

# Ballar al carrer com a empoderament feminista. El discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda i L'Armée des Roses

*Maria Patricio-Mulero*

UNIVERSITÉ TOULOUSE 1 CAPITOLE

maria.patricio-mulero@out-capitole.fr

ORCID: 0000-0001-5333-9727

Rebut: 18/05/2021

Acceptat: 21/11/2021

## RESUM

La reivindicació dels cossos femenins a l'espai públic és una constant en els moviments socials feministes. Ja sigui ocupant els carrers en protesta pels drets i la igualtat de les dones, contra l'assetjament sexual i la violació o involucrat en altres manifestacions socials, el paper del cos femení a l'espai públic vehiculant un missatge social és reivindicat per artistes de totes les disciplines. En el camp de la dansa, algunes companyies actuen expressament en espais públics amb l'objectiu precís de conquerir-lo com a escenari per visibilitzar els cossos femenins, destacant-ne la diversitat i reclamant més igualtat i llibertat.

A través d'entrevistes col·lectives, analitzem el discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda (FatChanceBellyDance©) i L'Armée des Roses (cancan), dues companyies franceses compromeses amb la difusió del feminisme al carrer. Amb l'objectiu d'estudiar l'apropiació de l'espai urbà, la interacció i recepció amb el públic, els vincles socials entre ballarines i la transmissió dels valors feministes, hem abordat l'observació de la dansa i les entrevistes des de la sociologia de les emocions, la fenomenologia dels espais urbans i els estudis de dones. El context de pandèmia no ens ha permès fer una observació de la recepció del públic al carrer, però hem pogut abordar amb elles la situació a França de la dansa, considerada com a «bé cultural no essencial», amb la prohibició de la realització d'activitats culturals durant el segon confinament, moment en què es realitza aquest estudi.

**Paraules clau:** feminisme, dansa, espai públic, empoderament, sentit del lloc, sororitat

## ABSTRACT. *Dancing in the street as feminist empowerment: the choreographic discourse of Bellywarda and L'Armée des Roses*

The reaffirmation of female bodies in public spaces is a constant in feminist social movements. Indeed, the role of the female body in public spaces and conveying a social message is vindicated by artists from all disciplines, whether by occupying the streets in protest of unequal women's rights and equality or sexual harassment and rape, or in other social demonstrations. In the field of dance, some companies perform expressly in public spaces with the precise aim of conquering these arenas as a stage to visibilise female bodies, highlighting their diversity and demanding more equality and freedom. In this article, we use collective interviews with two French companies committed to promoting feminism in the streets *Bellywarda* (FatChanceBellyDance©) and *L'Armée des Roses* (performing the cancan), to analyse the choreographic discourse related to this concept. We aimed to study the appropriation of public spaces, interactions with the public at large and their reception of these performances, social links between dancers, and the transmission of feminist values. Observation of these dances and the interview outcomes was addressed from the perspectives of the sociology of emotions, phenomenology of urban spaces, and women's studies. The context of the COVID-19 pandemic prevented us from examining the public reception of these street actions, but we were able to discuss the current situation in France in which dance is considered a 'non-essential cultural asset' during the second lockdown, when this research takes place.

**Keywords:** feminism, dance, public space, empowerment, sense of place, sisterhood

---

**Agraïments:** El meu sincer agraïment a les ballarines entrevistades de la *troupe* Bellywarda i L'Armée des Roses, per la seva generositat.

## SUMARI

El lloc de les dones en moviment  
 Les emocions de la dansa en l'espai públic  
 Els reptes de ballar al carrer  
 Ballarines a la plaça pública  
 Transmetre els valors feministes  
 La dansa com a bé «no essencial» durant la pandèmia  
 Conclusions  
 Referències bibliogràfiques  
 Nota biogràfica

**Autora per a correspondència / Corresponding author:** Maria Patricio-Mulero. Université Toulouse 1 Capitole. Departament de Llengües i Cultures. 2 Rue du Doyen Gabriel Marty, 31000, Tolosa de Llenguadoc, França.

**Citació suggerida / Suggested citation:** Patricio-Mulero, M. (2022). Ballar al carrer com a empoderament feminista. El discurs coreogràfic dels col·lectius Bellywarda i L'Armée des Roses, *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(1), 103-117. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.6>

## EL LLOC DE LES DONES EN MOVIMENT

L'equació dones i espai públic és un dels temes reivindicats pel feminisme des de fa dècades, especialment a les ciutats. El binomi dones i cultura és igualment una reivindicació capital, per les discriminacions i la violència de gènere existents en el camp cultural. Si posem el focus en el camp de la dansa, amb la centralitat del cos femení, i la situem en l'espai públic urbà, podem apreciar la presència de diferents reptes contundents que, en alguns casos, poden desenvolupar el compromís militant de difondre i visibilitzar alhora un art coreogràfic femení amb tota la seva exigència tècnica i aposta estètica, amb la reivindicació dels cossos de dones en un espai públic que encara avui els és aliè i del qual poden apropiarse durant les *performances* coreogràfiques.<sup>1</sup>

Henri Lefebvre va assenyalar que, al llarg de la història, la ciutat ha sigut per a les dones tant un lloc de lluita com el que la lluita posa en joc (Lefebvre, 1968). No és tan sols l'escenari on se situen les reivindicacions feministes, sinó la finalitat en si: que l'espai urbà pertanyi a la meitat de la població, que té el mateix dret de viure en seguretat, de treballar, de representar-se, d'existir i de mostrar el seu art. Leslie Kern afirma que les seves experiències urbanes quotidianes estan marcades pel gènere, la seva identitat de gènere determina com es mou per la ciutat. «El meu gènere és més ampli que el meu cos, però el meu cos és el lloc de la meva experiència viscuda, és on es creuen la meva identitat, la meva història i els espais que he habitat, on tot això es barreja i queda escrit en la meva pell» (Kern, 2021). Entre molts altres, el moviment #MeToo remarca que la cultura de la violació recorda a les dones el que s'espera d'elles: que han de limitar la seva llibertat de caminar, treballar, divertir-se i ocupar espais a la ciutat. «El missatge és clar: la ciutat, en realitat, no és per a vosaltres» (Kern, 2021).

<sup>1</sup> Com en el cas de les protestes «El violador eres tú», iniciades a les manifestacions de Xile.

El FatChanceBellydance (FCBD© Style), des que es va crear en la dècada dels vuitanta a San Francisco, es reivindica com una dansa feminista, evoluciona a partir de la fusió de la dansa oriental amb influències de flamenc i danses tradicionals índies i reconstrueix un imaginari orientalista en què les *tribus*<sup>2</sup> de dones actuen tant a l'aire lliure com als escenaris reivindicant la sororitat i la visibilitat de tots els cossos. A França hi ha diverses tribus que practiquen aquesta disciplina, basada en la semiimprovisació a través d'un llenguatge compartit entre les ballarines. La tribu Bellywarda de Tolosa ha fet particularment explícita la seva voluntat d'actuar, sobretot, en espais públics, per reivindicar el lloc de les dones.

Un altre col·lectiu francès de dansa en l'espai públic amb una voluntat clarament feminista és L'Armée des Roses, que recrea el cancan original, especialment vinculat al context de la Comuna de París (Lissagaray, 2021). En aquest cas, les ballarines han decidit treure la dansa dels cabarets Pigaille per interpretar cancan als carrers de Montmartre, amb una estètica i un missatge tal com s'entenia en els seus inicis, per promoure els valors feministes, subversius i revolucionaris originals: dones en solitari en els balls populars, atraient l'atenció amb les seves acrobàcies i l'exhibició del cos, malgrat que les tres coses els eren prohibides.

Per a aquest estudi, s'han realitzat entrevistes col·lectives qualitatives i semiestructurades amb els col·lectius Bellywarda i L'Armée des Roses, amb l'objectiu d'entendre la posada en escena de la reivindicació feminista dels cossos femenins en l'espai públic a través de la dansa i comprendre les particularitats d'interacció social amb el públic i entre les ballarines en aquesta mena d'actuació artística semiimprovisada.

La companyia Bellywarda<sup>3</sup> existeix des de 2009 a Tolosa, de la mà de la seva directora artística, Caroline Achouri. El FatChanceBellyDance©, creat per Caroleena Nericcio,<sup>4</sup> desenvolupa un llenguatge coreogràfic de semiimprovisació que permet a les ballarines comunicar entre elles els moviments a través de gestos subtils, en formacions no jeràrquiques en les quals cada membre lidera la tribu per tornos. Al seu estudi de San Francisco als anys vuitanta, Nericcio va fer evolucionar la dansa oriental associada als cabarets i a la mirada masculina cap al feminisme i buscava assolir l'objectiu de ballar entre dones.

Les Bellywarda són una de les tribus franceses que fa més espectacles al carrer i, més enllà d'actuar en ocasions festives o esporàdiques — com els *flashmobs*—, han creat un projecte conjunt d'apropiació feminista de l'espai urbà amb la companyia de batucada afrobrasileira Sardinhas da Mata. La col·laboració es va materialitzar en l'espectacle *Place aux femmes* a la plaça Arnaud Bernard de Tolosa el setembre de 2019.

El col·lectiu L'Armée des Roses<sup>5</sup> neix a partir de la trobada d'Andrée Gine i Antoinette Marchal, que deixen una companyia semiprofessional de *french cancan* per ballar al carrer, particularment al barri parisenc de Montmartre. No pretenen ser una companyia de producció d'espectacles, sinó que tenen la vocació artística i pedagògica de donar a conèixer el context històric dels orígens de la dansa.

Les dones s'han de reapropiar la seva història. Quan em diuen que el cancan és el Moulin Rouge i que les ballarines són coquetes, m'indigno. De les ballarines de la segona meitat del XIX, en coneixem els noms, sabem què van fer, però des de La Goulue o Jane Avril ja no les coneixem. Crec que és essencial posar-les al

2 Actualment, la dansa oriental i les seves evolucions de fusió es troben en ple debat entorn dels estudis culturals. Entre altres coses, es qüestiona la paraula *tribu* i el nom mateix de la disciplina, que, en el cas de l'FCBD, s'anomenava anteriorment American Tribal Style.

3 <http://www.carolineachouri.com/tbelly/bellywarda.html>

4 <https://fcbd.com/>

5 <https://www.larmeedesroses.com/>

centre, amb la dimensió històrica, com recrear el vestuari. No volem pujar als escenaris, ja hi ha professionals genials per a fer-ho: volem ampliar el públic, fer-los descobrir la història i, si els agrada, convidar-los a anar als cabarets (Andrée Gine, París, 2021).

Amb l'arribada del segle xx, el cancan deixa els balls populars en els quals es va crear per pujar als escenaris, es coreografia completament i passa a denominar-se *french cancan*. És en aquest moment quan el missatge subversiu de les ballarines es perd, així com la seva individualitat, que es dissol en un col·lectiu professional de cossos uniformes en la seva morfologia i vestuari (Maruta, 2014). L'Armée des Roses, compromeses amb la difusió dels valors originals a través de conferències i d'accions d'art de carrer, han iniciat recentment una col·laboració amb l'artista *burlesque* Mamzelle Viviane.

El que realment m'agrada de L'Armée des Roses és que el seu cancan és compromès i ple de valors. Trobo fantàstic que es torni a parlar de la història del cancan, i com s'ha polit la dansa i s'ha perdut l'ànima que elles reivindiquen avui. Quan neix el cancan durant la Comuna, la dona té un rol crucial en la societat, però després volen que torni a casa, cosa que representa una regressió. I, després, el Moulin Rouge va canviar la imatge del cancan per convertir-lo en acceptable i comercial. El van simplificar i convertir en un luxe i amb una estètica que no tenien les bugaderes i prostitutes que el ballaven al principi (Mamzelle Viviane, París, 2021).

A partir de la dansa al carrer d'aquests col·lectius, analitzarem la conjunció reivindicativa del protagonisme de la dona en la dansa i en l'espai públic. Partim de la hipòtesi que, en la realització performativa de les companyies, es mobilitza una combinació rellevant d'emocions que actuen de múltiples maneres. En primer lloc, les emocions de les ballarines en ballar al carrer, en un ambient on no hi ha un pacte d'espectador com el d'un teatre i on ressorgeix la seva experiència com a dones, a causa de les situacions quotidianes de violència,

assetjament, inseguretats i incomoditat. Les ballarines tenen expectatives cap al públic improvisat, cap a l'espai apropiat i entre elles com a comunitat.

En segon lloc, el públic percep de manera diferent l'espai públic, ja que la funció d'aquest varia de zona de pas a escenari artístic; poden impregnar-se de l'emoció de les ballarines en un context inèdit i poden percebre la transmissió de valors feministes que pretenen comunicar les ballarines. En tercer lloc, França ha prohibit, durant la pandèmia, tot espectacle de carrer, però s'ha mantingut intacta la reivindicació de les ballarines, que reivindiquen la importància de la cultura, particularment la dansa a l'aire lliure, com a foment del vincle social.<sup>6</sup>

## LES EMOCIONS DE LA DANSA EN L'ESPAI PÚBLIC

La construcció social de les emocions és encara un debat important, especialment relatiu a la universalitat de les anomenades emocions primàries (ràbia, por, tristesa i felicitat), però té un vincle evident amb el cos (Scribano, 2013). Turner afirma que l'activació, experiència i expressió de les emocions estan connectades al cos humà, per bé que també és cert que les emocions es canalitzen per la cultura i els contextos estructurals. Les anomenades emocions secundàries, que serien combinacions de les primàries, mostrarien la complexitat de la construcció, variable d'una persona a una altra, entre les quals trobem la vergonya, la culpabilitat o la por —experimentades per les dones al carrer—, o la meravella i el respecte —experimentades pel públic dels espectacles—. Turner afirma que, com el llenguatge, la manera en què les emocions s'expressen és dictada per la cultura; tot i que només hi ha un centenar

<sup>6</sup> El govern d'Emmanuel Macron va decidir prohibir els actes culturals durant la totalitat del primer i el segon confinament. Les reivindicacions del sector cultural per l'aplicació de les mesures de distància social a canvi de mantenir les activitats i un debat van recórrer el sector, que qüestionava la categorització de «servei no essencial» de la cultura en viu com a necessitat i dret dels ciutadans (Bernard, 2021).

d'emocions humanes, la manifestació d'aquestes a partir d'expressions facials, gestos del cos o discursos és diversa culturalment (Turner, 2009).

En l'interaccionisme simbòlic, les dinàmiques emocionals es troben al centre del procés d'interacció, en el qual els individus busquen confirmar-se ells mateixos, particularment en situacions de conflicte (Turner i Stets, 2005). Cooley va determinar que els individus experimenten emocions positives, com l'orgull, quan la seva identitat és acceptada, i de negatives, com la vergonya, l'angoixa, la ràbia o la culpabilitat, quan no és el cas. En aquesta línia, Scheff (1988) va reconèixer que l'orgull i la vergonya eren els giroscopis de l'acció humana. Quan es tracta a algú amb deferència, l'individu s'avalua positivament, experimenta l'orgull i amb qui l'ha honorat es crea un respecte mutu que provoca un vincle social i una solidaritat. La vergonya, sorgida quan es rep una valoració negativa, és una emoció dolorosa, perquè ataca la integritat i el valor d'u mateix, per això els individus utilitzen mecanismes de defensa. L'orgull i la vergonya serien dues emocions poderoses que senten freqüentment les artistes davant del seu públic i, massa freqüentment, la por és una emoció experimentada per les dones en l'espai públic.

Turner (2005) desenvolupa una teoria que afirma l'existència de mecanismes en què les emocions sorgirien sota dues condicions bàsiques: en primer lloc, quan es reben sancions positives o negatives, i, en segon lloc, quan es respon positivament o negativament a les expectatives. Quan rep l'aprovació positiva o les expectatives s'acompleixen, l'individu se sent satisfet o feliç. Si l'individu tenia dubtes sobre el resultat de les seves accions, experimentarà orgull. Les expectatives formen part de tota realització artística i, en el cas de la dansa al carrer, la incertesa augmenta a causa del desconeixement del públic esporàdic i de l'espai.

Per a Turner, com en les teories psicoanalítiques, les emocions negatives alteren la dinàmica emocional. La vergonya es compondria de les emocions

primàries de tristesa, ràbia cap a u mateix i por a conseqüències negatives o incompliment de les expectatives. La culpabilitat seria similar, però amb una diferència important: si bé també parteix de la tristesa, els individus senten més por a les conseqüències de violar l'ordre moral i ràbia contra si mateixos per haver-ho fet. L'ordre moral ha estat un concepte àmpliament aplicat al lloc de la dona en la societat: quins espais de la ciutat són adequats, com s'ha de mostrar en públic i quines són les interaccions acceptables. Kern (2021) exposa els límits que s'apliquen les dones quan circulen pels espais urbans a causa de les dinàmiques patriarcals, que els designen un lloc precís i que «finalment els fan entendre que la ciutat no és per a elles».

En les teories dramaturgiques sobre les emocions, es parteix del fet que la societat funciona com una obra de teatre en un escenari. Goffman (1959) explica que, en la seva presentació dramàtica davant del públic, els individus utilitzen un guió cultural d'ideologies, valors i normes, sostinguts per elements de posada en escena, com el vestuari, l'espai o els objectes. La presentació d'u mateix és una manera més de manipular estratègicament les situacions, amb l'objectiu d'evitar la vergonya. En el cas de les companyies de dansa al carrer, veurem que la posada en escena a partir de les coreografies i el vestuari respon a l'objectiu de mostrar una expertesa coreogràfica, però, en els casos estudiats, també de mostrar una identitat de dones, un col·lectiu femení i un discurs feminista de reivindicació de la ciutat a través d'emocions positives.

Pel que respecta a les emocions entre les ballarines, Collins parla dels rituals d'interacció quan els individus hi són copresents i es comprometen en activitats comunes. La copresència implica una focalització de l'atenció i una sincronització del llenguatge corporal que incrementa el nivell d'efervescència col·lectiva i d'energia emocional positiva. I, alhora, quan augmenta l'energia emocional positiva, s'incrementa l'efervescència i l'atenció. Aquests processos que es retroalimenten els uns als altres provoquen que augmenti el

nivell de solidaritat col·lectiva. La interacció de les ballarines en copresència es dona en una interacció tan forta i essencial com ho són els moviments coreografiats, amb una apel·lació directa al cos femení, particularment aquelles parts del cos que han sigut censurades pel patriarcat (el ventre, les cames, el tors, etc.). A força d'assajar, dins del grup de ballarines, cadascuna acaba apropiant-se de determinats moviments, signatures que esdevenen símbols de la seva individualitat dins del grup, que remetien a experiències personals prèvies o a la seva personalitat i que reforcen els vincles entre elles. La comunicació entre ballarines durant l'execució coreogràfica és igualment motiu de construcció d'un fort vincle social (Muntanyola Saura, 2016).

L'experiència de ballar en públic provoca una càrrega emocional col·lectiva de gran importància. Es tracta, alhora, d'un desafiament a un espai que les dones encara han d'apropiar-se i de vèncer la por, i un moment de transmissió d'un cert orgull del cos femení cap al públic, unes emocions socialment construïdes i fàcilment intel·ligibles a través del discurs coreogràfic.

### ELS REPTES DE BALLAR AL CARRER

Tot i que no és l'objectiu d'aquest article desenvolupar com es construeix el sentit d'un lloc a través de la dansa, és necessari apuntar algunes teories fenomenològiques per entendre de quina manera veure dansa a l'espai públic aporta als espectadors un marc nou de relació amb l'espai.

Atkinson i Duffy (2019) estudien com la dansa genera la sensualitat d'un lloc: en el fet d'observar cossos en moviment en l'espai som conscients d'una certa corporeïtat en un espai gris, funcional, inert, i es crea una mena de sentit en el lloc (*sense of place*). Sense negligir altres sentits, la vista de cossos ballant desperta les emocions de l'espectador. Quan responem amb afecte als moviments dels altres és per la manera en què el cos ocupa un espai particular. Per aquest motiu, l'elecció dels

llocs on es balla és tan important i l'actitud de les ballarines genera emocions en els espectadors: durant el temps que dura l'espectacle, el lloc de pas esdevé un lloc artístic, on succeeix una encarnació corpòria de sentit.

No només els espectadors perceben de manera diferent l'espai públic quan assisteixen per casualitat a un espectacle de dansa, sinó que també és rellevant preguntar-se per l'apropiació de l'espai que fan les ballarines durant l'espectacle. Casey (1993) parla del «cos sensible» i la manera en què els nostres propis cossos, quan es troben o es mouen en un lloc, tenen a veure amb la manera en què experimentem l'espai i li donem sentit. Al llarg de la història de la dansa, la coreografia comunica la forma en què el cos es mou en l'espai i la forma en què el cos fa visible l'espai. La resposta del públic és també afectiva: depenent de l'experiència pròpia, el públic pot empatitzar amb els moviments, trobar-los senzillament agradables, pensar d'aplicar-los o bé admirar-ne la virtuositat.

Atkinson i Duffy recorden que la dansa i la música tenen la capacitat de «parlar-nos» més directament que les paraules i que observar un cos en un espai concret ens fa conscients de totes les relacions viscudes que pertanyen a aquell lloc. Igualment, veure l'esforç d'un cos humà provoca en l'espectador afecte, tant si percep l'esforç del cos o, en una actuació gràcil, veu el control del cos per part de les ballarines; aquest afecte envers el cos es distribueix en l'espai. L'espectador percep la intenció del cos, i el grau d'esforç implicat que es desprèn en l'entorn visual és capaç d'introduir una corporeïtat i un afecte cap a l'espai.

A l'hora d'executar les *performances* al carrer, les Bellywarda i L'Armée des Roses afirmen que el principal repte és la recepció. Encara que les ballarines treballin la seva tècnica durant setmanes, estudiïn el vestuari i anticipin el recorregut, el factor sorpresa amb els vianants és la dificultat més gran i, alhora, sovint, la satisfacció més recurrent a l'hora de ballar al carrer.



L'estil FCBD de les Bellywarda és una disciplina de semiimprovisació en què la *líder* transmet els moviments que s'han de seguir a través de codis gestuals a la resta de ballarines, estratègicament situades, amb un llenguatge molt precís que sovint sembla una coreografia preparada. La líder va canviant de posició, moment en què una altra ballarina passa a dirigir els moviments de la companyia. Atesa la improvisació constant i la subtilitat dels moviments clau, les ballarines han d'estar en constant concentració. Les Bellywarda afirmen que prefereixen ballar al carrer abans que als teatres pel contacte amb el públic, al qual no poden veure quan actuen en la foscor de la sala.

La interacció amb el públic al carrer és vertadera. Quan ballem de manera espontània i gratuïta, el públic no ha vingut per nosaltres. Passava per allà, i el repte és que els passavolants que ens veuen ballar s'hi quedin. És un públic que no menteix. Si no els interessa, se'n van, i si realment hi ha alguna cosa que els emociona en el que fem, s'hi queden. A vegades fins i tot ens esperen per preguntar coses (Caroline Achouri, 2021).

Segons Casey (2020), l'emoció pot ser perifèrica, en un sentit que en els límits del sentiment individual, lluny de ser estrictament subjectiu i passatger, es poden superar per comunicar-se amb els altres i operar com una mena de difusió de la pròpia experiència cap a la resta de la societat. Les Bellywarda experimenten l'emoció de la dansa, orientada cap a l'orgull femení i la sororitat, en diferents nivells. En primer lloc, passa de l'emoció individual, materialitzada en l'encadenament de moviments semiimprovisats de la líder cap a les altres ballarines, que, en descodificar els moviments, poden experimentar la mateixa emoció de la líder. Les ballarines ballen, en primer lloc, entre elles, i, complementàriament, ballen per a un públic que no és la seva motivació principal, segons estableix la mateixa disciplina, en la qual la interacció amb els espectadors és pràcticament inexistent. L'emoció es transmet al públic senzillament en l'acte d'observar.

Paradoxalment, pel fet de ballar al carrer, la reacció directa del públic, a través d'expressions facials, és un dels estímuls principals, sense que això interfereixi en l'execució de la coreografia o la satisfacció de les expectatives. Si la reacció és negativa, amb ganyotes, per exemple, «ens és igual, nosaltres continuem ballant», explica Saliyah Dahrmani. «No només és el públic qui no menteix», explica Caroline Massieux, «les ballarines tampoc ho fem. Ens divertim entre nosaltres. És el que fa que el públic estigui amb nosaltres de manera autèntica. La dansa de carrer és la millor escola».

Si, en el format FCBD, la semiimprovisació és el procediment habitual, quan es balla al carrer, aquesta metodologia es reforça en una *performance* irrepetible a l'escolta de l'ambient extern. Les Bellywarda emfatitzen que hi ha molt de treball previ preparant la tècnica, les estratègies de moviment de la tribu, i que la *performance* al carrer permet «deixar anar tot això. Ens podem endinsar en l'esperit de la dansa amb menys càlcul i més espontaneïtat, i ens permet gaudir més», afirma Frédérique Joucla.

Hi ha alguna cosa molt immediata al carrer que no trobem a l'escenari. Hi veiem directament la reacció del públic i ens podem reajustar també en funció d'això. Si, per exemple, ballem al carrer per a persones que miren a una altra banda, no passa res, canviem de direcció per anar a buscar un altre públic més receptiu. Gràcies al format de l'FCBD, ho podem reajustar tot: les direccions, l'itinerari. Hi ha una improvisació en la improvisació, no només en l'estil coreogràfic, sinó en el contacte amb el públic. No sabem mai a qui tindrem de públic. Poden ser *camells* de la plaça Arnaud Bernard, per exemple. Com a directora, em preocupava l'actuació en aquesta plaça i la sorpresa és que els va encantar i ens van demanar autògrafs i *selfies* molt respectuosament. Tenia por de reaccions agressives o insultants, però no va succeir. I és un públic que no trobaríem mai en un teatre (Achouri, 2021).

Segons Achouri, la mateixa disciplina es va crear per ballar al carrer. No és el cas de les *performances*

de L'Armée des Roses, ja que el cancan no es va ballar mai al carrer i, dels balls populars, va entrar directament als cabarets. Per tant, la improvisació performativa es realitza de manera menys codificada. Com explica Andrée Gine, senzillament cadascuna decideix quin pas ve a continuació i s'hi adapten en funció de les característiques de l'espai: vigilant l'estat de brutícia del terra, la presència de vidres o objectes perillosos, l'orografia i l'empedrat, particularment complicat amb els botins d'època.

El que m'agrada de la improvisació és que en una coreografia estem pensant quin és el pas següent, i es llegeix a la cara de qui balla, genera pressió. La llibertat és major en la improvisació i ens permet, sobretot, interactuar. A vegades tenim un públic *tou* i no sabem si fer un pas una mica atrevit o alguna broma. O, altres vegades, penses si pots jugar encara més amb el públic, perquè són receptius. Tinc més interacció amb el públic de la manera en què ballem ara (Andrée Gine, 2021).

La recepció general del públic, tot i el factor sorpresa i d'ocupació de l'espai públic, és generalment molt positiva i, per tant, compleix les expectatives de les ballarines. L'efecte massiu de la tribu de dones ballant coordinadament els provoca un efecte «hipnòtic» (Massieux, 2021) i que produeix en l'espectador «molta alegria, la sensació de viatjar a través de la música i la dansa» (Dahrmani, 2021). L'estètica exòtica de la dansa FCBD emfatitza aquest imaginari construït a partir dels folklores orientals, andalusins i hindús. La gratuïtat de l'espectacle es veu recompensada en algunes ocasions amb la contribució econòmica voluntària del públic. Les ballarines experimenten l'orgull per l'èxit de la recepció i expliquen la satisfacció quan l'avaluació positiva ve especialment d'altres dones:

Dones d'una certa edat ens van dir que volien aprendre a ballar. És molt important que es projectin, que s'hi sentin capaces, malgrat el que es pugui pensar sobre el seu cos o la seva edat. Em va emocionar molt (Dahrmani, 2021).

L'Armée des Roses aprofita igualment la bona recepció del públic per introduir-hi la seva missió pedagògica. Vestides com les ballarines de cancan del segle XIX, Andrée Gine i Antoinette Marchal conviden el públic a anar als cabarets per «revertir els prejudicis». «La gent pensa que el *burlesque* és un *striptease* i prou. Literalment, sí, però no només això. Sempre ens enduem algun contacte amb el públic que descobreix la història, que és molt més revolucionària del que sembla», explica Andrée Gine.

Mamzelle Viviane explica que, fins i tot en els formats del *french cancan* en cabaret, és una dansa que necessita particularment la interacció del públic, per això l'interpel·la fent una entrada cridant. «El públic no pot ser només un espectador; és actor, li agradi o no, ha de picar de mans i peus. Es practica en un intercanvi, el públic forma part del joc i, naturalment, li agrada, perquè li toca alguna cosa intrínseca, una ànima, un cos, una història. Hi ha un ritme reconeixible i és pura alegria».

Andrée Gine i Antoinette Marchal expliquen que mai han tingut una sola agressió al carrer i que, en canvi, sí que havien tingut males experiències quan actuaven amb una companyia en festes privades i d'empresa. Mamzelle Viviane explica que, en *burlesque*, al teatre, això succeeix menys, a causa de l'encarnació d'un personatge que «no és submís, sinó intocable, a diferència de les ballarines de revista, que una part del públic sí que les considera un objecte». L'Armée des Roses afirmen que al carrer no succeeixen mai agressions, per ser un espai obert i on el mateix públic està sotmès a la mirada dels altres passants. Mamzelle Viviane afirma que «quan som artistes al carrer és diferent de quan som dones al carrer. Quan som dones al carrer, reinvindiquem poder existir sense agressions. Quan som artistes al carrer, ens deixen en pau perquè tenim una força de valorar un art». La dona sola al carrer ha sigut històricament interpel·lada, no ha pogut permetre's el luxe de ser invisible, com els *flâneurs* (Elkin, 2016), ni d'atraure l'atenció i dominar l'espai, ja que s'ha considerat com una transgressió



del rol femení respectable. D'aquí parteix la ironia i, alhora, el triomf orgullós de les ballarines que sí que aconseguen visibilitat i respecte.

La missió pedagògica de L'Armée des Roses, fortament fascinades per la Comuna de París, es reforça amb el vestuari d'època, cosa que les distingeix de la cèlebre imatge del *french cancan* del Moulin Rouge. El fet de posar-se les faldilles, els botins i els monyos forma part d'un ritual artístic que emocionalment les vincula amb els valors que atribueixen a aquest període històric revolucionari.

Personalment, és com si sentís la història quan ens posem el vestit. I la majoria de comentaris que ens fan solen ser de persones grans per dir-nos «gràcies, perquè transmeteu el cancan tal com va néixer, tal com el volem veure». Sovint són iaies, i ho trobo molt bonic, és una petita victòria. Després de ballar, parlem molt amb la gent, ens agrada explicar la història i hi ha una part educativa. No hi venen perquè siguem ballarines boniques, ja que, després del cancan, sovint estem totes vermelles! Sobretot, mostrem que, finalment, som humanes, i suem, i només tenim ganes d'anar a prendre alguna cosa (Antoinette Marchal, 2021).

Per a les Bellywarda, la transmissió de la història de la dansa no forma part dels seus objectius, però sovint els espectadors els pregunten pels orígens d'aquest estil:

Veuen la dansa oriental en la tècnica, però veuen el vestuari, que pot ser hindú o zíngar. I els expliquem que una mica són totes les cultures alhora, i que és més aviat una representació de la feminitat, de manera més universal. Com a directora, a més a més, m'interessa no només mostrar cultures diferents, sinó també dones diferents. No som fotocòpies, no tenim la mateixa edat, ni la mateixa morfologia. I, respecte al vestuari, al carrer adoptem cadascuna els colors que volem, mentre que a l'escenari busquem més harmonia. Aquesta llibertat mostra les diferents cares de les dones (Achouri, 2021).

## BALLARINES A LA PLAÇA PÚBLICA

El sentiment d'apropiació de la ciutat és comú en els dos col·lectius de dansa: poder ocupar l'espai, ser visible i compartir de manera lúdica i respectuosa el carrer. Les ballarines expliquen que, ballant, poden mostrar-se sense ser molestades, reivindicant la presència dels seus cossos, realçats amb un vestuari atractiu. El fet que la *performance* sigui col·lectiva és el que els permet apropiar-se l'espai i atraure l'atenció dels vianants amb respecte, en una mostra d'orgull comunitari. Les Bellywarda expliquen que és quan comença l'espectacle quan més experimenten una força col·lectiva, especialment en l'entrada i inici de la coreografia, mentre que per a L'Armée des Roses, que són un duet, és un repte aconseguir el mateix objectiu. Tant en el cancan com en l'FCBD, l'arribada de les ballarines es fa entre xiscles i soroll de cròtals.

Les Bellywarda parlen d'una sensació d'«adrenalina» i «alegria», i Massieux explica com l'acció col·lectiva els genera emocions de superació i empoderament: «Confies en la dansa, i l'adrenalina t'obliga a superar-te i a donar el millor de tu mateixa i a gaudir del moment. Com a dona, dona molta força poder estar totes juntes. Hi ha una unitat femenina, en som moltes i totes ens acceptem». La sororitat, l'empatia i el respecte de tots els cossos és un aspecte que es materialitza en el fet de dansar col·lectivament en l'espai públic. «Formem pinya, fem un sol cos. Això passa més al carrer que al teatre. Se sent l'energia col·lectiva de manera més potent, perquè no estem soles», comenta Joucla. «I els nostres defectes, tant se'ns en dona. El que importa és que estic ballant i accepto el meu cos tal com és. El vestuari hi fa molt, però és sobretot pel fet d'estar totes juntes, el públic ho percep», afegeix Dahrmani. Achouri explica que la unitat de la tropa permet un empoderament que transcendeix el moment de la *performance*, per aportar una seguretat en si mateixes:

El fet d'estar unides ens dona un sentiment de força que no tenim quan estem soles. Aquest sentiment col·lectiu el guardem en nosaltres. No hem deixat que ens toquin o que ens

interrompin, hem imposat respecte, i això ens serveix en la nostra vida quotidiana. El públic també sent aquest sentiment, sovint ens diuen que semblem un exèrcit. Quan arribem ensenyant el ventre, podrien insultar-nos, però mai ningú s'ha atrevit a atacar-nos o desqualificar-nos. La tribu de dones imposa un respecte (Achouri, 2021).

Les Bellywarda expliquen que el vestuari específic de l'FCBD és de gran ajuda. Definit en tots els detalls, barreja estètiques de l'Índia, l'Àsia central, Orient Mitjà i el Magreb, però només té en comú amb la dansa oriental que deixa el ventre descobert i que es prefereixen teixits de cotó mats i joies d'argent envellit. Les ballarines porten amplis *sarouels* amb faldilles molt amples superposades i això crea un efecte visual d'augmentar el volum de la part inferior del cos. El tors es cobreix amb un *choli* hindú i un *top* decorat artesanalment, mentre que el ventre i una part de l'esquena es deixen a la vista. L'ús de turbants i de flors al cap també fa augmentar el volum de la part superior. El fet de portar moltes joies artesanes intensifica el soroll dels moviments. El conjunt té com a objectiu atraure l'atenció, evocar un cert exotisme i amplificar el volum de les parts del cos en moviment: els malucs, la cintura, el tors, associades històricament al cos femení (Lhortolat, 2014). L'atracció de la indumentària, junt amb el fet que la coreografia s'executa col·lectivament a partir dels moviments que marca una líder que va canviant, provoca en les ballarines una emoció que les transcendeix: «Recordo el Carnaval de Tolosa de 2019, que em va impressionar molt. Vam arribar al carrer de Metz i és com si haguéssim pres possessió del carrer. Portàvem garlandes lluminoses i fèiem els moviments lents. És un sentiment molt fort, molt més físic que al teatre» (Massieux, 2021).

Aquesta sensació d'apropiació de l'espai és compartida amb L'Armée des Roses, que, tot i que elles executen els seus moviments en duo o en solo, expliquen que el canvi d'escenari del cabaret al carrer, més enllà de provocar la sorpresa del públic,

habilita la possibilitat pedagògica sobre els valors del cancan i fins i tot pot motivar un canvi en els espectadors:

Com a dona, és com si t'haguessis reapropiat de l'espai, has dominat el carrer. En l'intercanvi amb el públic, quan explico què hi faig, la història del cancan, si estic al carrer en lloc d'un cabaret, hi ha, d'una banda, la creació d'un públic nou, però també per dir que tinc dret a ser-hi. Si ets un home entre el públic i m'has estat mirant, no m'has xiulat ni m'has posat la mà al cul; jo podia moure'l per ballar, però has entès perfectament que no era una invitació. Si no és tan complicat fer-ho amb mi, fes-ho amb les altres dones, deixa'ls que prenguin el seu lloc. Hi ha un sentiment molt poderós de dominar el carrer. No volem necessàriament dominar els homes, només volem reivindicar el nostre lloc i el nostre espai (Andrée Gine, 2021).

Antoinette Marchal amplia aquest dret de reivindicar la presència al carrer per part de totes les dones artistes, però particularment les que treballen directament posant-hi el cos, com les ballarines o les músiques, a diferència, per exemple, de les grafiteres, que, com que treballen en la foscor i en clandestinitat, ocupen l'espai sense conflictes, però també sense aportar-hi el cos en moviment. El fet que les ballarines s'exposin a la llum del dia complica la situació, perquè l'ocupació dels cossos femenins al carrer encara no és una normalitat i el públic no descodifica el pacte artístic: «Quan ballava sola al carrer, a Estrasburg, la gent pensava que venia cervesa per a l'Oktoberfest».

---

### TRANSMETRE ELS VALORS FEMINISTES

Kern (2021) parla de la ciutat de l'amistat entre dones com a opció revolucionària: les relacions d'amistat des d'una òptica de relacions de cures, sense productivitat associada i diferent de la família heteropatriarcal. Ja en els seus orígens, l'FCBD s'allunyava de la interacció amb el públic

masculí de la dansa oriental per concentrar-se en la «tribu de dones» que balla entre elles i per a elles. El cancan, per la seva banda, va néixer amb la voluntat d'escandalitzar i protestar contra el control al qual es volia sotmetre els cossos de les dones en els balls públics.

La creadora de l'FCBD, Caroleena Nericcio, ja va incloure en el nom que ha perdurat l'objectiu que aquesta evolució de la dansa oriental no pretenia ser ballada per complaure el públic. «*Fat chance you'll get anything but a belly dance show from me*» és l'expressió que pretén educar el públic en el fet que les danses orientals són per ser apreciades artísticament, sense cap connotació de satisfacció eròtica. En el seu estudi de San Francisco, Caroleena Nericcio hi prohibia l'entrada als homes, i les *tribus* de dones que es constituïen com a ballarines aprenien a adoptar una postura i una actitud col·lectiva, capaç de comunicar-se dins del grup per mitjà de gestos o mirades. La interpretació respecte al públic és autosuficient, orgullosa i coordinada, ja que, a més, no existeixen els solos.

Les Bellywarda combreguen completament amb aquesta idea: «Personalment, vaig deixar la dansa oriental per l'aspecte *barbie*, no m'hi trobava a gust. L'FCBD es desprenia d'aquest aspecte i reforçava la part femenina, però amb força, i per a mi va ser fonamental. S'evacua la idea de seducció, d'haver d'agradar» (Joucla, 2021). Achouri afegeix que es crea un sentiment de sororitat proposant a les dones ballar juntes i per a si mateixes: «La mirada masculina en FCBD és una cosa que se la queden ells, la seva mirada és ignorada. I, de fet, ens sentim més orgulloses quan són dones qui ens fan compliments després de ballar». Segons les Bellywarda, també la diversitat dels cossos transmet al públic un sentiment de proximitat i d'orgull respecte a les ballarines solistes de la dansa oriental.

La proximitat amb el públic és un aspecte que pot derivar en complicacions, que les ballarines sortegen desenvolupant les seves pròpies tècniques per tal que les interrupcions no afectin l'espectacle en

semiimprovisació. «Per Carnaval,<sup>7</sup> Karima era el sistema immunitari del grup. Quan un borratxo volia entrar al grup, ella tenia capacitat de fer-lo fora ràpidament. És en moments així quan tenim la impressió que nosaltres som un organisme viu» (Joucla).

Achouri destaca els orígens feministes de la dansa pel feminisme assumit per Caroleena Nericcio. Actualment, els codis als quals apel·la encara hi són presents: l'FCBD continua sent un espai de trobada de dones en la seva diversitat que fomenta la complicitat i la sororitat entre elles. «No hi ha tants espais en la societat en els quals puguem estar entre nosaltres, en un lloc segur, per aquest motiu, no admeto homes a la companyia». Les ballarines expliquen que coneixen homes que practiquen FCBD, però prefereixen que al seu grup només ballin dones. «És el nostre moment, la nostra manera de ballar, la nostra unitat i la nostra cohesió». La traducció d'aquesta unitat es mostra coreogràficament en l'entrada de la companyia a la plaça o al carrer i en la sincronització dels moviments. «No hi entrem discretament, fem soroll i som una multitud. Diem a l'espectador: "Mireu-nos, però no ballem per a vosaltres. Ballem per a nosaltres i aquesta és la nostra força"», emfatitza Achouri, que també detalla que vol transmetre la diversitat de cossos i de cultures.

Personalment, com a dona d'una certa edat, és un espai d'afirmació i de possibilitat d'expressar-me, d'expressar la meva feminitat, que no trobo enlloc més, és una de les poques danses que ho permet d'aquesta manera. L'esperit de l'FCBD permet a totes les dones, sense importar la seva edat o morfologia, mostrar-se públicament de manera triomfal. Sense una jerarquia explícita, sense plegar-

7 Les Bellywarda expliciten que el Carnaval de Tolosa de 2019 ha sigut l'únic esdeveniment amb interrupcions per part del públic, a diferència dels espectacles espontanis que fan als carrers. L'ambient festiu i nocturn de cultura popular (Gisbert i Rius-Ulldemolins, 2019) és encara un àmbit de violència de gènere, que no va succeir, en canvi, en les actuacions esporàdiques diürnes.

se als codis patriarcals. Siguem expertes o principiants, velles, lletges, primes o grosses, totes les feminitats poden expressar-se amb igualtat (Erwane Morette, 2021).

D'aquesta manera, tot i que l'FCBD també es produeix en escenaris, per a Achouri, «la reivindicació de poder ser lliure en l'espai públic passa directament per la dansa». La rellevància d'aquesta protesta com a part essencial d'aquesta dansa col·lectiva entre dones té com a impacte complementari un fort vincle social entre les participants. «Fa cinquanta anys que ballo, tot i que no fa tant que faig FCBD. Podria deixar les altres danses, però no aquesta. La sororitat, la força del grup, l'afirmació de dones, només ho he trobat en l'FCBD», afirma Morette. Sonia Bennour afegeix: «He fet molts estils de dansa, però només he vist aquesta transferència d'energia positiva en aquest estil. No és fàcil trobar aquesta cohesió i és una dansa amb molts reptes, sobretot quan et toca ser líder». Massieux destaca que és una dansa que t'ensenya a connectar amb les altres i que cal estar-hi present per elles, és un moment d'amistat. Marie Castellano, artista de circ, explica que el que la va atraure de l'FCBD va ser veure la connexió entre dones quan ballen en rotllana, comunicant-se amb gestos desconeguts pel públic: «Mostra una gran força, les noies funcionen juntes i sembla que compartim un secret».

Al contrari, el cancan de L'Armée des Roses té una dinàmica diferent. Si l'FCBD deixa enrere els solos de la dansa oriental per mostrar una unitat femenina, el cancan, en els orígens, era una dansa purament individual, d'improvisació, que a poc a poc es va anar constituint en passos icònics i que, quan va saltar als cabarets, va esdevenir col·lectiva. Per a Andrée Gine, «el cancan és una dansa forta per a les dones. Fa referència a Louise Michel, que va revolucionar el món i a qui jo reto homenatge. Per a mi, el cancan era feminista, perquè les ballarines anaven contra allò que tenien prohibit. No podien ballar soles, el 1831 es va prohibir formalment i eren arrestades perquè es considerava una provo-

cació». Les parisenses de l'època escullen pujar-se la faldilla més amunt del turmell per escandalitzar la mentalitat de l'època, un gest que posteriorment es va acceptar i integrar.

No sabem si les dones que ballaven estaven polititzades, però quan Rigolboche crea un pas per burlar-se de l'exèrcit, un pas militar que puja la cama, és en un context de revolució. També va inventar el pas de la guitarra, en el qual mima la masturbació. El públic venia amb una barreja de fascinació i fàstic, i això va motivar la creació del Moulin Rouge. Van recuperar una dansa de dones perquè la controlessin els homes. Es veu en l'estètica, que s'ha reapropiat completament (Andrée Gine, 2021).

Si en els seus orígens el cancan era escandalós i contestatari, al cap de només unes dècades va passar a formar part de l'imaginari dels cabarets de la *belle époque* desproveït del seu discurs revolucionari. Mamzelle Viviane explica que «les ballarines del Moulin Rouge no aprenem tot això. Funcionem com petits soldats, som executores que sabem els noms dels passos sense cap sentit».

L'Armée des Roses explica l'anècdota que La Goulue va arribar a un ball, sense autorització, amb un cabrit, per demostrar que hi anava amb un mascle. Amb l'arribada de les teories socialistes a mitjans del segle XIX, els passos del cancan es burlaven de l'església (la catedral), de l'exèrcit (el cop de cul o el port d'arma) o de la llei que prohibia a les dones beure alcohol (*le tire-bouchon*). «Sovint ens preguntem quina lluita hauria triat el cancan si s'hagués creat avui», comenta Andrée Gine, que, amb Antoinette Marchal, han creat el pas de la tribuna o la victòria.<sup>8</sup>

Andrée Gine explica que ella va arribar al cancan buscant una dansa feminista i que, quan ballava en una companyia, el missatge feminista es diluïa completament. D'aquesta època data la trobada amb

<sup>8</sup> Els passos del cancan es descriuen al web de L'Armée des Roses: <https://www.larmedesroses.com/post/les-dessous-du-cancan>

Antoinette Marchal, que reivindica que L'Armée des Roses permet la individualitat dins d'un grup. Mamzelle Viviane difonia els valors feministes en els seus espectacles de cabaret i va començar a col·laborar amb L'Armée des Roses per reivindicar el missatge original del cancan, oblidat en gran part dels establiments parisencs. «El cancan en cabaret no és una dansa molt apreciada per les ballarines, perquè és violenta pel cos. Però quan l'agafes per l'angle feminista, la cosa canvia. Jo no soc potser la ballarina que té la millor tècnica, però en el que faig sé que soc bona, perquè encarno un personatge, porto el París d'una època, la *gouaille*, la connexió de l'alegria i la festa, i és el que els agrada, i aquesta generositat és el que es retroba a L'Armée des Roses». Com a professores de dansa, L'Armée des Roses es proposen democratitzar el cancan per a totes les dones i tots els cossos. Reivindiquen que la tècnica no és tan important com ser capaç de gaudir amb el propi cos, recolzat sobre una dansa històricament dedicada a l'objectiu de transmetre una forma de llibertat.

---

### LA DANSA COM A BÉ «NO ESSENCIAL» DURANT LA PANDÈMIA

Des de l'inici de la crisi per la COVID-19 a França, a partir del segon confinament la tardor de 2020, la dansa com a espectacle i com a aprenentatge és prohibida per les mesures ministerials. Així com les llibreries o les botigues de discos aconseguen l'estatut de «serveis essencials», la dansa i la resta d'arts escèniques es troben, a l'hora de redactar aquestes línies, prohibides. Les entrevistes amb les Bellywarda i L'Armée des Roses mostren la seva indignació, alhora que reivindiquen la necessitat de la dansa com a vehicle per a les emocions positives.<sup>9</sup> «La dansa és essencial perquè ens fa bé a tots. Necessitem evacuar tot això, ballar, millorar la nostra tècnica

i compartir-ho», explica Massieux. «El públic ho necessita. Sobretot en aquest període tan trist, hem de poder donar una mica d'alegria. Permet evadir-se i fins i tot viatjar. Si calgués ballar amb mascareta, ho faria», afegeix Dahrmani. «Es parla molt de la salut i ningú diu que no sigui important, però es deixa molt de banda la salut mental. La dansa i la cultura en general són molt benèfiques. Es troba a faltar trobar-se, ballar i emocionar-se juntes, les emocions segueixen allà», conclou Morette. L'Armée des Roses exposen la dificultat per a tota ballarina de mantenir el cos en forma amb les sales d'esport tancades i el toc de queda a les 18 h:

Aquest confinament posa sobre la taula la qüestió del cos, que s'ha anat desentrenant. El primer confinament en teletreball podia entrenar-me per Zoom; ara, treballant fora de casa, però amb els gimnasos i el toc de queda a les sis, és difícil entrenar-se. I, simbòlicament, pel cancan, si hem de ballar emmascarades, la cosa no funciona. És paradoxal, perquè semblaria que l'espai públic és el millor lloc on podem ballar, però no veiem com fer-ho si no podem tenir contacte amb el públic (Andrée Gine, 2021).

Antoinette Marchal, confinada a Estrasburg, explica el seu sentiment de ràbia respecte a una situació que perjudica particularment la cultura en viu: «Hem de tornar a guanyar l'espai i, si només ens queda el carrer, lluitarem. Farem manifestacions, actuarem mentre protestem, sortiré amb les faldilles i ballaré cancan».

---

### CONCLUSIONS

Els espectacles al carrer de les Bellywarda i L'Armée des Roses tenen una important dimensió social que complementa la *performance* artística. El context extern a un lloc cultural, on l'espectador assumeix una conducta codificada de recepció, suposa un repte essencial per a les ballarines, que, a més a més, realitzen danses semiimprovissades. La incertesa sobre la recepció i l'ocupació de l'espai públic reforcen els vincles entre elles.

---

<sup>9</sup> El moviment #cultureessentiel ha organitzat *flashmobs* amb la cançó *Danser encore* de HK et les Saltimbanquis i ocupacions de teatres a França. ([https://www.youtube.com/watch?v=Gq9qFvoMKaY&ab\\_channel=PiafEdit](https://www.youtube.com/watch?v=Gq9qFvoMKaY&ab_channel=PiafEdit))

La pràctica coreogràfica de l'FCBD i el cancan en grups de dones reforcen la confiança en si mateixes, el sentiment de sororitat, l'orgull de la identitat femenina i la visibilització de la diversitat dels cossos. L'exigència tècnica, les coreografies impregnades de valors històrics i la necessitat de comunicació no verbal, juntament amb el fet de compartir amb altres dones l'experiència de ballar al carrer, reafirmen el vincle social del grup i creen entre elles un lloc segur de tolerància i ajuda mútua.

L'apropiació de l'espai públic a través de danses feministes genera també orgull en les ballarines,

que són conscients que estan desafiant una situació anòmala de les ciutats en les quals encara no s'ha normalitzat la presència dels cossos femenins. La trobada amb el públic en un marc geogràfic diferencial, per l'excepcionalitat del seu ús artístic, suposa un augment de les expectatives per a les artistes, que normalment obtenen una recepció positiva. Les ballarines aprofiten aquest context per vehicular els missatges feministes propis dels seus estils de dansa: la sororitat, la unitat del col·lectiu de dones i la diversitat dels cossos en l'FCBD i el dret a la llibertat, a la festa i al propi cos en el cas del cancan.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Atkinson, P., i Duffy, D. M. (2019). Seeing movement: Dancing bodies and the sensuality of place. *Emotion, Space and Society*, 30(novembre 2017), 20–26. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2018.12.002>
- Bernard, C. (2021). Il y a longtemps que l'administration de la culture a emprunté en France les chemins du dédain et de la méconnaissance. *Le Monde*. Consultat des de [https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/01/12/il-y-a-longtemps-que-l-administration-de-la-culture-a-emprunte-en-france-les-chemins-du-dedain-et-de-la-meconnaissance\\_6065944\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/01/12/il-y-a-longtemps-que-l-administration-de-la-culture-a-emprunte-en-france-les-chemins-du-dedain-et-de-la-meconnaissance_6065944_3232.html)
- Casey, E. S. (1993). *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana.
- Casey, E. S. (2020). Emotion at the edge. *Research in Phenomenology*, 50(3), 291–299. <https://doi.org/10.1163/15691640-12341452>
- Elkin, L. (2016). *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Barcelona: Malpaso.
- Gisbert, V., i Rius-Ulldemolins, J. (2019). Women's bodies in festivity spaces: feminist resistance to gender violence at traditional celebrations. *Social Identities*, 25(6), 775–792. <https://doi.org/10.1080/13504630.2019.1610376>
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City: Double Day.
- Kern, L. (2021). *Ciudad feminista*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- Lhortolat, E. (2014). L'American Tribal Style (ATS) : le contre-pied à l'image fantasmée de la danseuse orientale de 1970 à aujourd'hui. *Loxias Colloques: Images de l'Oriental dans l'art et la littérature*. Niça. Consultat des de <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=877>
- Lissagaray, P.-O. (2021). Las parisinas. En *Historia de la comuna de París de 1871*. Madrid: Capitán Swing.
- Maruta, N. (2014). *L'incroyable histoire du cancan*. París: Parigramme.
- Muntanyola Saura, D. (2016). La force des liens en danse : une étude du regard dansé. *Sociologie de l'Art*, 25–26, 83–103. <https://doi.org/10.3917/soart.025.0083>
- Scheff, T. J. (1988). Shame and Conformity : The Deference-Emotion System. *American Sociological Review*, 53(3), 395–406.
- Scribano, A. (2013). Sociología de los cuerpos/emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10(any 4, desembre de 2012 març de 2013), 93–113.
- Turner, J. H. (2009). The sociology of emotions: Basic theoretical arguments. *Emotion Review*, 1(4), 340–354. <https://doi.org/10.1177/1754073909338305>
- Turner, J. H., i Stets, J. E. (2005). *The Sociology of Emotions*. Nova York: Cambridge University Press.



## NOTA BIOGRÀFICA

Maria Patricio-Mulero és doctora en Sociologia i Gestió de la Cultura per la Universitat de Barcelona i la Université Paris 8. Investiga sobre la sociologia de la literatura, la interacció dels escriptors i artistes amb les ciutats, les polítiques culturals i la dansa i el feminisme. És membre dels laboratoris CECPI (Universitat de València), LLA Creatis (Université Toulouse Jean Jaurès), LCEIE (Universitat de Barcelona) i CRESPPA (Université Paris 8). Actualment, ensenya al Departament de Llengües i Cultures de l'Université Toulouse 1 Capitole.

