; Weil, 2005), que considera el impacto como resultado de una escala de cambio y una red de resultados.
3. La definición de las herramientas de recopilación de datos y su discusión con el coordinador del proyecto y el intercambio con todos los socios.
4. La recopilación y análisis de datos.

Por lo tanto, las herramientas de investigación han sido: un registro de los participantes, un calendario y un registro de las actividades realizadas; un breve cuestionario de evaluación para los participantes utilizado durante al menos dos veces durante las prácticas de danza; un diario de a bordo utilizado por los coreógrafos; grupos de discusión (11) y entrevistas (13) con los coreógrafos, las comunidades, los directores artísticos y los facilitadores, sobre las experiencias vividas, el significado atribuido a su papel, los desafíos, los aprendizajes y los cambios. También se ha participado en varias sesiones de práctica de danza y de diálogo entre comunidades y artistas. Durante el proyecto también se han recopilado varios materiales visuales y escritos (material descriptivo de las actuaciones o artículos breves publicados en el sitio web del proyecto) que documentan el proceso realizado.

Aquí nos centramos en particular en algunos elementos significativos que han surgido gracias a los grupos de discusión, a la observación participante con las notas de campo correspondientes y, en parte, al material descriptivo mencionado anteriormente. Así pues, por lo general damos espacio a las narraciones surgidas a nivel individual y colectivo. En el proyecto PG: DYIS, como ya se ha señalado, las cuestiones relacionadas con las identidades, los roles y el sentido de pertenencia a una comunidad han sido centrales. En las ciencias sociales, las identidades, individuales o colectivas, se observan y estudian también en términos de autorreconocimiento y de representaciones presentes en las (auto)narraciones. Como argumentó Hall (1996), las identidades se refieren al proceso "del devenir más que del ser", un proceso que se refiere a cómo hemos sido representados y cómo esto afecta la forma en que nos representamos. Por lo tanto, las identidades se constituyen dentro y no fuera de la representación. La "narrativización del yo" también puede entenderse como una construcción social, constituida tanto por la realidad social como por los mundos de conocimiento y experiencia de los sujetos, y está "constantemente construida y transformada dentro de la relación dialéctica entre los conocimientos y las experiencias de la historia de la vida y los modelos presentados por la sociedad" (Fischer-Rosenthal y Rosenthal, 1997, p. 138; traducción propia).

Por lo tanto, se han adoptado como métodos cualitativos la observación participante, las entrevistas y los grupos de discusión para analizar las autorrepresentaciones y los significados atribuidos a todo el proceso. En particular, la técnica del grupo de discusión también ha sido fundamental para estimular la capacidad reflexiva de cada participante (Frisina, 2010). De hecho, la narración de la propia experiencia relacionada con el papel y las experiencias vividas dentro del proyecto y la interacción entre las diferentes narraciones ha dado paso a una mayor conciencia gracias a la confrontación colectiva. Las narraciones, como veremos más adelante,

también han estado en el centro de las prácticas de danza y de la producción final en el escenario, tanto a través del recurso a la narración como forma textual para comunicar eventos experimentados por uno mismo, como a través de la práctica corporal concebida como un camino de autorrepresentación individual y colectiva. Por lo tanto, los métodos cualitativos son cruciales para comprender tanto las experiencias vividas por los diferentes actores del proyecto PG-DIYS como las trayectorias de transformación social generadas.

En cuanto a la composición de los grupos comunitarios, es importante señalar que muchas de las reuniones iniciales se dedicaron a reflexionar sobre el tipo de comunidad que cada organización quería conseguir. De nuestro análisis surgieron las siguientes variables como cruciales a la hora de pensar cómo y con quién querían comprometerse los socios del proyecto: si la intención era ampliar su público, diversificarlo y/o profundizar en sus relaciones; si ya existía un conocimiento y una relación entre la comunidad y la organización, que podría derivarse de otros proyectos, o si la comunidad era nueva para la organización; si la intención era construir una comunidad a partir de grupos "identitarios" específicos (principalmente interseccionales y que comparten intereses e instancias culturales o políticas) o, por el contrario, construirla mediante la participación de personas que no expresan su pertenencia a un grupo identitario específico.

En este artículo nos centramos en particular en dos comunidades creadas respectivamente por Il Cassero- Gender Bender (Bolonia, Italia) y Paso a 2 (Madrid, España).

Il Cassero es el Centro LGBTQIA+ de Bolonia, una de las instituciones más importantes para el movimiento y la historia LGBTQIA+ de Italia. Su misión principal es fomentar la cultura LGBTQIA+, la solidaridad, los derechos civiles individuales y colectivos y la salud física y psicológica de la comunidad LGBTQIA+, así como prevenir la discriminación. Gender Bender es un festival internacional multidisciplinar producido por Il Cassero.

Paso a 2 es una organización cultural y educativa con sede en Madrid comprometida con la inversión en el potencial creativo en España, Europa y el extranjero a través de premios, programación, residencias, redes, talleres, exposiciones y tutorías. Paso a 2 organiza el Certamen Coreográfico de Madrid, una plataforma anual para nuevos trabajos en danza contemporánea desde 1987.

6. SIGNIFICADOS SOCIALES Y EFECTOS TRANSFORMADORES DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PERFORMATIVAS

En esta sección presentamos y comentamos algunos resultados principales que surgieron de las experiencias contadas por las comunidades en términos del desarrollo de la agencia creativa individual y colectiva, tanto en torno al tema de la identidad y la construcción de imaginarios alternativos, como en torno a la creación de solidaridad y comunidad. En general, estos elementos ejemplifican cómo las prácticas artísticas pueden ser un campo de participación y ciudadanía en el sentido expuesto en la primera parte del ensayo. Por motivos de espacio aquí, después de una primera panorámica que da cuenta de las narrativas surgidas en clave interseccional, nos centramos en dos comunidades en particular, la comunidad de Bolonia (Gender Bender Festival) y la de Madrid (Paso a 2), que ejemplifican dos trayectorias de trabajo diferentes sobre el tema de la identidad, el cuerpo y la normatividad.

6.1. Las prácticas performativas como campo de exploración en torno al tema de la identidad en clave interseccional

Al involucrar a diferentes países y, por consiguiente, diferentes contextos sociales,

culturales y políticos, así como a organizaciones culturales con diferentes experiencias de trabajo en relación con el tema de las identidades y el género, el proyecto ha contribuido a crear comunidades muy diferentes entre sí que han elegido temas para investigar y enfoques creativos igualmente diferentes. Esta diversidad es el resultado del proceso de co-creación mencionado anteriormente y es un ejemplo de un enfoque interseccional integral perseguido por el proyecto.

Por lo tanto, también son diferentes las categorías de identidad que se colocaron en el centro de las prácticas de danza y que requerían un reconocimiento público como acto político.

En general, las prácticas experimentadas en el proyecto surgen, por lo tanto, en primer lugar, como un espacio significativo de conocimiento con respecto a la propia identidad, a su (de)construcción o (re)descubrimiento.

Las cuestiones de identidad surgidas se refieren a la dimensión étnica, de género y edad. Por ejemplo, el legado del pasado colonial de la diáspora moluca procedente de Indonesia, antigua colonia de los Países Bajos, tuvo una importante influencia en las prácticas de danza y en la producción final, en la que los miembros de la comunidad de DenBosch (Boulevard Theater Festival; Países Bajos) quisieron contar las historias de sus padres, abuelos o bisabuelos que dejaron su tierra natal para construir una nueva vida en los Países Bajos. En la narración de los miembros de la comunidad, la experiencia vivida a través del proyecto se ha indicado como una de las experiencias que han aumentado la conciencia y el "redescubrimiento" de la identidad étnica:

"Antes no le hablaba a mi hija de mi identidad, la llevé a las Molucas e Indonesia, pero nunca hablamos de ello, mientras la sangre corre por sus venas [...]. Me he vuelto más consciente". (Grupo de discusión con la comunidad de Boulevard Theater Festival, DenBosch, Países Bajos).

Y el intercambio de la memoria colectiva vinculada al pasado colonial se vivió como un momento importante de empoderamiento para los miembros de la comunidad, a partir de diferentes experiencias generacionales:

"Me gusta el intercambio que ha habido entre nosotros; todos somos diferentes, pero tenemos algo en común: todos tenemos sangre indonesia. Me ha gustado compartir historias. A veces ha sido difícil porque las experiencias son diferentes según la edad" (Miembro de la comunidad, Boulevard Theater Festival, DenBosch, Países Bajos).

Una narración de historias que se ha acabado traduciendo en un proceso de incorporación del conocimiento, gracias a la "relación corporal con los demás".

Por otra parte, la dimensión generacional en intersección con la dimensión de género ha sido objeto de atención, por ejemplo, por parte de la comunidad de Umeå (Norrlandsoperan), compuesta por una edad media de los participantes superior a la de otras comunidades. Han surgido varias narrativas en torno a la intersección de edad y género y a los descubrimientos realizados gracias al proyecto sobre este tema:

"Jugar, bailar, reír y llorar con un grupo de personas que no conocía. En mi infancia nunca bailé debido a las creencias de mis padres (miembros de una iglesia cristiana libre). Era un pecado. Cuando me uní al proyecto, no sabía que se trataba de baile. Entré y permanecí en el grupo con sentimientos contradictorios de horror. He aprendido mucho sobre lo masculino y lo femenino. Lo más difícil ha sido acceder a mi lado masculino y atreverme a sentirlo. He aprendido mucho sobre mí gracias a esto. No tengo que ser tan femenina y perfecta. Ha sido la experiencia más intensa del proyecto y de la vida" (Grupo de discusión con la comunidad de Norrlandsoperan, Umea, Suecia).

Este conocimiento se ha generado gracias a la posibilidad de descubrir las propias necesidades, limitaciones y posibilidades inesperadas, a través de la exploración del propio cuerpo y a través de los cuerpos de los demás:

"También ha sido muy agradable dar la bienvenida, observar e involucrar a las personas que se han ido incorporando a los talleres. Participar en el descubrimiento de su cuerpo, en el descubrimiento de mi cuerpo a través de nuevos cuerpos. Esto ha sido, en mi opinión, un momento de apertura del grupo, y también algo muy importante para mí". (Entrevista miembro de la comunidad Gender Bender, Bolonia, Italia)

Por tanto, en línea con lo destacado en la primera parte del ensayo, en estas prácticas el cuerpo emerge como un dispositivo de autoconocimiento y liberación creativa en torno al tema de la identidad.

6.2 Las prácticas artísticas performativas como ruptura y transformación de los imaginarios

Lo que acabamos de destacar nos introduce en un importante campo de experiencia generado por el proyecto, a saber, la posibilidad de romper aquellas matrices y códigos culturales que se decía que "marcan" el cuerpo, a través de la recuperación de la memoria y la conciencia de los propios "archivos" inscritos en el cuerpo, estableciendo nuevos significados e imaginarios.

En este sentido, a partir del material narrativo producido por la comunidad de Madrid, surge, por ejemplo, el poder generativo de las prácticas de danza durante una de las sesiones de trabajo creativo, en torno a la imagen de un alga, solicitada por uno de los coreógrafos:

"Recordé el movimiento de las caderas, un momento muy bonito, pero de repente me acordé de cuando mi madre me decía que mover las caderas era de niñas. […] Me pasó lo mismo, me acordé de cuando tenía 12 años y bailaba frente al espejo, y me acordé de que mi madre me había dicho lo mismo. Ahora, con esa música suave, me he reconciliado con ese momento" (Diario del Taller, Miembr* de la Comunidad de Madrid, España).

La posibilidad de exploración y descubrimiento se ha traducido en un desafío a la normatividad de los cuerpos, a el "poder disciplinario" que legitima las miradas sobre el cuerpo, regulariza y define la posibilidad de adquirir visibilidad pública. En definitiva, supuso un importante momento de empoderamiento:

"Haber descubierto esta nueva forma de bailar y de estar en contacto con personas que no te juzgan, que no piensan en cómo eres estéticamente o en cómo te mueves. O sea, para mí ha sido un elemento muy nuevo, porque a lo largo de los años a menudo me sentía incómoda cuando iba a bailar, porque tal vez mi cuerpo no era de cierta manera, como tenía que ser, según los cánones de la danza estándar. Así que también ha sido muy bonito afrontar en estos contextos los miedos que he ido arrastrando durante años" (Grupo de discusión con la comunidad de Gender Bender, Bolonia, Italia).

"Estas prácticas me han devuelto la luz y el camino de paz y curación que me ha permitido tomar las riendas de mi vida. Hoy disfruto de este crecimiento y enriquecimiento como ser humano, persona trans, artista y folclorista que siente, vibra y vive con el arte y la danza el mejor

momento de su vida. Sin miedo a vivir para mostrar mi cuerpo no normativo, racializado y migrante, pero orgullosa de mi arte, de mi color y de mi brillo" (Diario del Taller, Miembr* de la comunidad de Madrid, España).

El desafío a la normatividad se ha traducido en diferentes prácticas de investigación artística con diferentes resultados en términos de actuaciones finales. En el caso de la comunidad de Madrid, compuesta por una heterogeneidad de identidades interseccionales –identidades migrantes, trans, queer, negras–, como indica también el título de la actuación "How We Occupy the Body", ha sido central la investigación en torno a cómo el cuerpo es moldeado y limitado por las imposiciones heteronormativas, a la vez que se investiga cómo es posible reocupar el cuerpo a través de prácticas de reapropiación creativa disidente. Ejemplos de prácticas disidentes, que han compuesto la actuación final condensada en una "exhibición" colectiva, son el relato del propio cuerpo y sus historias de discriminación sufrida como identidad LGBTQI+ a través del relato, durante la actuación, de un tatuaje, mostrándolo públicamente, y haciendo visible esa "política de la superficie de los cuerpos" a la que se ha hecho referencia anteriormente.

O bien, la reapropiación de un baile tradicional del país de uno de los miembros de la comunidad –la cumbia– generalmente basada en roles de género, por parte de una persona en transición. Las siguientes palabras, escritas por la comunidad de Madrid y los coreógrafos y las coreógrafas para describir el proceso realizado y la actuación final, son un ejemplo del proceso experimentado.

"Estamos en un proceso. Estamos a punto de entender lo que significa compartir y mostrarnos a nosotr*s mism*s. Estamos tratando de averiguar cómo abrir algo tan íntimo como nuestro cuerpo colectivo. No tenemos idea de lo que sucederá, pero sabemos que hemos excavado profundamente dentro de nosotr*s, bailando siempre. Sabemos que hemos compartido una larga experiencia a lo largo del tiempo, en la que el centro es el cuerpo. Y ahora tenemos el reto de condensar toda esta historia en unos pocos movimientos. El movimiento es un talismán, un amuleto. Así, en esta actuación, aún en curso, queremos daros ese amuleto lleno de historias, atravesado por la disidencia en su sentido más amplio. Un baile, una danza, uñas, una Salsa, piel, capas, recuerdos, una Samba, una fiesta, una gran alegría y todo el poder". ("How We Occupy The Body", producción de Paso a 2, Certamen Coreográfico de Madrid y de la comunidad de Madrid, España).

El proceso descrito ha generado un profundo efecto transformador a nivel de "regímenes de visibilidad" y de acceso a la creación de imaginarios alternativos. El discurso pronunciado por un miembro de la comunidad en una reunión final de presentación de los resultados del proyecto es en este sentido significativo:

"*Performing Gender* me ha cambiado la vida y me ha sanado la mente [...]. Soy una persona convencida de que el arte puede transformar vidas y de que el arte puede liberarte y ayudarte a expresarte libremente. Siempre he sido una activista por los derechos de las mujeres trans y por la visibilidad de las mujeres trans en los espacios públicos, por sacar a las mujeres trans de la oscuridad de la noche, y en *Performing Gender* descubrí una comunidad donde podía ser yo misma, estar segura, estar tranquila, donde podía ser y desarrollarme libremente, crear a partir de lo que tenía en mi imaginario y construir cosas nuevas, un mundo con imaginarios diferentes y alcanzar espacios totalmente seguros donde podía desarrollarme. Pude exteriorizar mis emociones y mis nuevas habilidades y desafiarme a hacer cosas que pensaban que no sería capaz de hacer". (Discurso pronunciado por un miembr* de la comunidad de Paso a 2/Madrid,

España, reunión pública final, Bruselas,15/11/2023)

En el caso de la comunidad de Bolonia, el trabajo se ha centrado principalmente en lo que, en palabras de Butler, se convierte en una posible subversión de la identidad gracias a la variación y oposición de las repeticiones, o una repetición de las fórmulas convencionales de formas no convencionales. Una variación construida colectivamente. En el centro de la investigación estaba el cuerpo como archivo de gestos, posturas, reconocidas como familiares o prestadas de los demás, "una matriz que baila y genera múltiples variaciones" (Notas de campo, sesión de trabajo) para ofrecer a su vez al grupo con el fin de crear núcleos de posibles evoluciones colectivas. Así pues, se reconoció la identidad en su carácter fragmentado y dinámico, explorada "como una coreografía en desarrollo, una composición en acto" (Notas de campo, sesión de trabajo), injertada en una circularidad entre la dimensión individual, el convertirse en comunidad y la mirada de la sociedad, compuesta por la mirada del público de los festivales en los que se presentaron las actuaciones.

Las palabras utilizadas para describir la creación final son ejemplificativas de esta trayectoria de trabajo colectivo. Como en el caso del trabajo de la comunidad de Madrid, también en este caso surge como horizonte de investigación la posibilidad de construir colectivamente diferentes formas de habitar el propio cuerpo, al mismo tiempo que se rechazan las declinaciones "fundacionales" de la identidad:

"Un collage en directo en el que, a través del movimiento, cada intérprete expresa generosamente su individualidad y la ofrece al grupo. Los intérpretes revisan multitud de posturas, que emergen sobre ellos como una intuición nacida del silencio, construyendo un bestiario de posibilidades posturales para atravesar con sus propias percepciones y reconocerse. Abandonarse a dejar fluir en el cuerpo personalidades absorbidas e imágenes familiares, a las que se recuerda y a las que se confía la historia de uno mismo. De esta manera, el grupo explora y expone su identidad, que aparece como un todo, disperso y fragmentado por todas partes. Una aceleración colectiva de todos los latidos presentes, en la multitud que nos informa, renunciando a la definición para fundirse en el aglomerado de todas las posibles reencarnaciones. Crowded Bodies es una búsqueda íntima de conexión entre uno mismo y quienes nos rodean, guiada por la confianza mutua y el deseo de cercanía, aceptación, unidad y comprensión". (La descripción de "Crowded Bodies", producción de Gender Bender y de la comunidad de Bolonia, Italia).

6.3. Las prácticas performativas como espacio de creación de solidaridad, sentido de pertenencia y comunidad

El espacio de exploración creativa en torno al tema de la identidad que acabamos de describir ha sido reconocido como un espacio importante de creación de solidaridad y comunidad.

En particular, la danza en las artes performativas contemporáneas, a menudo considerada un lugar elitista, un código y una práctica que hay que aprender en su formalismo técnico, ha sido en cambio una herramienta y un espacio creativo de libre expresión en el que poder compartir historias. Un espacio reconocido como seguro, gracias a una suspensión del juicio:

"Lo que he aprendido es que a través de la parte humana y la suspensión total del juicio que también se manifiesta en un cierto tipo de comunicación entre las distintas personas, los distintos participantes, la danza se convierte en algo para todos. No había ninguna garantía de encontrar un entorno en el que tanto los coreógrafos, como quienes forman parte de la

organización y los participantes estuvieran todos en la misma longitud de onda, esta necesidad de apertura, acogida, humanidad y respeto mutuo que permitió que viviéramos todo lo que ahora relatamos. (Grupo de discusión con la comunidad de Gender Bender, Bolonia, Italia)

La exposición y el intercambio de las propias identidades pueden hacer que las personas sean más "vulnerables", pero al mismo tiempo se traducen en un proceso de empoderamiento cuando el intercambio tiene lugar en un contexto de cuidado mutuo, generando una práctica de alianza y solidaridad. Las palabras de un miembro de la comunidad de Madrid son en este sentido significativas:

"Todo lo que he recibido de mis compañeros ha sido comprensión, apoyo, cariño, amistad, sostenibilidad, en definitiva, son una comunidad de seres queridos, la llamada familia elegida, que no te juzga y te acompaña en tus momentos buenos y malos. Me llevo conmigo ese calor que desprende la comunidad, la certeza de tener a tu lado a personas que te quieren […] Los momentos de reflexión al final de cada prueba en los que cada uno expresaba cómo se sentía y cómo había sido la experiencia. La belleza de cómo las personas se abren y la generosidad al compartir cosas íntimas. Estos momentos, aunque te hacen más vulnerable, también te hacen crecer como persona". (Grupo de discusión con la comunidad de Paso a 2, Madrid, España).

Una solidaridad que también parece basarse en una dimensión política, ya que también se basa en elementos de equidad:

"¿Conocéis esa viñeta en la que hay un muro con tres personas de diferentes alturas entre los libros, y solo una de ellas llega en función de la altura para representar la diferencia entre igualdad y equidad? Sé que he experimentado y vivido esta sensación de equidad en las herramientas ofrecidas, en las condiciones y en la modalidad de trabajo que ha hecho que cada una, cada uno, le diera su toque y se llevara algo consigo". (Grupo de discusión con la comunidad de Gender Bender, Bolonia, Italia)

Una dimensión política que también emerge al poderse reapropiar, incluso en el contexto de la producción artística, de tiempos y espacios no productivos. En este sentido, podemos ver la solidaridad en términos de una política de los actos de cuidado mutuo (Chatzidakis et al.) que precisamente necesitan tiempo y espacio para florecer:

"Sentí que era un espacio donde se podía ser, donde se podía estar sin preocuparse de hacer, hacer y demostrar, producir, cuantificar. Inmediatamente me pareció un espacio en el que había una suspensión del juicio. […] Me di cuenta de que lo humano siempre se anteponía a lo performativo. Es algo muy bonito, porque te podías permitir un poco ese lujo; hoy en día es un lujo". (Grupo de discusión con la comunidad de Bolonia).

Sobre estas bases nacieron en el proyecto comunidades abiertas, resultado de un espacio y tiempo compartidos en los que practicar constantemente un posible "nosotros" que no se construyó a priori, sino que entró en juego en la práctica de la danza y en los diferentes momentos de convivencia que alimentaron el proyecto más allá de los momentos de taller:

"La creación de una comunidad no se puede imponer y decidir en un despacho, sino que surge por sí misma y con supuestos y relaciones que se crean porque hay personas en un momento determinado y en un lugar determinado. Para mí esta ha sido una gran enseñanza"

(Grupo de discusión con la comunidad de Gender Bender, Bolonia, Italia).

"Hemos pasado de ser participantes en un proyecto a construir realmente relaciones, a compartir experiencias fuera del taller, a buscarnos no solo para ver espectáculos o participar en festivales o en el Orgullo juntos, sino también para tomar un café y decir: "Vale, háblame de tu día". Escucho cómo es la tuya, cómo te va la vida. Por lo tanto, también fuera del propio taller. Por supuesto, [...] el espacio y el tiempo tienen su papel en esto" (Grupo de discusión con la comunidad de Gender Bender, Bolonia, Italia).

7. CONCLUSIONES

A la luz de los elementos surgidos de la investigación, podemos concluir destacando cómo las prácticas artísticas performativas, en el contexto de los enfoques de co-creación, se pueden observar cómo actuaciones plurales que, a partir de la exploración de las identidades en el encuentro con otros cuerpos e identidades, definen un campo creativo de construcción de solidaridad y comunidad.

La investigación ha puesto de manifiesto, en primer lugar, cómo en las prácticas artísticas performativas el cuerpo puede ser un dispositivo creativo para redefinir normas y representaciones, pero también para desarrollar una capacidad de actuar y aspirar. Las prácticas experimentadas dentro del proyecto PG: DIYS han permitido explorar precisamente estas posibilidades, prefigurando en este sentido un espacio de participación y de ciudadanía.

Las prácticas artísticas performativas emergen de la investigación también como dispositivos heurísticos que permiten generar un nuevo conocimiento y comprensión de uno mismo, pero también de uno mismo en el prójimo y en el encuentro con el prójimo, y a partir de ello generar relacionalidad y nuevos significados sociales colectivos (Bentz et al. 2021).

Otra dimensión importante que la investigación ha puesto de relieve es la creación, en el proyecto, de un campo de reflexividad importante en torno al tema de las identidades, la solidaridad y las comunidades. De hecho, el tema de la identidad ha estado, como hemos visto, en el centro de diferentes trayectorias de investigación creativa, y la creación de solidaridad se ha puesto en juego en muchos momentos de intercambio en torno a este tema. Como muestra el material narrativo utilizado, ha sido un proceso que ha representado, dentro y más allá de los talleres, un espacio compartido alimentado por una "confianza activa" que "está en el origen de nuevas formas de solidaridad social contemporánea, en contextos que van desde los vínculos personales íntimos hasta los sistemas globales de interacción" (Giddens, 1999, p. 253; nuestra traducción). En otras palabras, estas formas de solidaridad se basan en una confianza que está "necesariamente injertada en la integridad del prójimo" (p. 254), y que debe ser sostenida y regenerada constantemente en un proceso de "narratividad recíproca y de apertura emocional", donde "la apertura al prójimo es una condición necesaria para el desarrollo de un vínculo estable" (p. 254).

Una solidaridad que no es "paternalista" y que toma la forma de una "política silenciosa de lo cotidiano" (Hankins, 2017), en cuanto espacio en el que las acciones cotidianas de los individuos y de las comunidades, que también se desempeñan en los procesos de co-creación artística, pueden cambiar gradualmente las normas y las concepciones hegemónicas dominantes, proporcionando nuevos imaginarios de cambio social.

El desarrollo de un sentido de solidaridad ha sido la base de un sentido de pertenencia y de comunidad. El resultado es el desarrollo de una identidad colectiva, reforzada por rituales, símbolos y narraciones, por el intercambio de objetivos, valores y luchas. Así pues, el proyecto

parece haber dado origen, en y a través de las prácticas artísticas performativas, a la negociación y al desarrollo de un espacio de pertenencia que incorpora dimensiones políticas, sociales, culturales, territoriales e imaginarias.

En conclusión, es importante destacar que, por los plazos del proyecto, la investigación no ha podido profundizar en los desarrollos futuros en términos de mayor compromiso de las comunidades, así como el asentamiento con el tiempo de nuevas conciencias sobre estas cuestiones por parte de las organizaciones culturales y el público de los festivales que han animado el proyecto. Se trata de importantes trayectorias de investigación que hay que desarrollar. Sin embargo, creemos que el proyecto y la investigación efectuada han permitido comprender cómo las prácticas artísticas performativas basadas en enfoques de co-creación pueden activar y curar contextos, espacios y tiempos para el desarrollo de la capacidad de actuar y aspirar, de acción e imaginación colectivas.

BIBLIOGRAFÍA

Allegrini, G. (2020). Artistic practice and the constitution of public sphere: An explorative Inquiry, en R. Paltrinieri, P. Parmiggiani, M. Musarò, & M. Moralli (Eds.), in *Right to the city. Art and Migration* (pp. 124-141). FrancoAngeli.

Allegrini G. (2020a). Dispositivi di partecipazione e collaborazione tra retoriche neoliberiste e nuove forme di politicità. *Sociologia della comunicazione*, 59:140-163.

Appadurai, A. (2011). *Le aspirazioni nutrono la democrazia.* Et al. Edizioni.

Bartoletti, R. & Faccioli, F. (2016). Public engagement local, local policies and citizens' participation: An Italian case study of civic collaboration. *Social Media + Society*: 1-11.

Bauman, Z. (2011). *Culture in a liquid modern world*. Polity Press.

Beaman, J. (2016). Citizenship as cultural: Towards a theory of cultural citizenship. *Sociology Compass,* 10(10): 849-857. https://doi.org/10.1111/soc4.12415

Beck, U. (2000). *What is Globalization?* Polity Press.

Beck, U. (2002). *Individualization*. Sage.

Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1): 91-106.

Bentz, J., do Carmo, L., Schafenacker, N., Schirok, J., Dal Corso S. (2021). Creative, embodied practices, and the potentialities for sustainability transformations. *Sustainability Science*, 17: 687–699. https://doi.org/10.1007/s11625-021-01000-2

Bishop, C. (2011). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bourdieu, P. (1983). *La distinzione. Critica Sociale del gusto*. Il Mulino. (Publicación original 1979)

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. En J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-258). Greenwood Press.

Bourriaud, N. (1998). Relational aesthetics. En C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 160-171). Whitechapel Gallery.

Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal,* 40(4): 520-521.

Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (2nd ed.). Routledge.

Butler, J. (2017). *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Nottetempo. (Publicación original 2015)

Butler, J. (2023). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Laterza. (Publicación original 1999).

Carastathis, A. (2016). *Intersectionality: Origins, contestations, horizons*. University of Nebraska Press.

Chatzidakis, A., Hakim, J., Littler, J., Rottenberg, C., & Segal, L. (2020). *The Care Manifesto*. Verso.

Chouliaraki, L. (2013). *The ironic spectator: Solidarity in the age of post-humanitarianism*. Polity Press.

Colin, N. (2023). Performing solidarity. *Performance Research, 27*(5): 111-124. https://doi.org/10.1080/13528165.2022.2166283
Collins, P. H. (1986). Learning from the outsider within: The sociological significance of Black feminist thought. *Social Problems, 33*(6): 14-32.
Collins, P. H., & Bilge, S. (2016). *Intersectionality*. Polity Press.
Connell, R. W. (2006). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford University Press.
Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of colour. *Stanford Law Review, 43*(6): 1241-1299.
Crouch, C. (2003). *Post-Democracy*. Polity Press.
D'Amico, F. D. (2017). *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*. Collana Studi di genere. Quaderni di Donne & Ricerca.
Dean, J. (1995). Reflective solidarity. *Constellations, 2*(1): 114-140.
Douglas, M. (1966). *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge.
Douglas, M. (1975). *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*. Routledge & Kegan Paul.
Fischer-Rosenthal, W., & Rosenthal, G. (1997). Narrationsanalyse biographischer Selbstpräsentation. In R. Hitzler & A. Honer (Eds.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-663-11431-4_6
Foucault, M. (1976*). Sorvegliare e punire*. Einaudi. (Publicación original 1975)
Foucault, M. (1978). *La volontà di sapere*. Feltrinelli. (Publicación original 1976).
Frisina, A. (2010). *Focus group. Una guida pratica*. Il Mulino.
Ghigi, R., & Sassatelli, R. (2018). *Corpo, genere e società*. Il Mulino.
Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity*. Stanford University Press.
Goffman, E. (1969). *La vita quotidiana come rappresentazione*. Il Mulino. (Publicación original 1959).
Goffman, E. (2002). *Il comportamento pubblico*. Edizioni di comunità. (Publicación original 1963).
Griffith, A. (2021). Embodied creativity in the fine and performing arts in Journal of Creativity, *Journal of Creativity*, 31: 100010.
Hall, S., & Du Gay, P. (Eds.) (1996). *Questions of cultural identity*. Sage.
Hankins, K. (2017). Creative democracy and the quiet politics of the everyday. *Urban Geography, 38*(4), 502-506. https://doi.org/10.1080/02723638.2016.1272197
Holden, J. (2004). *Capturing cultural value. How culture has become a tool of government policy*. Demos.
Isin, E. & Nielson, G. (2008). *Act of citizenship*. Zed Books.
Kester, G. (2005). Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art, en Z. Kucor & S. Leung (Eds.), *Contemporary Art Since 1985* (pp. 160-171). Blackwell Publishing.
Leach, N. (2002). Belonging: Towards a theory of identification with space, en J. Hillier & E. Rooksby (Eds.), *Habitus: A Sense of Place* (pp. 281-295). Ashgate.
Lewin, K. (1946). Action research and minority problems. *Journal of Social Issues, 2*(4), 34-46.
Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Comedia.
May, V. (2011). Self, belonging and social change. *Sociology, 45*(3): 363-378.
Meo, M. (2012). *Il corpo politico: Biopotere, generazione e produzione di soggettività femminili*. Mimesis.
Miller, L. (2003). Belonging to country - A philosophical anthropology. *Journal of Australian Studies,* 27(76): 215-223.
Morley, D. (2001). Belongings: Place, space and identity in a mediated world. *European Journal of Cultural Studies*, 4(4): 425-448.
Mouffe, C. (2007). Art and Democracy. Art as an Agonistic Intervention in Public Space. *Art as a Public Issue*: 1-7.
Paltrinieri, R. (2022). *Il valore sociale della cultura*. FrancoAngeli.
Paltrinieri, R., & Allegrini, G. (2020). *Partecipazione, processi di immaginazione civica e sfera pubblica*. FrancoAngeli.
Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum.
Surace, V. (2019). Judith Butler e il carattere performativo del potere. *Im@go*, 14: 248-270.
Swyngedouw, E. (2005). Governance innovation and the citizen: The Janus face of governance-beyond-the-state. *Urban Studies, 42*(11), 1991-2006. https://doi.org/10.1080/00420980500279869

Vertovec, S. (2009). *Transnationalism*. Routledge.
Weil, M. (2005). (ed.) *The Handbook of Community Practice*. SAGE Publication.
Weiss, C. (1972). *Evaluation Research. Methods for Assessing Program Effectiveness*. Prentice-Hall.
Yuval-Davis, N. (2006). Intersectionality and feminist politics. *European Journal of Women's Studies, 13*(3), 193-209.

Breve currículo:

Giulia Allegrini
Investigadora senior y profesora en Sociología de los procesos culturales y comunicativos. En junio de 2022 obtuvo la habilitación científica nacional como profesora asociada. Sus líneas de investigación son la participación cívica, la regeneración de bienes comunes y creación de comunidad, la relación entre prácticas artísticas, imaginarios y esfera pública. Participa en diversos proyectos de investigación nacionales e internacionales, entre ellos "Performing Gender: Dancing In your Shoes" (Europa Creativa), Prin 2022 Pnrr "Cultural Welfare Ecosystems for Wellbeing: mapping, semantics and practices, co-designing, tools and raising awareness". Es garante de procesos participativos para el Ayuntamiento de Bolonia.

Orkide Izci
Investigadora posdoctoral en sociología en el Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia. Colabora en proyectos nacionales e internacionales centrados en la participación cultural, el bienestar social y la creación de comunidades. Sus intereses de investigación interdisciplinarios abarcan los estudios de género, la formación de la identidad, la migración y las comunidades de la diáspora.

Roberta Paltrinieri
Catedrática titular desde 2016 en Sociología de los procesos culturales y comunicativos. Desde 2024, subdirectora del Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia y Coordinadora de la comisión Tercera Misión - Compromiso Público. Coordinadora científica de la Sección Procesos e Instituciones Culturales de la Asociación Italiana de Sociología AIS. Responsable científico de proyectos competitivos, entre ellos "Performing Gender: Dancing In your Shoes" (Europa Creativa), Prin 2022 PNRR EASI "SEED Social Ecosystem Development 2021-2024, Prin 2022 Pnrr "Cultural Welfare Ecosystems for Wellbeing: mapping, semantics and practices, co-designing, tools and raising awareness".

Agradecimientos

El proyecto presentado en este artículo fue financiado por el programa Europa Creativa. Los socios del proyecto fueron Gender Bender Festival - Il cassero (Bolonia, Italia, coordinador), el Departamento de artes, DAMSLab-Universidad de Bolonia (Italia), Boulevard Festival ((‘s-Hertogenbosch, Países Bajos), City of Women (Liubliana, Eslovenia), Dans Brabant (Tilburgo, Países Bajos), Yorkshire Dance (Leeds, Reino Unido), KLAP Maison pour Dance (Marsella, Francia), NorrlandsOperan (Umeå, Suecia), Paso a 2 (Madrid, España), SÍN Arts Centre (Budapest, Hungría). British Council (Reino Unido).
El grupo de investigación del Departamento de Artes-DAMSLab de la Universidad de Bolonia estaba compuesto por Roberta Paltrinieri (supervisión científica), Giulia Allegrini (Coordinación de las actividades de investigación, desarrollo de la metodología de análisis de impacto social, recopilación y análisis de datos) y Orkide Izci (recopilación y análisis de datos). También ha colaborado en el desarrollo de la metodología de investigación sobre el impacto social Giorgia Bonaga (Universidad de Bolonia).