

literario y/o musical que describía, un teatro si se quiere, rockero. Un teatro de emergencia.

### Referencias bibliográficas

- Gresores, F (2017) *Adaptación de la obra dramática Luz subliminal, de Ariel Mati y Emiliano Pastor*. Manuscrito no publicado.
- Yuszczuk, M (2017) *Mujercitas terror. Entrevista a Mariana Enríquez*. Suplemento Las 12. Página 12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/49926-mujercitas-terror>
- Tarkovsky, A. (2002) *Esculpir en el tiempo* (sexta edición, p. 62), Madrid: Rialp.
- Riechmann, J. (1987) *Heiner Müller. Errores reunidos* (selección de entrevistas). Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral 221, pp. 55-59
- Kartun, M. (2006) *Escritos 1975-2005* (p. 13-14) Buenos Aires, Colihue Teatro.
- Johnson, K (1983) *V invasión extraterrestre*. Serie de televisión de ciencia ficción transmitida entre 1983 y 1985. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=si6MiBirgIM> (Invasión extraterrestre: transformación de Elizabeth)

This offers a sharp contrast with the much greater, target-oriented production in music, literature, and the visual arts, in which it is possible to find a strong presence of the topics that are of particular interest to adolescents, with a big prominence of their particular circumstances. These creations usually reveal a keen, wild view of the world. It is an art of need and exorcism, an art of emergency.

**Keywords:** Adolescence - theater - production - identity - eroticize - fiction - indoctrinant - hierarchize

**Resumo:** Ao fazer uma visita à oferta do nosso quadro de avisos, raramente nos encontramos com uma reflexão teatral sobre a adolescência. Em geral, o teatro para adolescentes é teatro didático, adoctrinante ou para “crianças grandes”. Isso contrasta com a grande produção específica de música, artes plásticas e literatura, cuja produção é o reflexo esmagador dos temas que os preocupam e ocupam, do que especificamente pertence à adolescência, mas com a ênfase colocada na conjuntura. Normalmente, é um olhar selvagem e preciso do mundo, arte de necessidade e exorcismo, arte de emergência.

**Palabras clave:** Adolescencia, Teatro, Producción, Identidad, Erotizar, Ficción, Adoctrinante, Jerarquizar.

**Abstract:** A play speaks about the issues (or views thereof) proper to the generation that produces it. But when we take a quick look at the current listings, we rarely see a theatrical reflection on adolescence. Usually, theatre for adolescents presents a didactic approach; it is moralizing or aimed at “older children.”

<sup>(\*)</sup> **Flavia Gresores Lew.** Egresada de la carrera de actuación en la escuela de Alejandra Boero y de dramaturgia en la EMAD, mención especial del VI Premio Germán Rozenmacher por su obra “Salón Fortaleza”. Becaria en artes escénicas en Casa de América (Madrid).

## Pensar el público de la danza contemporánea

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Katherine Guevara Velásquez <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** En este trabajo me propuse repensar el público a partir de una mirada teórica, releyendo autores como Jacques Rancière y *El espectador emancipado*, Umberto Eco y *El lector modelo* o Hans Robert Jauss y *La estética de la recepción*, con el propósito de reflexionar la relación público – creador con las especificidades históricas de la danza contemporánea. Mi objetivo principal es contribuir a las preguntas de la gestión de las artes escénicas y reconocer específicamente la gestión de públicos como un compromiso y responsabilidad también de los artistas que por momentos parecieran ignorarlos.

**Palabras clave:** Audiencia – danza contemporánea – gestión cultural – gestión pública - espectador

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 223]

### ¿Que relación tienen los creadores de danza contemporánea con su público?

### ¿Existe alguna barrera entre los públicos y la danza contemporánea?

Para contextualizar el tema que propongo a continuación, debo decir que corresponde a una suma de reflexiones propias y conversaciones con amigos y compañeros de la danza, el arte y la vida. Puede ser que se trate del inicio de una reflexión más profunda y extensa, que se irá nutriendo de espacios de debate como este. contemporánea en Colombia, específicamente la ciudad de Bogotá y las dinámicas de su público.

Sentada en cualquier sala en la que se estrene una obra de danza contemporánea (y digo estreno ya que difícilmente en Bogotá existe una obra en temporada), miro alrededor y puedo reconocer a un gran porcentaje de las personas que conforman el público, se trata de bailarines, estudiantes, maestros, familiares y/o amigos de quienes están en escena. El porcentaje de público que se acerca por curiosidad propia, por que se enteró por una publicidad y le interesó, o porque explora la agenda cultural de la ciudad es muy menor. También me arriesgo a decir que una vez terminada la obra, algunas miradas buscan una explicación a lo que acaba de suceder. Y es

desde esta situación donde parten las inquietudes que quiero plantear a continuación.

Si bien el arte contemporáneo ya tiene sus propios desafíos en la relación con su público, la danza los tiene más aún. La danza al ser una experiencia corporal puede tener un valor comunicativo, catártico, liberador e infinitas cualidades más para quien la experimenta en su propio cuerpo. La transmisión al espectador se convierte en el gran desafío. Y aunque como artistas en algún momento se nos pase por la cabeza lo ideal que sería que todas las personas vivieran en carne propia la experiencia de nuestro arte; no es así y tal vez no lo será jamás, en ese sentido, no podemos limitar nuestras creaciones para ser entendidas, apreciadas, valoradas o digeribles solamente por quienes tienen la misma experiencia que nosotros; si fuera así ¿Qué sentido tendría? ¿Hacemos arte solamente para artistas? Es más ¿Hacemos danza solamente para bailarines o solamente para el goce y experiencia del propio creador?

Deberíamos ser capaces de reconocer si existe un límite o diferencia entre la experimentación, el goce propio, el proceso artístico y una obra o puesta en escena en la cual existe un tercero que termina de completar la experiencia que es el espectador; y en ese caso, según lo mencionado anteriormente, la aceptación propia o de los pares no sería suficiente.

Aquí se puede abrir un debate frente a la libertad del artista y su creación. Yo sostengo que es conveniente contar con conciencia respecto de lo que se busca en una obra y que si en el momento de la creación está planteada claramente la pregunta ¿A qué tipo de público quiero dirigir mi trabajo? Puede aparecer alguna intención de salir de la endogamia que estoy describiendo. Para ello, tendríamos que recurrir a preguntarnos sobre nuestro público; existen ya programas institucionales de formación de espectadores, pero ¿Estamos formados nosotros como artistas para entender a nuestro público?

Recurriendo a planteamientos teóricos que pueden apoyar y ampliar los términos de esta reflexión, encontramos lo que claramente plantea Bourdieu (1979) en *La Distinción – Criterio y bases sociales del gusto* y es la determinación social del gusto, que también es planteada por Umberto Eco (1979) en *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* como la Enciclopedia personal. La idea central es que cada persona se enfrenta a la interpretación o vivencia de un texto u obra de arte no más que con su propia experiencia de vida social, con su contexto y su bagaje intelectual, emotivo y cultural.

Eco plantea varios retos para el autor y propone estrategias para superarlos, relacionándolo incluso con una estrategia militar, prever la reacción del otro ante una acción propia, lo cual solo se da a partir de la observación, conocimiento y análisis del adversario. Para lo cual sugiere evaluar los contextos y los límites, por ejemplo menciona la barrera del idioma, quien no conozca el idioma en el que está escrito un texto no va a poder acercarse a él.

Los medios a que recurre el autor son múltiples: la elección de una lengua (que excluye obviamente a quien no la habla) ( ) la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico... Puedo proporcionar

ciertas marcas distintivas de género que seleccionan la audiencia: “Queridos niños, había una vez en un país lejano...”; puedo restringir el campo geográfico: “¡Amigos, romanos, conciudadanos!”. (Umberto Eco. 1979)

De vuelta a las artes escénicas, si estas preguntas y estos límites no están planteados desde el principio de una creación, probablemente los artistas terminen poniendo en escena una obra en una lengua distinta a la del público y entonces volverán las preguntas por la reacción del público. ¿Por qué este siente que no entiende? ¿Por qué no se acerca nuevo público a la danza contemporánea? Para pensar el público en términos de quien vivencia una experiencia estética, quiero traer a Hans Robert Jauss. En su estudio titulado *La estética de la recepción* (Jauss, 1972) sostiene que “Gozar es la experiencia estética primordial” y “Toda obra de arte pone a nuestra disposición una irremplazable posibilidad de experiencia”. Propone un ejemplo que considero interesante compartir: “Nadie que afirme saber de vinos piensa que un vino es bueno sólo para él. El juicio del gusto estético es siempre una invitación a participar en un gozo compartible” y cita a Paul Valéry, “Lo que sólo tiene valor para uno no tiene ningún valor”. Traigo a la mesa estas citas principalmente por lo que percibo con preocupación de la danza contemporánea: un aparente desinterés por ampliar su público.

Para mí, es un deber como creadores, observar, analizar y conocer a quienes nos dirigimos y, a partir de este análisis poder decidir si la obra está dirigida a un reducido número de personas o si se quiere ampliar el acceso a la misma. Sin que sea susceptible a un juicio de valor, puede ser una decisión consciente y ambas totalmente válidas en el territorio del arte, un mismo artista puede tener la posibilidad de estar en estos dos lugares.

Ante esto, sin embargo no deja de existir la posibilidad de que una obra sea criticada por los mismos artistas pares, ya que usualmente puede suceder que una obra que busque expandir su alcance en el público sea juzgada por quien no considere esto como una necesidad. Como gestora y productora la búsqueda de nuevos públicos para la danza es un gran compromiso, y frente a un objetivo como este el desafío es aún mayor, debe haber una exigencia técnica y artística. Si un producto artístico tiene como fin captar o fidelizar debe generar curiosidad desde algún recurso sea sensorial, emotivo, narrativo, visual o estético, procurando al mismo tiempo no caer en la obiedad ni subestimar al espectador; es un equilibrio bastante delicado de encontrar. Además desde la creación o puesta en escena, se debe brindar recursos al espectador para completar su experiencia, lo más importante: sin asumir que este entiende lo que el creador pretende que entienda o experimente.

Finalmente propongo pensar en el público como parte de la obra, pensar en el público desde la creación, sin que esto signifique necesariamente que debo involucrarlo de una manera interactiva; Ranciere lo dice así en *El espectador emancipado*:

No tenemos que transformar a los espectadores en actores, ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el

ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su propia historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.

Jauss, a su vez afirma que:

Se estrecharía la función social primaria de la experiencia estética si el comportamiento hacia la obra de arte quedara encerrado en el círculo de la experiencia de la obra y la experiencia propia, y no se abriera a la experiencia ajena, lo que desde siempre se ha llevado a cabo en la praxis estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa, y que sólo el esnobismo estético ha podido considerar como algo vulgar.

También se podría pensar en involucrar al público si en lugar de esperar que sea él quien se acerca a la sala a ver la obra, son los artistas quienes buscan los espacios donde entrar en relación con él, aunque esto no sea nuevo para la danza. Sin embargo, para que esta y otras estrategias puedan surgir, lo primero que debe aparecer es la pregunta por el público. Propongo, por esta razón, considerarlo un asunto de estudio dentro de la teoría y el hacer del arte y la gestión, pues como lo dijo Jauss por los 70's:

La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a su servicio, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados

#### Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- Eco, U. (1979) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona Lumen
- Jauss, H. R. (1972) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Zuain, J. (2012) *El público de arte*. Algunas preguntas [en línea] 2012. Disponible en: <http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/345/http-cuadernosdedanza-com-ar-enpalabras-texto-el-publico-de-arte-algunas-preguntas> (Consultado en diciembre de 2017)

**Abstract:** In this text I proposed to think about the public from a theoretical way, reading authors as Jacques Rancière and *The emancipated spectator*, Umberto Eco and *The model reader* or Hans Robert Jauss and *The aesthetics of the receipt*, with the intention of thinking over the relation audience - creators with the historical specificities of the contemporary dance. My principal aim is to contribute to the questions of the management of the scenic arts and to recognize specifically the management of public as a commitment and responsibility also of the artists who for moments seem to ignore them.

**Keywords:** Audience – contemporary dance – cultural management - public management - spectator

**Resumo:** Neste trabalho decidi repensar o público desde uma perspectiva teórica, relendo autores como Jacques Rancière e O espectador emancipado, Umberto Eco e O leitor modelou Hans Robert Jauss e A estética da recepção, com o objetivo de refletir sobre o relacionamento com o público – crente com as especificidades históricas da dança contemporânea. Meu principal objetivo é contribuir com as questões da gestão das artes cênicas e reconhecer especificamente a gestão de público como um compromisso e responsabilidade também de artistas que às vezes parecem ignorá-los.

**Palabras clave:** Público - dança contemporânea - gestão cultural - gestão pública - espectador

(\*) **Katherine Guevara Velásquez.** Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Facultad de Artes ASAB y maestranda en Gestión Cultural de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

## De UNA, teatro. Una experiencia performática desde la universidad pública

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Silvia Guzmán (\*), Mariela Langdon (\*\*), Alberto Stabile (\*\*\*) y María Sofía Vassallo (\*\*\*\*)

**Resumen:** De UNA es un equipo de voluntarios universitarios que configura colectivos creativos. Facilita la apreciación y experimentación con lenguajes artísticos y los hace converger en el teatro de objetos, construyendo todos los elementos necesarios para la puesta en escena con público. La práctica 2017 fue con adultos mayores de CABA, pero el proyecto contempla también otras franjas etarias y puntos geográficos.

Con una mirada contemporánea de la escena, que cree en la fusión de las artes y en el arte como transformador social, este proyecto se alinea con la teoría teatral brechtiana, el teatro comunitario y el expandido.