

Universidad Academia Humanismo Cristiano
Carrera de Licenciatura en danza Mención Coreografía

“Reflexión en torno al espectador de danza contemporánea”

Por Gabriela Bravo Torres

Memoria Teórica para obtener Licenciatura en
Danza, mención Coreografía

Santiago – Chile

2014

“Una obra de danza es un verdadero mosaico de experiencias que se superponen cada vez que la obra es montada, cada vez que es vista, cada vez que se interpreta.”

Carlos Pérez Soto

A mi familia

INDICE

INDICE.....	2
I. INTRODUCCIÓN.	3
II. MARCO CONCEPTUAL.....	4
1. Aproximaciones a la danza contemporánea.....	4
2. El espectador como cuerpo social.....	13
3. Las encuestas de consumo cultural en Chile.....	18
4. Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de consumo cultural.....	21
III. ANÁLISIS DEL ESPECTADOR DE DANZA CONTEMPORÁNEA.....	31
CONCLUSIONES.....	37
BIBLIOGRAFÍA.....	39

I.- Introducción.

La presente memoria de investigación surge a partir del reconocimiento implícito de la importancia de los espectadores en los procesos creativos y posteriormente en la participación cultural referida a la danza contemporánea. Dentro de mi proceso como coreógrafa surgió la necesidad de, primero, reconocer la danza como práctica artística y social. Segundo, estudiar el distanciamiento de los públicos con la disciplina. Desde esta perspectiva fue necesario plantearse preguntas y definiciones sobre: la danza contemporánea, el espectador como cuerpo social, consumo, participación cultural y formación de audiencias. Para posteriormente analizar a qué está convocado el espectador dentro del arte contemporáneo, e ir definiendo cualitativamente el espectador de danza contemporánea.

Por tanto el texto presentado tiene carácter ensayístico, otorgándome la posibilidad de explicar, caracterizar e interpretar la problemática del espectador de danza contemporánea como eje central, desde un enfoque cualitativo, interesándome el conocimiento del objeto de estudio en su globalidad. Esta investigación se respalda en autores de las diversas áreas del conocimiento, voces autorizadas y estudios que sirven como antecedente de lo aquí expuesto.

II. Marco conceptual

1. Aproximaciones a la danza contemporánea.

“No al espectáculo no a la virtuosidad no a las transformaciones ni a la magia ni al hacer creer no al glamour ni a la trascendencia de la imagen de la estrella no a lo heroico no a lo anti-heroico no a las imágenes superfluas no a la implicación del intérprete o del espectador no al estilo no al amaneramiento no a la seducción del espectador por trucos del intérprete no a la excentricidad no a moverse o ser movido” (Yvonne Rainer, “No Manifesto”, 1965)

¿Desde dónde hablamos cuando decimos Danza contemporánea?

Si tomamos como coordenada inicial el tiempo en el cual vivimos, podemos constatar que ya no es posible comprender ni explicar el arte y mucho menos la danza desde una sola perspectiva. Son muchas las formas y maneras que existen para significar el mundo, diversidad que a su vez es expresión de nuestra complejidad y condición contemporánea fragmentada.

Primero vamos hacer referencia al devenir de la historia del arte en el mundo occidental, el cual ha puesto especial énfasis en los objetos y materiales artísticas anteriores al siglo XX, subordinando su estudio historiográfico a los espacios de la institucionalidad y enaltecendo los Museos. Simultáneamente, la historia del arte se constituye como una disciplina especializada y académica por excelencia.

Como consecuencia de lo anterior, el estudio historiográfico del arte entra en crisis, porque no ha considerado la autonomía del arte en su condición moderna, o la autonomía del arte referida también a su contexto.

Hoy existen diversos espacios para las manifestaciones artísticas, quedando obsoleta la idea de que el único lugar para el arte es el Museo y la Academia. Dentro de esta institucionalidad, las más diversas prácticas artísticas quedan petrificadas, al resguardo del presente y del acontecer social.

“El estudio historiográfico del arte se especializa y academiza, circunscribiéndose su trabajo a los restringidos espacios de una institucionalidad que se desarrolla a resguardo de las convulsiones sociales, a resguardo del presente. La historia del arte como disciplina no incide en el contexto de su contemporaneidad (no es un lugar desde donde salir hacia el debate, sino sólo en el cual se puede ingresar exhibiendo las credenciales del especialista, como si la condición de historiador el arte estuviese reñida con la de un intelectual).”¹

Bajo este contexto cabe preguntarse ¿cuál es el espacio de la danza contemporánea dentro de la historia del Arte? ¿Existe tal espacio? ¿Dónde se suscribe la historia de la danza? En este sentido la historia de la danza en Chile se representa en el espacio de la marginalidad e incluso existe una omisión de la disciplina dentro de la historia oficial del Arte. Entonces, la naturaleza fugaz y transitoria de la danza ha sido materia de análisis para las interpretaciones históricas de la danza. Lo espontáneo de esta disciplina, ha representado una de las mayores dificultades en los procesos de historización de la danza, y de alguna manera durante los últimos años ha favorecido la constitución de archivos,

¹ Rojas Sergio, Ensayo Paradojas de la crítica en el arte contemporáneo.

acumulación de piezas, de documentos y de discursos que permiten dar contexto y cuerpo al acontecimiento dancístico.

“Características efímeras que al parecer la han hecho pasar desapercibida frente a la historia, principalmente si se consideran las grandes narraciones de la propia historia del arte, la cual ha constituido sus relatos desde las artes literarias y plásticas, considerando sólo en algunos casos al teatro como un ejemplo dentro de las artes de representación, algo que puede ser observado en textos tan significativos como la historia del arte de Gombrich o la propia historia social de las artes de Hausser.”²

Por tanto, la danza y su análisis se constituye como una problemática contemporánea, la cual no necesariamente se suscribe a los discursos oficiales del arte, ya que la danza como categoría artística, en el transcurso de los años, no ha sido mayoritariamente suscrita a la institucionalidad ni a las discusiones ideológicas sumergidas en torno a la reflexión del arte, las cuales no estuvieron disponibles para la danza. En el escenario local, la historia de la danza en Chile y en Sudamérica a estado sujeta a la prolongación de lo que ocurre en Europa y Estados Unidos por lo tanto las formas son heredadas de un contexto o modelo sociocultural que se impone, en consecuencia dicha historia en alguna medida ha ignorado las características y el contexto social donde se ve inserta.

Por otra parte es necesario hacer referencia a que el ejercicio de los historiadores de la danza es una tarea tremendamente subjetiva e ideológica, donde abunda el afán archivístico y el registro, afán que reside en la necesidad de recopilar herramientas que sirvan para perpetuar la obra de arte, sin embargo algunos

². CIFUENTES, MARÍA JOSÉ. Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones estéticas. Universidad Católica de Chile 2008.

coreógrafos aseguran que este medio audiovisual congelará el valor de expresión artista y con ello su espontaneidad que caracteriza la danza.

“Nunca hay que olvidar que la danza como arte escénica es una experiencia completamente distinta de su registro a través de algún medio visual (como la escritura, el video, el cine). Esta diferencia crucial produce una dificultad esencial cuando queremos ser testigos de su ejercicio histórico, e incluso de su estado actual. Cuestión completamente distinta de lo que ocurre, por ejemplo, con la pintura o la poesía, análoga, en cambio, a lo que ocurre con el teatro o la ópera. Aún la música, que cuenta con un sistema de registro establecido, y que se puede reproducir por medios electrónicos con mucha fidelidad, cambia de manera significativa experimentada en vivo.”³

Podemos inferir que la historia de la danza contemporánea presenta un vacío teórico e historiográfico que dificulta el análisis y la reflexión de las obras de arte en su contexto, sin embargo desde la marginalidad, la práctica dancística se distancia de las prácticas artísticas imperantes e incluso de la industria cultural. Este distanciamiento hace aparecer a los espacios domésticos, los no convencionales, los no escénicos como espacio para indagación la danza contemporánea

Ahora sería interesante problematizar sobre ¿cuál es la temporalidad de la danza? La temporalidad de la danza contemporánea se constituye en un tiempo y espacio presente, donde el “ahora” es el momento mismo donde la danza desaparece, esta dinámica dificulta su conservación, su estudio historiográfico y su percepción hacia el futuro, considerándose una disciplina condenada al olvido.

³ Pérez Soto, Carlos 2013. EN *Comentar Obras de Danza* Publicado bajo licencia Creative Commons (CC BY-NC-ND). Pp: 220. <http://carlosperez.cc/pdf-comentar-obras-de-danza/>

“La modernidad de la danza se apoya en esta insoportable percepción de la relación del cuerpo danzante con la temporalidad. Pero observemos una sutileza en el lamento de la danza, y en su penosa condición de estar condenada al olvido tan pronto como se realiza”⁴

Bajo este criterio la danza esta afligida por una percepción de temporalidad que se remite al presente, siendo este un punto de fuga en constante movimiento, lo que significaría que la danza en la modernidad convive con un permanente carácter melancólico que no garantiza la permanencia de la danza ni mucho menos su constitución hacia el futuro.

En consecuencia de lo expuesto se vuelve necesario es definir a priori que es lo que vamos a entender como arte contemporáneo/ danza contemporánea y en este sentido cabe preguntarse ¿qué es lo contemporáneo en el arte? ¿Qué es lo contemporáneo en la danza?

Lo contemporáneo es la reflexión y problematización de un tiempo propio y del *presente*, comprendiendo el *presente* no desde la pasividad, si no desde la actividad reflexiva en la cual el contemporáneo se permite primero tomar distancia del propio tiempo, para luego actuar e interpelarlo. Del mismo modo la condición de contemporaneidad se le otorga a quien fija su foco de atención en el presente para ver más allá del mismo, sin dejarse encandilar por la luz del presente para llevar a cabo una reflexión epocal.

“Dado que el presente no es otra cosa más que lo no-vivido de todo lo vivido y lo que impide el acceso al presente es justamente la masa de lo que, por alguna razón

⁴ Lepecki, André Agotar la danza, Performance y la Política del Movimiento, Traducción Antonio Fernández Lera. Pág. 218

*(su carácter traumático, su demasiada cercanía), no logramos vivir en él. El cuidado puesto a esto no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneos significa, en este sentido, regresar a un presente en el que nunca hemos estado.”*⁵

En este sentido la condición contemporánea del arte será la cual es capaz de leer y expresarse desde todos sus tiempos posibles, capaz de transformar en relación al tiempo propio y al pasado simultáneamente, desde una condición consciente, reflexiva y crítica.

Otra condición decisiva para entender lo contemporáneo en la danza tiene que ver también con su devenir histórico, y con el surgimiento de las vanguardias dentro de las artes escénicas, las cuales impulsaron el desarrollo del post modernismo, las manifestaciones interdisciplinarias y la reflexión sobre los espacios para el arte. En este margen, la danza contemporánea va cuestionar: la estructura de obra, la presencia de los espectadores, los espacios para la representación, el lenguaje del cuerpo en su contexto cotidiano y la espectacularidad. Así emergiendo las más diversas formas de producción para la danza en el campo artístico. Como consecuencia de lo anterior la danza pondrá en cuestión al movimiento, como bien ejemplifica Yvonne Rainer en su “No Manifiesto” el año 1965 “...no a moverse o ser movido.”

Dentro del “Cuaderno Seminario: Formación de Público de Danza” (2010) la danza contemporánea chilena se define y delimita en el siguiente contexto: *“En Chile se clasifica como Danza Contemporánea al movimiento de danza independiente que se establece a mediados de la década de los ‘80 y que se consolida durante los ‘90*

⁵ Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?” Este texto fue leído en el curso de Filosofía Teórica celebrado en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007. Pág. 5

mediante la proliferación de compañías y la búsqueda de nuevos lenguajes. Incorporan los estilos postmodernos que se desarrollaron en torno a la Judson Church ⁶y la Danza-teatro alemana. Hoy en día se sigue calificando de contemporáneos a muchos de los coreógrafos de esa generación, como Nelson Avilés, Luis Eduardo Araneda, Nury Gutes, Paulina Mellado, Elizabeth Rodríguez e Isabel Croxatto, entre otros.”⁷

Sin embargo, no todos estos autores cumplen con la condición contemporánea, y la misma parece difusa y tiende a clasificarse por su actualidad. Hoy la escena local de la danza transita por diferentes estilos, técnicas y múltiples metodologías de enseñanza y otras de adiestramiento las cuales no necesariamente se relacionan con la perspectiva del sujeto contemporáneo consciente que explica Giorgio Agamben.

En este contexto cabe decir que, la danza contemporánea en Chile recibe el adjetivo de independiente, lo que en una primera instancia va tener que ver con la independencia de recursos económicos para su producción artística, pero en esta investigación nos vamos abocar a la precariedad económica que cruza el panorama de las artes escénicas en general, mas bien vamos hacer referencia a la independencia de los discursos, a la originalidad y por los procesos continuos de investigación que se suscriben a la danza contemporánea. En este sentido la danza

⁶ Judson Church Dance Theater, desde 1960 primer movimiento que se considera de vanguardia en la danza la utilización de una iglesia en Manhattan Ciudad de Nueva York como espacio para creación de nuevos códigos en la disciplina, que difería de lo convencional actuaciones, tanto en el texto (la acción y coreografía) y el contexto (la forma de presentación). Radical en sus medios y conceptos, Judson influenciados historia de la danza. Espacio donde se tensionaban los límites de la danza con el teatro, los profesionales con los aficionados, coreógrafos y performer.

⁷ Centro de Investigación y Memoria, Artes Escénicas. CIM/Ae. (2010). Cuaderno Seminario. Formación d Público de Danza. Valparaíso, Chile: Andros Impresores. Pág 65

independiente comparte características a lo que define Sergio Rojas como teatro independiente. *“El teatro independiente genera no solamente un teatro reflexivo en relación a los temas que aborda, sino que labora también en la producción de nuevos códigos de montaje, de dramaturgia y de recepción. Es precisamente este tipo de trabajo el que requiere ser rigurosamente independiente, por cuanto no puede estar “orientado” en función de criterios u objetivos impuestos por entes externos a los procesos mismos de creación.”*⁸

Por ultimo lo interesante aquí es resaltar la permanente búsqueda de la danza por un espacio propio, siendo en este punto donde se establece la autonomía e independencia de la danza

Para hablar de la autonomía de la danza es necesario hacer referencia a Susana Tambutti, Investigadora de la historia social de la danza en Argentina, en su texto no publicado “Danza y Autonomía”⁹ describe que: *“La relación entre las distintas artes y la danza fue siempre un tema complejo y de permanente debate. Como vemos, al hablar de danza unida a... se piensa casi inmediatamente en aquella relación casi indisoluble que ha mantenido, por un lado, la danza con la música, al punto de que el espectador corriente no imagina fácilmente un espectáculo de danza sin música que la acompañe. Por supuesto, esta unión casi esencial tiene raíces muy antiguas.”*

Otro autor al cual voy hacer referencia es Walter Benjamin quien da cuenta del concepto del arte puro y con derecho propio a la autonomía. Benjamin conviene

⁸ Rojas Sergio, Revista de Magister en Gestión Cultural, Artículo La gestión cultural como disciplina: Ente las políticas y el consumo. pág. 12

⁹ Tambutti Susana, Profesora de cátedra en la Universidad de Buenos Aires “Danza y autonomía”, texto no publicado formalmente, compartido a sus estudiantes de danza y difundido a través de recomendación.

como arte puro el momento donde el arte se distancia de su función social, donde su finalidad y objeto es el mismo arte.¹⁰ El arte puro entonces se genera al margen del rito y de su funcionalidad dentro de un contexto social específico concibiéndose el “arte por el arte”.

En el caso de la danza sería el movimiento su cualidad sensible, movimiento por movimiento, por tanto la obra coreográfica pasa ser considerada como objeto de investigación gracias a que posee contenidos propios y únicos para la danza, ósea el movimiento.

¹⁰ Benjamin, Walter. “ La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” 1936, Editorial Itaca pág. 50.

2. El espectador como cuerpo social.

En la presente memoria coreográfica se vuelve necesario definir qué es lo que vamos a entender por espectador y cuál es el rol de los espectadores/públicos en el campo de la cultura.

En esta etapa vamos a comprender a los espectadores como un conjunto de individuos que son parte de una agrupación social y sociológica, los cuales enfrentados a una representación se constituyen como un solo cuerpo. En referencia a esto Patrice Pavis señala que los espectadores: *“se convierten en un cuerpo de pensamientos y deseos, en una escucha perceptiva que atenaza a los actores.”*¹¹ Los espectadores por tanto, son grupos heterogéneo que se establecen como comunidades de sentidos e interpretativas delimitadas a partir de los códigos y signos de la representación, los cuales se relacionan a partir una práctica cultural específica.

En consecuencia, la tarea del espectador y el disfrute de la obra va devenir de la ejecución e interpretación de quienes se ven enfrentados a la obra de arte, quienes partir de sus propios significantes, su experiencia y el contexto le otorgan sentido a la obra. De este modo, parece importarte considerar las acciones comunes que llevan a los sujetos a asistir a un espectáculo, lo esencial es que este grupo espectadores esta cruzado por expectativas comunes, pensamientos y actitudes colectivas que se manifiestan al minuto de dar sentido a dicho espectáculo.

Bajo la misma línea Pavis en su libro Diccionario del Teatro va definir al espectador:

¹¹ Pavis Patrice (2000). El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós. Pág 258

“Largo tiempo olvidado o considerado como un mero añadido, hoy el espectador es el objeto favorito de la semiología o de la estética de la recepción. Nos falta, sin embargo, una perspectiva homogénea capaz de integrar las diversas aproximaciones al espectador: sociología, sociocrítica, psicología, semiología, antropología etc. No es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar al espectador como individuo, y el público como agente colectivo. El espectador –público es portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos, mientras que la platea constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque.”¹²

A partir de lo anterior podemos esclarecer que la discusión de los espectadores no exclusiva del arte, en el campo de las ciencias sociales los grupos de espectadores, aparecen como materia de análisis y sinónimo de públicos, concepto que proviene desde la sociología del arte.

En esta área del conocimiento la reflexión se dirige a los receptores de las diversas actividades artísticas comprendiendo a los públicos como comunidades interpretativas que participan en los procesos creativos de las obras, por tanto son capaces de influir en los procesos de circulación de las mismas. Análogamente el interés de la sociología del arte no se va centrar necesariamente en la obra, sino que también en sus infinitas interacciones en lo social, procesos que cruzan la dimensión artística con las dinámicas que se establecen en la sociedad. Por consecuencia la relación entre el espectador y obra de arte se da en el entramado social, el reconocimiento y la experiencia estética se producen una vez que la obra de arte participa en la esfera ciudadana, en esta dimensión colectiva la obra se abre al espacio y a los sujetos, los espectadores.

¹² Pavis Patrice, Diccionario del Teatro Dramaturgia, estética, semiología Nueva edición revisada y ampliada traducción de Jaume Melendres 1998 Editorial Paidós pág. 180.

La danza contemporánea como práctica artística está inserta en el campo social, su puesta en escena cumple una función comunicativa que implica la recepción de otro, en este sentido la obra de arte se entiende como emisor y el espectador como receptor. Heinich en su libro Sociología del Arte cita al artista Marcel Duchamp “*Los que los miran hacen los cuadros.*” Bajo esta perspectiva la danza a igual que la mayoría de las prácticas artísticas, se constituye como experiencia social y receptiva, donde para la danza el lenguaje propio es el movimiento.

La socióloga penquista Ángela Chandía dentro de su memoria de Título establece la recepción, la presencia de un público como un ítem importante para entender al arte como un fenómeno social.

“Podemos establecer una analogía entre la inseparabilidad de la unidad obra – autor y cualquier acto comunicativo: la palabra está necesariamente vinculada a quien la enuncia, y aún más, a quien está dirigida: su receptor. Así, en vínculo con la recepción, las obras interpelan a un público, generando experiencias sensoriales, perceptivas, entregando significados; la recepción o “puesta en el mundo” de la actividad artística, es lo que termina de dar sentido a la obra, por lo cual la presencia de un público es central en la constitución del fenómeno social del arte, sobre todo de las artes escénicas como el teatro o la danza.”¹³

En este punto vamos hacer referencia a la relación que se establece entre arte y sociedad que propone Heinich, “*el arte como sociedad, es decir, el conjunto de las*

¹³ Chandía Ángela, Práctica y producción de danza contemporánea independiente en Concepción:

El caso del colectivo „Escénica en Movimiento“. memoria para optar a título de Sociología, Universidad de Concepción 2014 pág. 19

interacciones, de los actores, de las instituciones, de los objetos, que evolucionan conjuntamente para que exista lo que, comúnmente, llamamos "arte".¹⁴

Bajo este concepto no existe lugar de privilegios para el análisis de la sociología del arte, tanto artistas, obra, mediadores, instituciones y públicos son parte del proceso e interacciones que se dan en el campo de lo social y en el contexto específico donde emergen las prácticas artísticas. *"El arte es, entre otras, una forma de actividad social que posee características propias"*¹⁵.

De esta manera, el público, los grupos de espectadores, pasan a ser tema de análisis cultural en general considerando aristas como: el consumo, hábitos y demanda de las audiencias. Lo que evidencia la preocupación por analizar la condiciones de la recepción de la obra de arte.

*"El giro al receptor no es sólo un cambio endógeno del arte. Resulta de la reubicación de los artistas y las instituciones en las mudanzas sociales y políticas. Fue el cuestionamiento a instituciones culturales, la crítica a la economía capitalista y el autoritarismo político, lo que llevó a dirigir la mirada a los receptores del arte y a la potencialidad estética de los movimientos sociales."*¹⁶

En consecuencia, nos vamos acercando a una amplia mirada del arte, comprendiéndolo como un complejo sistema de relaciones sociales que implica sus estudios historiográficos y su producción artística. Y es en este terreno de la danza se convierte en un objeto de estudio posible para la sociología del arte,

¹⁴ Heinrich Natalia, *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2002 Pág. 17

¹⁵ Ídem Pág. 43

¹⁶ García Canclini Néstor, *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?* Pág. 19

considerando la obra dancística como contenedor del un valor social, dentro de un contexto de colectividad y asociatividad, la danza contemporánea independiente.

Por último, si comprendemos la obra de arte desde su naturaleza social y relacional, entonces un montaje de danza contemporánea será una experiencia de reunión colectiva, donde los dispositivos de la obra estarán disponibles para la construcción de sentidos, suprimiendo la pasividad del espectador. La emergencia de los recursos en la danza contemporáneos, van a favor de la experiencia con el espectador, promoviendo su emancipación y su participación.

“Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésta debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distante se intérpretes activos del espectáculo que se les propone. Éste es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal y como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores de teatro, bailarines o performistas.”¹⁷

Según lo planteado por Ranciere, el espectador se vuelve consciente de su participación activa en la recepción en la obra. La emancipación del espectador comienza una vez que mirar se transforma en parte de la acción que transforma la distribución de las posiciones. Distanciándose de la desigualdad entre autor y espectador.

¹⁷ Ranciere Jacques , El espectador emancipado Traducción de Ariel Dilon Revisión de Javier Bassas Vila Ellago Ediciones pág. 19

3. Las encuestas de consumo cultural en Chile.

Como eje central de esta investigación, se encuentra el espectador de danza contemporánea, por tanto mi interés se dirige a los comportamientos y prácticas de los receptores.

El fenómeno del giro hacia los públicos es más bien reciente, desde la institucionalidad y las ciencias sociales se ha tomado el desafío de la participación cultural a través de la construcción de las más diversas metodologías e instrumentos que miden, principalmente, el acceso a la cultura.

La investigación en cultura, observa a los públicos como sujetos sociales quienes, a través del consumo, se relacionan con las diversas producciones artísticas y simbólicas, reflejando sus gustos e intereses.

Por consecuencia es necesario hacer referencia al *consumo cultural* de espectáculos de danza contemporánea, conocer por ejemplo: si hay registros sobre la asistencia, cuales son los instrumentos e instituciones que se ocupan de estos temas en nuestro país y como se llevan a cabo. Para la recopilación de dicha información se establece como antecedentes las encuestas de *consumo cultural* en nuestro país.

Primero vamos a entender el *consumo cultural* como la posibilidad de acceso o adquisición de bienes y servicios creativos, simbólicos y artísticos, entendiendo la acción de consumo como forma de trazar nuestra identidad y participación en el mercado. Bajo esta lógica del consumo, las encuestas realizadas en Chile, nos otorgarían datos para comprender la percepción y participación de los ciudadanos de nuestro país en el campo de la cultura, considerando elementos como sus hábitos de consumo y prácticas simbólicas.

“Los procesos de apropiación y resignificación de los bienes simbólicos implican la consideración del consumo como una práctica activa en la construcción de identidades, y que por ello contiene elementos tanto de reproducción del orden social como de resistencia y negociación con el mismo.”¹⁸

Las investigaciones sociales que apunten hacia los espectadores y particularmente las encuestas de *consumo cultural* son una práctica reciente en nuestro país, con la constitución del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2003 y posteriormente con la primera Encuesta de Consumo Cultural 2004-2005, aparecen los primeros esfuerzos por caracterizar los públicos y audiencias. Sin embargo el énfasis está en cuantificar estadísticamente el acceso a los bienes y servicios culturales, por lo tanto no expresa que es lo que motiva a los espectadores para asistir a tal o cual obra, o porque el arte contemporáneo es indiferente para los públicos. Más bien este tipo de estudios sirven como generación de insumos analíticos para la reciente institucionalidad y a su vez proporcionar información para la toma de decisiones en cultura. *“En este caso, la metodología que se utiliza es básicamente estadística y no se estudian obras, sino que los objetos privilegiados son el público, las instituciones, el financiamiento, los mercados, los productores, etc.”¹⁹*

Durante los años 2009 y 2011 se realiza la primera y segunda versión respectivamente de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC), realizada por Observatorio Social de la Universidad Alberto Hurtado (OSUAH), diseñadas para comprender las dinámicas del acceso a la cultura por

¹⁸ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2012. pág. 17. Publicación disponible <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Segunda-Encuesta-Nacional-de-Participaci%C3%B3n-y-Consumo-Cultural.pdf>

¹⁹Op cit Heinich, Pág 6

parte de los chilenos y, por otra, para evaluar y aportar al diseño de las actuales políticas culturales del país.²⁰ Igualmente existen los informes anuales de la Cultura y el Tiempo Libre realizado por Instituto Nacional de Estadísticas (INE) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). Ya el año 2012 se publicó su novena versión conteniendo y recopilando cifras de la producción y gestión de bienes y servicios culturales y la participación de las personas en la cultura a través de sus creaciones y del uso y goce de la diversidad de la oferta cultural disponible.

A consideración de lo anterior son pocos los estudios que han puesto énfasis en la naturaleza que origina a los espectadores a asistir a los diversos espectáculos o que nos permitan conocer las dinámicas que subyacen de la asistencia, más bien se mantienen en el nivel de sociografía. Sin embargo existe en estas encuestas un relativo avance en demostrar el aporte de los bienes artísticos y culturales en los procesos de construcción de sentidos e identidad, comprendiendo sus lógicas de acción y prácticas sociales, como el que detallare a continuación.

²⁰ Peters Núñez, Tomás. "Nuevos desplazamientos en la investigación en cultura: aportes de la segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural de Chile" pág. 90
Texto disponible en <http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/856/txtcompleto/txta131532.pdf>

4. Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de consumo cultural.

El Observatorio Cultural del Departamento de Estudios (CNCA) realizó un informe denominado *Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de consumo cultural*, recientemente publicado en Abril del 2014 cuyo trabajo consistió en explorar los significados y sentidos que emergen de los resultados obtenidos en Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural realizada en el año 2012, profundizando en el fenómeno de la (no) participación y el (no) consumo cultural y los perfiles de discurso asociados a cada una de las prácticas culturales medidas en la encuesta.²¹.

Por medio de este informe vamos a recopilar parte de las conclusiones obtenidas sobre las percepciones de las y los chilenos sobre la danza, conociendo a modo general las motivaciones y los imaginarios que existen hacia la disciplina y que los impulsan al consumo y participación, como también al (no) consumo y a la (no) participación en el campo de la cultura y la danza.

El análisis de resultados de la Encuesta, se instala a partir de la idea de capital cultural como enfoque analítico, también como criterio de segmentación de la muestra y categoría de reflexión de los posibles resultados. El concepto de capital cultural se operacionalizó en dos dimensiones de análisis.

1. Participación y consumo de bienes y servicios culturales: Lo que le permitió acercarse a la noción de capital cultural. El trabajo se separó en subdimensiones de: Asistencia a actividades culturales y manifestaciones

²¹ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Observatorio Cultural del Departamento de Estudios "Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de *consumo cultural*"

<http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/06/participaci%C3%B3n-y-pr%C3%A1cticas-de-consumo-cultural.pdf>

artísticas, Tenencia de bienes culturales, y Acceso a servicios culturales. De esta forma se generaron distintos perfiles en la población, segmentándola entre mayores y menores niveles de capital cultural objetivado.

2. Nivel socioeconómico: permitió aproximarse a la noción de capital cultural tanto incorporado como institucionalizado. Sin embargo se consideró que existe una alta correlación entre el nivel educativo, los ingresos familiares y el capital cultural.²²

3. Capital cultural

La idea de capital Cultural que propone el Informe Final – Estudio Análisis y levantamiento cualitativo Participación y Consumo Cultural está basada en según el sociólogo Pierre Bourdieu²³, este concepto da cuenta de los hábitos sociales y disposiciones que porta el sujeto en determinado momento o contexto social. Condición o características que acompañan al sujeto desde su infancia, esquemas repetitivos que no son necesariamente conscientes. Dichos esquemas están determinada por su nivel educacional y son relativas a la dotación de capital económico. Bajo esta lógica podemos analizar el *consumo cultural* como reproducción de las posiciones sociales y la acción de consumo legítima y que deja al descubierto las diferencias entre los individuos en el campo social.

Otra característica del concepto de capital cultural es que es acumulativo, y está relacionado con la herencia directa de la familia.

²² Ídem pág. 7

²³ Ídem pag 19

“La acumulación inicial de capital cultural, precondition para la rápida y fácil acumulación de todo tipo de capital cultural útil, comienza inicialmente, sin demora, sin pérdida de tiempo, solamente para los descendientes de las familias dotadas de un fuerte capital cultural; en ese caso, el tiempo de acumulación cubre todo el período de socialización.”²⁴

Sin embargo la educación juega un rol importante porque permitirá a través del tiempo fomentar la participación y la demanda por las artes de los sujetos. Si nos regimos por la perspectiva que plantea Bourdieu abrimos un importante posibilidad para los procesos de formación de audiencias y escuelas de espectadores en danza contemporánea, porque estaría estos procesos estarían influyendo sobre el capital cultural y el habitus de cada individuo, siempre considerando que, según la posición social en la que se encuentren hay un desigual punto de partida para la incorporación y acumulación de capital cultural.

Existe una segunda dimensión del capital cultural que lo concibe como un aporte activo al desarrollo económico de un país por medio de la adquisición de bienes culturales que tiene otorgado un valor económico. Por tanto el capital cultural va estar determinado, en el caso de la danza por el corte de boletos para una obra, debido a que la temporalidad fugaz de la danza solo permite su adquisición económica por medio de la compra de entradas para sus espectáculos, o bien la adquisición de otros soportes que no son propiamente dancísticos, pero tiene que ver con la disciplinas, como por ejemplo la compra de libro de historia de danza o los diversos registros audiovisuales.

²⁴ Bourdieu Pierre, Poder, Derecho y Clases Sociales, (1983). Desclée. Pág. 4

Texto disponible en http://www.academia.edu/1360865/LAS_FORMAS_DE_CAPITAL_

“La mirada funcionalista, en términos operacionales plantea que existen variables de stock (por ejemplo, la tenencia de bienes culturales como libros), que dependen de variables de flujo (como los hábitos de lectura) que aseguran su mantenimiento y transmisión intergeneracional.”²⁵

En la misma línea de investigación, podemos comprender que el consumo cultural se relaciona con la idea de capital cultural y la posición social. El Informe Final – Estudio Análisis y levantamiento cualitativo Participación y Consumo Cultural se define dos clases sociales para hacer un comparativo, clase obrera y clase media, dichas clases pueden caracterizarse y diferenciarse entre ellas.

Al respecto, Gayo, Teitelbom y Méndez, citados en el Informe Final, plantean que: *“Dentro de la misma clase media existen diferencias en función del nivel socioeconómico y educativo como variables sociales clave en la comprensión del tipo de consumo cultural que realizan. Ambos son factores que se correlacionan positivamente con más consumo y una mayor heterogeneidad del mismo.”²⁶*

²⁵ Op cit. “Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de *consumo cultural*” pág. 20

²⁶ ídem. Pág.25

Cuadro 1: Prácticas de participación y consumo cultural características de la clase obrera y la clase media

Clase obrera	Clase media
○ No asisten a exposiciones de pintura y fotografía	○ Asisten a exposiciones de pintura y fotografía
○ No asisten al teatro, ballet, danza	○ Asisten al teatro, ballet, danza
○ Escuchar música sound, salsa, cumbia	○ Escuchan música clásica u ópera, folklore, rock, baladas románticas
○ No se interesan por malabarismos y títeres	○ Espectadores de acciones de malabarismos y títeres
○ Asistencia escasa al cine a ver películas cómicas y de suspenso	○ Asisten frecuente al cine a ver cine arte, películas históricas
○ Baja lectura de libros (religiosos, cuentos)	○ Lectura de libros (novelas, autoayuda, ciencia, tecnología)
○ No visitan museos	○ Acuden a museos
○ Ven televisión	○ Ven televisión
○ Baja adquisición de obras de arte y artesanía	○ Adquieren obras de arte y artesanía
○ Lectura de diarios enfocada en crónica	○ Lectura de diarios centrada en política, análisis
○ No compran libros	○ Compran libros
○ No viajan	○ Visitan sitios patrimoniales dentro y fuera del país

Fuente: Elaboración propia a partir de los antecedentes reportados en Gayo, Teitelbom, Méndez (2013).

Informe Final – Estudio Análisis y levantamiento cualitativo Participación y Consumo Cultural, CNCA

Aportes del Informe Final para el análisis del discurso asociado a la danza.

De los principales hallazgos del Informe Final – Estudio Análisis y levantamiento cualitativo Participación y Consumo Cultural vamos hacer referencia a los que son un aporte para el análisis de los públicos en danza y que nos permitan visualizar el discurso social que existe detrás de esta práctica artística.

- *El perfil de discurso asociado a la danza se acerca a la idea de práctica carnavalesca. Si bien es un perfil marcado y común a los tres tipos de capital cultural, surge con mayor fuerza en el capital cultural bajo y particularmente en el capital cultural medio.*

En este ítem se plantea conjuntamente el concepto de danza y baile como sinónimos. esta unión de los conceptos es muy recurrente y refuerza la idea que los medios de comunicación han difundido sobre la danza, sin embargo, en esta investigación vamos a profundizar en la idea del espectador de danza contemporánea, tomando en consideración la práctica artística, no su comportamiento como practica social exclusivamente. Desde mi consideración, hay que hacer una distinción entre la danza y baile, pensando en la primera como una disciplina artística que surge en el campo intelectual, profesional e independiente, el trabajo del intérprete es el de un especialista. La segunda corresponde al baile como práctica común que tiene el lugar de artesanía en la expresión folklórica y o urbana. Igualmente ambas prácticas se dan en el entramado social.

Sobre las motivaciones, imaginarios y contextos asociados al (no) consumo y la (no) participación cultural, rescatamos la siguiente idea.

- *Las personas consumen cultura según sus gustos e intereses, identificándose con prácticas de consumo que suelen realizar o que han realizado en sus vidas. La identidad personal, los gustos y las preferencias son un motivador y van moldeando el consumo cultural. El nivel de capital cultural juega un rol relevante en las prácticas culturales que “existen” y son identificables entre los participantes y las que no aparecen en su “radar” de consumo.*

Acá destacamos una vez más las posibilidades que se abren para sociabilizar la danza desde sus ejes temático e histórico. Los procesos de formación de audiencia y experiencias exploratorias como en talleres coreográficos, incluso la inserción de la danza dentro de las asignaturas artísticas en el curriculum formal de la educación en Chile, etc. todas pueden ser determinantes a la hora de cautivar públicos sensibilizados con la danza contemporánea y sin duda un aporte al capital cultural de los individuos.

Discurso asociado a la danza - baile.

Como hipótesis de trabajo para el área de la danza el informe estableció:

“El perfil de discurso asociado a la danza sería mayoritariamente el de una actividad de socialización masiva y copresencial, enmarcada en eventos desarrollados en zonas urbanas o de alta presencia de culturas originarias. Para el caso de la danza

no folclórica existiría un perfil de discurso marcado por el desconocimiento y la distancia.”²⁷

Dentro de las elecciones de prácticas de participación y consumo cultural en los participantes de capital cultural bajo, danza y baile aparece con el 9.8%, mientras que para el que para participantes de capital cultural medio la participación y consumo cultural aumento al 10.8%, por último en los participantes de capital cultural alto, existe mayor diversidad de prácticas culturales el porcentaje destinado al danza- baile representa al 7,8%. Sin embargo no se hace referencia a la danza contemporánea.

Perfil del discurso asociado a danza – baile.

A partir de las elecciones de prácticas de participación y consumo cultural de los participantes de capital cultural, bajo, medio y alto se puede distinguir que el perfil de discurso de la danza como práctica artística representa cierta distancia y desconocimiento de parte de los públicos. Y por otra parte se re valida la hipótesis de trabajo antes presentada.

El perfil de discurso asociado a la danza sería mayoritariamente el de una actividad de socialización masiva y copresencial, enmarcada en eventos desarrollados en zonas urbanas o de alta presencia de culturas originarias. Resulta claro que el perfil de discurso asociado a la danza se acerca a la idea de práctica carnavalesca. Si bien es un perfil marcado y común a los tres tipos de capital cultural, surge con mayor fuerza en el capital cultural bajo y particularmente en el capital cultural medio. Se trata de un discurso asociado al baile como actividad cotidiana y a la

²⁷ Óp. cit. Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de *consumo cultural*” Pág. 39

participación en grupos organizados que muestran su trabajo en instancias de socialización barriales o locales. La danza clásica o contemporánea y otras formas “doctas” no aparecen en el imaginario de los entrevistados de ningún estrato en forma reconocible y robusta, estando asociada a una conexión con el cuerpo (actor) y no con una mirada contemplativa (espectador). No se visualiza un perfil de consumidor o mero espectador de danza. Se asocia principalmente a mujeres y en el capital cultural bajo se observa lejana para los adultos mayores.²⁸

Motivos de (no) consumo y (no) participación

Dentro de los participantes del capital cultural bajo, medio y alto se destaca la participación de mujeres el consumo en danza se representa con las ganas de bailar y practicar la actividad con fines deportivos o recreativos, por tanto la acción de consumo se aleja desde la perspectiva del receptor de una obra de danza. Se prioriza ser actor de dicha práctica y no espectador. *“El principal motivo de consumo de danza es la posibilidad de practicarla, con lo cual emerge como una forma de actividad física, que se vincula con la música, a la identidad personal y al compartir colectivamente. Lo que constituye un importante motivo de consumo.”²⁹*

Otra de las motivaciones que conllevan la participación en danza que se expresa en el Informe final, es que la acción de consumo se da como consecuencia de las relaciones que existe entre las personas que participan en las redes sociales, ósea se va a ver espectáculos de los cercanos o amigos de otros, en este sentido las redes sociales otorgan una disposición al consumo y este fenómeno deviene de una sociedad globalizada donde los medios y las relaciones juegan un rol importantísimo.

²⁸ ídem pág. 86

²⁹ Ídem pág. 122

Conclusiones específicas para la danza

El informe da cuenta del distanciamiento entre espectadores y las obras de danza contemporáneas. Sin embargo este análisis va más allá de los números, porque pone en manifiesto la importancia que existe entre de la experiencia o el acercamiento previo con la disciplina con el público objetivo. Hoy se puede caracterizar que los públicos de danza tuvieron una relación previa con la disciplina, ya sea practicándola como actor, porque algún contacto de su red social lo incentivo, o porque pertréchense a un entorno social donde las prácticas artísticas son experiencias más cercanas y estas especialmente devienen de la educación.

Por tanto el capital cultural de una persona va a incidir sobre los gustos y preferencias a la hora de acceder a la cultura y va condicionar su comportamiento y acción de consumo cultural.

Desde el punto de vista como cultora de la danza considero lo aquí expuesto como una oportunidad para la disciplina, más allá de lo que ocurre actualmente con los espectadores en danza , los datos y encuestas no obligan a pensar a largo plazo y promover una participación fluida con la danza con proyectos de plazos extendidos.

El informe menciona a modo de conclusión para la disciplina:

La danza en su componente exhibitiva, al igual que las artes visuales, aparece como una práctica cultural lejana para la gran mayoría de la población. Algo que tiende a establecer fronteras en función, principalmente, de la ausencia de habitus previamente adquiridos. Se considera algo valorable y deseable, pero escasamente comprensible para su asistencia. No así se practica ampliamente como baile en el capital cultural bajo y principalmente en el medio.³⁰

³⁰ Ídem. Pág. 177

III. Análisis del espectador de danza contemporánea.

Dentro del arte contemporáneo el espectador es convocado a construir sentidos, por tanto la relación que los espectadores establecen con la obra de arte no es pasiva y la implicancia del público es mayor, incluso siendo parte de los procesos de creación, producción y recepción de la obras de arte. La contemporaneidad ha desplazado la idea que se atribuía al espectador la responsabilidad de ser el receptor de un mensaje el cual a su vez debe entender y decodificar lo que el autor plasmo es su obra artística.

Es habitual escuchar de parte de los espectadores de danza contemporánea expresiones críticas como: *“no entendí nada de la obra”* *“la danza contemporánea está hecha solo para bailarines”*. Estas aseveraciones surgen desde la experiencia personal como espectadora en diversos montajes de danza. Donde se manifiesta un hermetismo insoslayable entre la obra y el espectador. Bajo este contexto, podríamos señalar que los montajes y puesta en escena de la danza contemporánea son autorreferenciales y remiten a problemáticas que atañen el campo específico del movimiento, reflexiones que solo parecen concernir a un bailarín/a, coreógrafo o algún especialista en danza o arte. Por tanto se considera que las obras de danza contemporánea demandan a un espectador experto y sensible a la problemáticas del movimiento. Con esta declaración estamos determinado que la danza debe ser apreciada en términos de su propio lenguaje y códigos estéticos.

Por tanto la dificultad de la danza contemporánea, es que la obra demanda al espectador a que abandone el mensaje o el acto comunicativo y a su vez se entregue a la emergencia de los recursos puestos en escena. Se pretende que el espectador se distancie del concepto el arte como un medio de comunicación y por tanto la tarea del arte es cuestionar y reflexionar la condición estética en la cual nos

encontramos, problematizando los medios de comunicación y la comunicación en sí. Es decir, toda obra de arte contemporáneo demanda un acto reflexivo de parte del espectador, quien a su vez tiene preguntas y expectativas que se dirigen a la idealidad de la obra, entendiendo idealidad según la noción que trabaja Sergio Rojas³¹, la idealidad se referirá al concepto, significado, sentido e ideas que se trabaja en la obra de arte. Mientras que la materialidad va ser el conjunto de recursos que emergen para dar sentido a la obra de arte, por tanto toda circunstancia relativa al lenguaje implica una dimensión de idealidad y materialidad. En consecuencia de lo anterior cada espectador elabora una interpretación distinta ante una obra de arte, la liberación de sentido va ser diferente para cada sujeto que vive la experiencia, entonces *“cuando la significabilidad se abre al espectador entran en una deuda y opera la interpretación.”*

Entonces cabe preguntarse ante la dificultad que plantea la danza contemporánea para los espectadores, ¿cuál será la manera conveniente para ver obras de danza?

Sobre este punto es necesario hacer referencia a lo que planteamos anteriormente con Ranciere, el espectador es soberano frente a una obra y debería poseer plena libertad en este ejercicio. Sin embargo, no hay que desconocer que si el espectador se planteara frente a la obra juzgándola de la misma manera, por sí solo, pero conociendo los parámetros elaborados y los códigos estéticos que dicha obra propone, probablemente el distanciamiento entre danza y espectador no sería tan evidente. Por tanto no es tan descabellado esperar que la construcción de sentido para el espectador, coreógrafo y los intérpretes, sea congruentes, al menos de manera general.

³¹ Apuntes de cátedra de “estética de arte contemporáneo” dictada durante el primer semestre en la universidad de Chile, en EL marco de las clases regulares del Magister en Gestión Cultural 2014.

En este sentido, retomamos las ideas de Carlos Pérez el cual expone:

“La verdad es que ver, de una manera apropiada, un espectáculo de danza artística suele ser bastante difícil. El movimiento del cuerpo humano puede decir muchas cosas complejas de manera directa e inmediata. La información visual puede complicarse enormemente si a la vez va acompañada de música, y si el vestuario, la iluminación, la puesta en escena, se usan también como elementos expresivos. El espectador tiene que procesar velozmente todos estos elementos en torno a un significado que puede ser sugerido de maneras alegóricas, metafóricas, o a través de intrincadas series de pistas que sólo se asocian entre sí de forma metonímica. Frecuentemente el coreógrafo no sólo intenta decir o señalar algo, sino también producir una cierta atmósfera, comprometer al espectador de una forma no intelectual, apelando a sus emociones a través del ritmo, del dramatismo expresivo, o del efecto de conjunto de elementos muy dispares entre sí.”³²

Si hacemos énfasis el distanciamiento entre la obra de danza y el espectador vamos a comprobar que *“la actitud prevaleciente de los públicos hacia el arte contemporáneo es la indiferencia.”³³* En este sentido, la educación escolar hace énfasis en la valoración de obras de arte ya legitimadas por la historia. Y cuando los públicos se ven enfrentados a las obras de danza contemporánea, las juzgan con lo ya conocido y no con los elementos propios del lenguaje artístico contemporáneo.

Por otra parte, si planteamos desde el concepto de danza contemporánea “independiente” reconocemos que esta independencia se debe a la permanente negociación con los mecenas y fuentes de financiamiento de la cultura, bajo la mirada de quienes con mayor poder político y económico direccionan el gusto y

³² Op.cit. Pérez Soto, Carlos 2013. Pág. 5

³³ Ídem pág. 22

pueden incidir en el rechazo del arte. En consecuencia, la danza contemporánea entra en dinámica con la institucionalidad cultural. Sobre lo mismo, la presencia de la danza en los medios de comunicación ocupa el último lugar dentro de las prioridades editoriales y lo que es mucho peor, el 2010 la danza es un tema rechazado por la dirección de los dos consorcios que lideran el mercado periodístico Copesa, con sus productos la Tercera, La Hora, La cuarta y revista Paula; y Empresas Periodísticas el Mercurio, con los diarios La Segunda y las Últimas noticias.³⁴ Las razones para no publicar que sostienen es el hermetismo de la danza, o porque consideran los temas aburridos. En este contexto, Javier Ibacache, destacado crítico de danza y teatro renunció al Diario La Segunda luego que le prohibieran escribir de danza³⁵

Pero, ante este escenario de indiferencia, ¿cómo entrar en relación con los públicos?

Esta tarea no se trata únicamente de democratizar el acceso a los bienes culturales, sino que apunta a la creación de audiencias, las cuales tengas las suficientes herramientas para entrar en sintonía con la danza como forma artística, por tanto la mediación cultural³⁶ que se propone para la formación de públicos de danza, deben ser proyectos de largo alcance. Para Carlos Pérez. *“La formación de audiencias tiene pleno sentido, respecto del ejercicio de la danza como arte. Es aquí donde la erudición, características de arte en la modernidad, es necesaria.”*³⁷

Resulta esencial reconocer la diversidad estilística y los factores que determinan establecer los estilos en danza, esta condición, debe ser considerada dentro de los procesos de formación de audiencias, tomando en cuenta la danza como arte. Esto

³⁴ Óp. cit. Marietta Santi en CIM/Ae. Pág. 27

³⁵ Ídem Pág 27

³⁶ Vamos a entender mediación cultural como todo aquello que interviene entre una obra y su recepción. (Heinich)

³⁷ Óp. cit. Pérez en CIM/Ae. Pág. 17

nos llevará a conocer las diversas concepciones estéticas que devienen de la misma historia de la danza.

En consecuencia cada técnica en danza va a ser una estructura codificada de un lenguaje dancístico. Cada estilo, es decir, el académico (ballet), danza moderna y danza contemporánea tiene sus propias coordenadas y convecciones internas. Sobre este punto Pérez afirma que la formación en danza debe estar referidas a la obras y de acuerdo al estilo que cada una propone, entonces, el ejercicio de mirar y analizar muchas obras de danza, de todos los estilos y tendencias. Para eso es pertinente la obra viva y el registro audiovisual.

“Como lo propio de la danza es el movimiento, la formación de audiencia debería señalar las cualidades más generales que permiten caracterizarlos: Flujo, energía, tiempo y espacio...No solo se trata de especificar estos aspectos técnicos, sino también la actitud de cada estilo respectivo de las técnicas que permiten convertirlos en obras”³⁸

Para organizar la percepción global de la danza, es importante establecer que la cualidad sensible para la danza es el movimiento y este debería ser el foco de atención, y en torno a él se establecen relaciones con los recursos de la obra como: la música, los elementos pictóricos, la palabra o el texto etc. Por tanto, la relevancia de la formación de audiencias en danza se debe a que la misma presenta rasgos que la hacen más abstractas, que la alejan del espectador.

³⁸Ídem . Pág. 21

En conclusión, lo que se necesita es una apertura hacia las nuevas corporalidades y diversos tipos de movimiento. Introduciéndonos en un arte versátil que cohabita con las más diversas formas artísticas, como el teatro, la performance, la artes visuales etc.

CONCLUSIONES.

La presente memoria coreografía apuntó a la importancia que tienen los espectadores dentro de los procesos creativos, como desde la pasividad pasan a cumplir un rol participante y co-creador de un montaje de danza contemporánea. Del mismo modo confirmamos lo que parecía evidente, el consumo cultural va depender de nuestro capital cultural, una vez más las clases sociales se replican, incluso desde la condición de espectadores frente a un obra de arte. Entonces el arte pasa a ser privilegio de pocos y valorado socialmente por quienes tienen mayor poder adquisitivo, o tienen acceso a una educación donde existen experiencias y aprendizajes significativos sobre el cuerpo y la danza. En palabras simples si cuando pequeña me incentivaron a realizar actividades relacionadas con la danza, si mi familia me llevo al teatro, si participe de un taller de ballet, probablemente, ya adulta, me desenvuelva como fluidez y de manera crítica con la disciplina y sea una cultora o espectadora de danza. A través de este ejemplo se revela la importancia de la inclusión de la danza en la escuela, también en la necesidad de promover el posicionamiento de la danza en la comunidad estudiantil. Fortaleciendo la participación en torno a la danza, pasando por el conocimiento y sensibilización hacia el lenguaje artístico.

Por otra parte, aparece como tópico la formación de audiencias como el proceso de democratización de la danza contemporánea. En este sentido la formación de audiencia no se propone como un ejercicio en donde se le indique al público que es lo que debe ver o no, y peor aún que es lo que debe entender de la danza, sino más bien ir en la línea de enseñar y compartir lo sensible. En el caso de la danza lo propio es el movimiento, y es específicamente es en el cuerpo terreno donde se materializa el mismo.

Por tanto no se busca la evangelización de la danza, o tampoco se trata de imposición del gusto, si no que la mediación entro obra y espectadores, proceso que se plasma a largo plazo e incluye eslabones más profundos como la educación formal en nuestro país. Igualmente importante es la democratización, la cual no se trata de puntualizar en el acceso a los espectáculos de danza contemporánea y mucho menos delimitar el desarrollo creativo de los coreógrafos e intérpretes, pero si poner en el tapete la importancia de los espectadores dentro de un proceso creativo y adentrarse en la idea de que la obra se instala como tal una vez que se enmarca en la esfera ciudadana y en la puesta en mundo, concibiendo la obra de arte dentro del campo de la cultura y las relaciones sociales.

Sin duda se trata de un esfuerzo que no solo deviene de los coreógrafos, sino de todo el campo cultural en donde enmarca la danza, como también la formación de gestores en danza, críticos en danza, medios de comunicación que colaboren en esta tarea y por supuesto la creación y diseño de políticas públicas que apunte al fortalecer el gremio de la danza y los cultores de la misma en general.

Sobre este punto cabe decir que, actualmente son escasos los gestores culturales y productores dedicados a potenciar y desarrollar el trabajo de gestión que la danza necesita, generando una falta de visión y experticia técnica respecto del desarrollo de plataformas de promoción, circulación y comercialización de la producción artística de la disciplina. Todo este panorama afecta directamente la labor de los creadores los cuales deben desarrollar labores ajenas a la creación y requieren contar con habilidades y requerimientos que escapan por completo de la esfera propiamente creativa, y que corresponden más bien con actividades de difusión e impacto de sus propuestas. Estas labores significan un desgaste de la fuerza creativa y, al mismo tiempo, un debilitamiento de las actividades de difusión y gestión, por falta de redes y desvinculación con los públicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?” Este texto fue leído en el curso de Filosofía Teórica celebrado en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007.
- Benjamin, Walter. “ La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” 1936, Editorial Itaca
- Centro de Investigación y Memoria, Artes Escénicas. CIM/Ae. (2010). Cuaderno Seminario. Formación d Público de Danza. Valparaíso, Chile: Andros Impresores.
- Chandia Angela, Práctica y producción de danza contemporánea independiente en Concepción. El caso del colectivo “Escénica en Movimiento”. Memoria para optar a título de Sociología, Universidad de Concepción 2014
- CIFUENTES, MARÍA JOSÉ. Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones estéticas. Universidad Catolica de Chile 2008.
- García Canclini Néstor, Artículo ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?
- Heinich Natalia, *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2002
- Lepecki, André Agotar la danza, Performance y la Política del Movimiento, Traducción Antonio Fernández Lera.

- Pavis Patrice, Diccionario del Teatro Dramaturgia, estética, semiología Nueva edición revisada y ampliada traducción de Jaume Melendres 1998 Editorial Paidós.
- Pérez Soto, Carlos 2013. EN *Comentar Obras de Danza* Publicado bajo licencia Creative Commons (CC BY-NC-ND). <http://carlosperez.cc/pdf-comentar-obras-de-danza/>
- Rojas Sergio, Ensayo Paradojas de la crítica en el arte contemporáneo.
- Rojas Sergio, Revista de Magister en Gestión Cultural, Artículo La gestión cultural como disciplina: Ente las políticas y el consumo.
- Tambutti Susana, Profesora de cátedra en la Universidad de Buenos Aires “Danza y autonomía”, texto no publicado formalmente, compartido a sus estudiantes de danza y difundido a través de recomendación.
- Ranciere Jacques , El espectador emancipado Traducción de Ariel Dilon Revisión de Javier Bassas Vila Ellago Ediciones.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2012. Publicación disponible <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Segunda-Encuesta-Nacional-de-Participaci%C3%B3n-y-Consumo-Cultural.pdf>
- Peters Núñez, Tomás. “Nuevos desplazamientos en la investigación en cultura: aportes de la segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural de Chile pág. 90 Texto disponible en <http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/856/txtcompleto/txta131532.pdf>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Observatorio Cultural del Departamento de Estudios “Análisis y levantamiento cualitativo:

Participación y prácticas de *consumo cultural*”

<http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/06/participaci%C3%B3n-y-pr%C3%A1cticas-de-consumo-cultural.pdf>

- Bourdieu Pierre, Poder, Derecho y Clases Sociales, (1983). Desclée. Texto disponible en http://www.academia.edu/1360865/LAS_FORMAS_DE_CAPITAL_
- Apuntes de cátedra de “estética de arte contemporáneo” dictada durante el primer semestre en la universidad de Chile, en el marco de las clases regulares del Magister en Gestión Cultural 2014.

