



**CONGRESO
IBEROAMERICANO**
DE CIENCIA, TECNOLOGÍA,
INNOVACIÓN Y EDUCACIÓN

BUENOS AIRES, ARGENTINA
12, 13 Y 14 DE NOVIEMBRE 2014

**CONGRESSO
IBERO-AMERICANO**
DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA,
INOVAÇÃO E EDUCAÇÃO

BUENOS AIRES, ARGENTINA
12, 13 Y 14 DE NOVEMBRO 2014

FORMACIÓN DE PÚBLICOS y ARTES ESCÉNICAS

Una mirada hacia Montevideo.

VICCI, G.

FORMACIÓN DE PÚBLICOS y ARTES ESCÉNICAS

Una mirada hacia Montevideo

Gonzalo Vicci

Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes”

Universidad de la República

Montevideo / Uruguay

gvicci@enba.edu.uy

Resumen

¿Todos los habitantes de una ciudad pueden participar en todos los espacios de la cultura? ¿cuáles son las políticas públicas que se impulsan para hacer accesibles los bienes culturales a la población que sostiene las infraestructuras a través del pago de los impuestos?

La accesibilidad a bienes culturales, la circulación por espacios públicos y privados relacionados con lo artístico, así como la formación de públicos que de forma crítica puedan posicionarse frente a un espectáculo de artes escénicas, son objetivos que pocas veces aparecen de forma clara en las acciones que son implementadas en diversos espacios.

Palabras clave: públicos, educación artística, artes escénicas, política cultural, imagen, identidad

Las condiciones en que diversos individuos con diferentes intereses y de lugares disímiles se relacionan con objetos artísticos o producciones relacionadas en particular con las artes escénicas, presenta siempre algunos desafíos que resultan difíciles de eludir. Los alcances o posibilidades de los dispositivos generados para la circulación de nuevos públicos por los espacios de la cultura así como su posible proceso de “formación” requiere definir alcances y objetivos claros a efectos de hacer foco en aquellos puntos que se entiendan importantes, de acuerdo a al lugar desde el cual nos posicionamos.

En este sentido, debemos pensar el lugar que ocupa en la educación en este abordaje, entendida en su especificidad y no como un ente abstracto - casi imposible de asir—ni entendida exclusivamente a través de sus instituciones formales y programas de estudio. En realidad, resulta importante pensar las diversas dinámicas que se generan en los ámbitos relacionados con lo artístico, nombrados específicamente como espacios educativos o generados directamente a través de la

sistematización de diversas prácticas y herramientas de trabajo, en torno a la experiencia estética. Es decir, poner la atención en lo educativo abordado desde los procesos personales, individuales y colectivos que pueden generarse relacionados directamente -o no- con un hecho artístico.

¿Por qué importa lo educativo en este planteo? El intento de respuesta tiene que ver en tanto que entendemos que la educación artística, en sus diversos formatos y metodologías, puede facilitar un acercamiento al hecho estético, que permite abrir otras puertas a diversas formas de atravesar esos espacios, generando conexiones que enlacen directamente con las vivencias y experiencias de cada individuo.

El segundo punto que al que debemos prestar atención, es la discusión en relación a cómo se generan las posibilidades para que los individuos, ciudadanos, integrantes una comunidad determinada, puedan participar, circular y apropiarse o cuestionar una propuesta artística determinada, ya sea en un teatro, una sala de exposiciones o en la calle.

¿Todos los habitantes de una ciudad pueden participar en todos los espacios estatales o municipales de la cultura? El discurso político o del gobierno a cargo de los estos espacios responderá afirmativamente a esa interrogante, en base a la premisa por la cual todos los ciudadanos tienen ese derecho. Pero en la práctica sabemos que no es así. Entonces ¿cuáles son las políticas públicas que se impulsan para hacer accesibles esos bienes culturales a la población que sostiene las infraestructuras a través del pago de impuestos?

La accesibilidad a bienes culturales, la circulación por espacios públicos y privados relacionados con lo artístico, así como la formación de públicos que puedan posicionarse críticamente desde su rol de ciudadanos, son objetivos que pocas veces aparecen explicitados en las acciones que son implementadas desde esos espacios. Si bien en algunos casos los enunciados permiten suponer un interés en este sentido, pocas veces se ve reflejado en las acciones que se implementan..

Algunos estudios cuantitativos realizados en la última década plantean diversos enfoques en relación al consumo cultural en Uruguay, presentando insumos que pueden contribuir a identificar dinámicas, discursos y acciones, así como a la discusión de la efectividad de los mismos en cuanto a su implementación

El segundo informe sobre "Imaginarios y Consumo Cultural en Uruguay" (Dominzaín; Rapetti; Radakovich: 2009), publicados por el Observatorio Universitario de Políticas Culturales y que contiene los resultados de una Encuesta realizada a nivel nacional, aporta datos concretos de una realidad que quizás debería determinar las políticas a seguir. A continuación incluimos algunos de los datos más significativos de este informe

TEATRO

El 66,9 % de la población señala que ha asistido a espectáculos de teatro "alguna vez en su vida" mientras que la tercera parte nunca fue. Llama la atención que la asistencia ha bajado con respecto al estudio del 2002,

especialmente entre las personas con estudios primarios. En el 2002 era del 54 % y en el 2009 de

44,3 %. El 78,3 % de los montevideanos ha asistido al teatro alguna vez en su vida, y el 53,2 de la población del interior ha concurrido. EL 24,8 de la población asistió al teatro el último año.

DANZA

El 24,9 de la población asistió durante el último año a espectáculos de danza. Se observa un crecimiento casi 10 puntos porcentuales en la asistencia en el último año con respecto a la asistencia del 2002. En el período 2002-2009; la asistencia a espectáculos de danza en el interior creció del 18% al 27,8 y en Montevideo de 14% 23 %. Este es uno de los consumos culturales que ha crecido más en el período; sería interesante indagar las prácticas y políticas culturales que han llevado a esta situación.

OPERA

El 15,3 de la población asistió alguna vez en la vida a la ópera. La asistencia está marcada por renglones: el 22 % de la población de Montevideo asistió alguna vez en su vida a la ópera, y lo hizo el 8 % de la población del interior. A su vez, el 3,5 % h asistido durante el último año. El 0,3 % asistió muchas veces, el 1 % 2 o 3 veces y el 3,2 una sola vez. El 5 % de los montevideanos asistió el último año y el 1 % de la población del interior. No es posible comprar estos resultados con los datos del 2002, pues esta pregunta no se realizó en la encuesta anterior.”

Estos datos específicamente separan Montevideo del resto del país, porque los resultados de la investigación hablan -en primer término-, que Uruguay no es uno sólo, que hay diferentes apropiaciones del hecho artístico y cultural en las diversas regiones

Estos estudios, si bien son cuantitativos y deben ser leídos desde esa mirada, nos hablan de una realidad, que de alguna manera nos sirve para prestar particular atención en las acciones que se implementan en la ciudad respecto a la formación de públicos.

Montevideo, públicos e institucionalidad de las artes escénicas

Existen en nuestro medio -fundamentalmente desde el teatro independiente- experiencias y proyectos relacionados con abordajes educativos en relación a las artes escénicas. La Institución Teatral el Galpón, fundada en 1949, ha desarrollado una sostenida actividad en este terreno a través de la formación de un Área de Extensión Cultural, que implementa actividades periódicas orientadas a grupos escolares y liceales. Asimismo, desde algunas instituciones u organizaciones sociales relacionadas con diversas disciplinas artísticas, se llevan adelante programas que con diverso impacto desarrollan fundamentalmente acciones en la ciudad de Montevideo.

El Teatro Solís implementa a través de un Departamento de Educación un conjunto de actividades que, haciendo eje en la programación, propone acercamientos al hecho escénico. Este espacio en la ciudad, el del Teatro Solís, reviste particular importancia ya que se constituye como el teatro más antiguo en el país, de importante carácter patrimonial y con una infraestructura de gestión y financiera que lo coloca a distancia del entramado de las artes escénicas en la ciudad.

Administrado desde 1937 por la Intendencia de Montevideo, el Teatro Solís ha atravesado diferentes etapas en cuanto al proceso de gestión administrativa, artística y edilicia. En el año 1998 es cerrado para obras de restauración y remodelación -hasta su reapertura en el año 2004- donde se instala un nuevo modelo de gestión aplicando metodologías de trabajo orientadas a la construcción de un "Centro Cultural".

Su conformación como teatro público (solventado con fondos estatales) planteó desde siempre diversos conflictos relacionados con las políticas de programación, accesibilidad y democratización de sus servicios y la utilización de sus espacios, ya sea para espectáculos u otras actividades que permitieran y facilitaran el acceso de la ciudadanía al Teatro.

Al mismo tiempo, la existencia de un sistema teatral público dependiente del gobierno municipal, tal como es el elenco estable de la Comedia Nacional, la Orquesta Filarmónica de Montevideo, una Escuela de actores y técnicos EMAD (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu), significó desde su creación en la década del 50', delicados equilibrios de gestión, coordinación y planificación para el uso de las salas del teatro y la conformación de la programación artística.

Para hacer más complejo el entramado, la fluctuación de autoridades políticas en el gobierno municipal, ha generado cambios en las líneas de trabajo, las orientaciones y énfasis en cuanto a proyectos y modelos de acción. Es significativo un recorrido histórico por las formas de la administración del espectáculo que dan cuenta de diversos modelos: desde la concesión de espacios a la gestión cultural, inserta en la trama de las políticas públicas que en mayor o menor medida han sido aplicadas a la cultura, fundamentalmente desde el siglo XX.

Y en esta perspectiva, la acciones tendientes a la formación de públicos generan que muchas veces los discursos se confundan o entremezclen, colocando varias capas

superpuestas de objetivos, que en algunos casos, pueden contradecir las intenciones declaradas.

La necesidad de incorporar mayor cantidad de ciudadanos a la circulación por espacios culturales de carácter estatal relacionados con las artes escénicas, genera que se faciliten instancias que permitan, a personas que nunca ha asistido a un espacio teatral, tener una primera experiencia en una obra de teatro o un concierto. Sin embargo, esto no implica necesariamente que esa persona, luego de esa única experiencia, sienta que esa propuesta la involucra de alguna manera o contribuya a definir su gusto por esa manifestación artística. Incluso, si la experiencia es frustrante o negativa, esa persona no querrá volver otra vez, “esto no es para mí” o simplemente “no entiendo” pueden ser reacciones frente a una propuesta artística que no esté mediada. Es aquí, justamente, donde aparece la necesidad de acompañar esos procesos con herramientas que a través de la educación artística pueda generar condiciones para que se produzcan conexiones entre el hecho artístico y los individuos.

Debemos tener en cuenta además que, a pesar de que los indicadores macroeconómicos sitúan a Uruguay en un crecimiento sostenido y consolidado, el pacto social (otrora buque insignia de la sociedad uruguaya) parece difícil de sostener. La fragmentación social -que tiene su correlato directo en lo cultural- constituye una realidad concreta y cotidiana.

En este contexto, cabe preguntarse de que manera los espacios culturales pueden contribuir a disminuir o agigantar esas diferencias, si las políticas públicas, en particular aquellas relacionadas con los espacios estatales, consolidan diferencias y plantean dudas en cuanto a sus objetivos y logros, más allá de los discursos.

Más allá de estas interrogantes –que no es objeto de este texto responder- las artes escénicas involucran -o puede hacerlo- una diversidad de lenguajes, disciplinas y corrientes de lo artístico que permiten formular propuestas educativas orientadas a diversos públicos. Estos abordajes pueden constituir potentes herramientas que - desde el punto de vista educativo- generen espacios que propongan nuevas miradas desde la experiencia personal.

En nuestro medio, muchas veces escuchamos hablar de *formación de públicos o espectadores*, a veces desde discursos provenientes de la gestión cultural o desde el llamado “marketing cultural”. Estas perspectivas colocan su atención en necesidades concretas relacionadas con la gestión institucional, con impacto en el corto plazo y a través de miradas de corte cuantitativo en la mayoría de los casos.

Creo que importante definir en quién pensamos cuando hablamos de formación de públicos, como manera de delimitar el enfoque.

Resulta necesario precisar conceptos y concentrar la atención -al menos en primera instancia- a esa parte de la sociedad que no incluye en su repertorio de opciones a la hora de ocupar su tiempo de ocio a las artes escénicas. Y esta situación, seguramente trasciende los compartimentos definidos por situación social, edad, raza o género.

Obviamente, este es uno de los posibles enfoques para esta temática y determina algunos aspectos a ponderar y otros a dejar de lado.

Y al pensar en ese público se nos aparece un claro problema: no sabemos porque no elije a las artes escénicas. Es decir, habitualmente los estudios sobre los públicos de un teatro se ocupan de los que asisten por lo menos una vez al recinto y sobre ellos se estudia o indaga acerca de sus hábitos de consumo cultural.

Pero ¿cómo podemos saber algo de aquellos que no asisten?

Seguramente no se pueda definir con claridad cuáles son los territorios de acción para el abordaje de estos temas, que rol ocupa cada actor en esta puesta en escena que resulta ser la cultura: ¿es responsabilidad de los políticos?, ¿de las instituciones culturales a través de sus directivos?, ¿de los educadores?, ¿de los actores sociales? ¿del medio artístico? Resulta interesante pensar en las articulaciones, negociaciones, disputas y acuerdos que estos territorios se generan constantemente y signan las dinámicas que finalmente se llevan adelante. Pero indudablemente la discusión sobre estos aspectos resulta impostergable para poder trascender la mirada cuantitativa relacionada a los públicos y poder avanzar en que las opciones sean amplias para todos.

Educación artística. Espacios y enfoques

¿Cuáles son las concepciones que en torno a la educación artística se desarrollan desde los espacios relacionados con las artes escénicas en Montevideo?

Seguramente la existencia de esos espacios tenga implícita la idea de que al facilitar el encuentro de diversos públicos con la creación artística y su puesta en escena, aquellas experiencias estéticas de las que han de participar contribuirán al desarrollo y consolidación de su identidad como individuo.

La educación artística conlleva desde esta perspectiva, el potencial necesario para facilitar -desde sus contenidos y desde la dimensión creativa-, el acceso y desarrollo a encuentros e intercambios que permitan ampliar la posibilidad de construcción de discursos propios y al reconocimiento e intercambio con los otros.

Resulta importante preguntarse acerca de las ideas que en relación a la educación artística circulan en el medio local, en particular a las que se enmarcan en acciones concretas como proyectos y programas educativos.

De manera crítica, es necesario poner en cuestión las políticas culturales que en este sentido se implementan y la forma que éstas operan en relación a las acciones concretas relacionadas con estos temas.

Deberíamos poner en cuestión una idea que habitualmente se instala al hablar de los objetos, productos o eventos vinculados con lo artístico, y es la referida a que los mismos contienen una verdad única a ser revelada por aquellos individuos dotados de un don espacial. Entiendo necesario profundizar en la definición de arte como experiencia estética que cuestiona directamente este concepto y centra su atención en las verdades circulantes al momento de ese encuentro.

La idea acerca de la comprensión del arte, aquí, estaría sustentada en ...apropiarse de estos condensados simbólicos para utilizarlos en nuestro propio proyecto de construcción identitaria. El interés de la comprensión artística (...) reside en su poder para configurar identidad y desarrollar sensibilidad estética, transformando las experiencias emotivas ajenas en tomas de conciencia sobre la propia existencia.” (Aguirre, 2004: 5)

La experiencia estética genera conocimiento, nos relaciona con el mundo, nos provoca miradas múltiples sobre éste, nos conduce a actuar y así nos implica con el/los otro/s. La racionalidad que parece dominarnos como modalidad de aproximación al mundo, o forma predominante de conocimiento, deja su lugar de privilegio, desde la perspectiva de la experiencia estética, a otras formas de acercamiento a nuestro entorno.

Cuando hablamos de experiencia estética, nos referimos al proceso a través del cual el individuo va construyendo un itinerario de experiencias vitales, entre ellas, las estéticas:

Es el sujeto experiencial al que me refiero, el sujeto crisol donde se funden en una experiencia singular el objeto estético, los significados culturales y la propia biografía emocional. Porque la experiencia estética no depende de la calidad del objeto artístico, ni es una cosa exclusivamente intrasubjetiva ni un hecho exclusivamente sociocultural. (Ibid, 2005: 31).

Al intentar abordar aspectos relacionados con la formación de públicos y su vínculo con la educación artística, y pensando en ese *sujeto experiencial* al que refiere Agirre resulta necesario pensar en alternativas que puedan articular disciplinas y enfoques que habitualmente trabajan o interactúan con actores sociales desde posiciones disgregadas; o se embarcan en procesos inconexos que sólo contribuyen a resultados de escasa duración e impacto.

Los espacios y/o experiencias educativas que se generan -si es que se orientan a facilitar o contribuir en los procesos de construcción de identidad- deben propiciar la convivencia con la diversidad. Las constituciones de grupos consolidados, con dinámicas de trabajo y relacionamiento propias y auto-generadas, pueden ser un objetivo claro de procesos educativos que sustenten estas prácticas.

De esta forma puede constituirse un espacio propicio para lo que solemos encontrar conceptualmente delimitado, en la bibliografía o los ámbitos académicos, como el

tratamiento educativo de temas transversales y controvertidos. El manejo de esta variable a través espacios que permitan la puesta en cuestión de los aspectos que componen una puesta en escena o el texto o el proceso de creación de la misma, así como la relación de esto con el contexto y experiencias del sujeto “espectador”, constituye una herramienta interesante al momento de pensar en momentos de mediación que trasciendan la clásica actitud pasiva a signada a los públicos.

Sumado a esto el confrontar conocimientos adquiridos, conceptos incorporados y construcciones subjetivas con propuestas artísticas de otros, implica cuestionar, de forma particular, las realidades propias y a través de ese cuestionamiento, abordar problemáticas comunes.

Pero por tratarse de un ámbito de dominio simbólico y de imágenes, sonidos y experiencias sensoriales, el significado no se limita a lo que las palabras pueden expresar. Si partimos de que el ser humano es un creador de significado, debemos tener en cuenta que las artes escénicas ofrecen un amplio repertorio para generar, transformar y compartir significados. En el mismo sentido se conjugan representación y cualidad estética, es decir, en tanto las cualidades estéticas no se limitan a las artes, su presencia depende de cómo elegimos experimentar y representar el mundo.

Es importante atender este extremo en cuanto reafirma la idea de que la posibilidad de atravesar experiencias estéticas no se limitan a la mundo de las artes sino que pueden generarse a diario si prestamos atención a nuestros sentidos con un marco de referencia estético.

Asimismo, si pensamos las transformaciones que desde lo perceptivo se han producido en los últimos años es necesario considerar que las cosas han cambiado y que ya no existe una condición “ideal” para percibir, y aún más ya no queda claro que es aquello que debemos percibir a priori de una producción u objeto estético. Desde otro enfoque la neurociencia está planteando también abordajes que confluyen en una transformación que trasciende la mirada estricta de lo educativo. Hoy las nuevas perspectivas de estos estudios denominados *neurociencia de la percepción* ponen en cuestión el dogma que establece que la misma constituye una forma de acceso directa y completa a la realidad. Esta perspectiva es cuestionada, desde la constatación de que la percepción es:

una construcción en la que interviene la “realidad” física exterior, el estado atencional-cognitivo-emocional-motivacional del sujeto, y del contexto en el que esta interacción ocurre. Una construcción en continua retroalimentación, flexible y sofisticada, en la que intervienen múltiples procesos y condicionamientos, algunos explícitos, otros implícitos, algunos conscientes, y la mayoría inconscientes.(Vilarroya, 2009: 260)

Pensar estos espacios, como plataformas que permitan y favorezcan un trabajo de intercambio teórico, conceptual y metodológico, que conjugue las dinámicas propias de los espacios institucionales, sociales y comunitarios en cuestión.

Pensando los públicos desde nuestra contemporaneidad. Una posibilidad desde donde posicionarnos.

Los enfoques en relación a los públicos y las artes escénicas remiten a diversos autores que entiendo muchas veces entran en contradicción en cuanto a la manera de relacionar el hecho artístico con quien se detiene delante de él. Seguramente esto se debe a la diversidad de posicionamientos y discursos que en relación al arte y sus condiciones de producción, exposición y relación con los públicos. Las artes escénicas así como las artes visuales contemporáneas, han generado formas expresivas, creativas y de lenguajes múltiples que enredan y confunden las modalidades tradicionales de las artes escénicas y visuales, al tiempo que las solapan y difunden su influencia con otras formas quizás vinculadas a la comunicación, la publicidad, etc.

De la misma forma, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, hemos presenciado la multiplicación de las condiciones de pertenencias de identidad, sociales y culturales que definen las probables maneras de construir narrativas relacionadas a las obras artísticas.

El público ya no puede ser concebido, con relación al arte, bajo condiciones de totalidad y pasividad, sino en términos de lógicas múltiples de construcción de identidad y participación activa en la apreciación e interpretación del fenómeno artístico.

Toda creación artística, como toda generación de discurso, provee, a la vez, un público al que se dirige. No puede pensarse una obra teatral o musical excluida del público que ha de apreciarla e interpretarla; de aquellos en los que la obra genera una experiencia estética.

Me interesa entonces, poder incluir la mirada de Michael Warner (2002) cuando sostiene que la condición de un público es diferente de la de el público (lo que implica destinatarios y extraños), y comporta condiciones de auto-organización con relación a la posibilidad de reflexionar; es a la vez personal e impersonal pues, si bien está dirigido a alguien, implica la idea de que quienes comportan la condición de extraños a ese público puedan también participar reflexivamente de lo propuesto.

Entonces, investigar las condiciones de formación de públicos compone un elemento más: el público es constituido por la atención con relación a una propuesta.

Es necesario entonces, ubicar la relación indispensable entre una producción artística contemporánea y esa condición de público, donde en el mismo sentido de Warner el público es un espacio social para la circulación reflexiva del discurso, que posee una

condición de temporalidad; y, al mismo tiempo, debería comprender el objetivo de separar una ubicación exclusivamente racional para abrir posibilidades de apreciación / comprensión que desde la experiencia estética no lleve a la mera existencia del público sino a su posibilidad.

La experiencia estética, remite a la condición de público en la medida en que su intensidad tiene que ver con su condición compartida; la ruptura compartimental del arte lleva necesariamente a la condición de relación con la vida común: *“Porque la experiencia estética no se limita a los confines estrechos de la práctica del arte definida desde el punto de vista histórico, y por tanto no está sujeta al control exclusivo de quienes dominan esta práctica y determinan sus bienes internos.”* (Shusterman, 2002: 61)

Es necesario pensar en los públicos como portadores de discursos propios, de forma de contravenir la imagen consolidada de lo artístico en el marco institucional de la modernidad, para trazar estrategias que se sitúen e torno a las interacciones con unos públicos plurales.

En este marco, me interesa discutir enfoques que ponen en cuestión la función de los espacios públicos relacionados con las artes escénicas, en el sentido de trascender el objetivo comercial, o al menos habilitar otros espacios que permitan la formación de nuevos públicos. Es decir no sólo se deben fijar los precios de los espectáculos desde un teatro, sino reflexionar en torno a los mecanismos de accesibilidad que exceden a las políticas de precios:

...la gratuidad por sí misma no resulta suficiente para provocar la concurrencia o frecuentación del “no público” que se halla demasiado distante de la esfera cultural. Parece también que una gratuidad parcial resulta más eficaz para ampliar los públicos que una gratuidad permanente. (...) Toda ventaja financiera acordada no será suficiente por sí misma para atraer a un público nuevo numeroso: sensibilización, iniciación, formación e información son los imperativos de toda política de democratización. (...) Para acrecentar la demanda más allá del público que ya está fidelizado y adquirido, junto a la política tarifaria es esencial que el producto cultural resulte un evocador de placer, de satisfacción para un mayor número de individuos, ya que de esta manera aumentará su consentimiento a pagar. (Dupuis, 2009: 97)

Obviamente, este planteo contradice el enfoque que he propuesto hasta el momento, en tanto incorpora aspectos relacionados como la “fidelización” y la “evocación del placer” a través del espectáculo como vehículo para aumentar el consentimiento a pagar. Me interesa colocarlo aquí ya que entiendo que este concepto está presente en varias de las acciones que se desarrollan relacionadas con las artes escénicas a nivel institucional desde la órbita pública. Seguramente la complejidad en el abordaje de este tema ha provocado confundir discursos que involucran ideología y política,

generando acciones que desde las prácticas implementadas, generan acciones que van en sentido contrario a los discursos que las inspiran.

Patrice Pavis (2007) sostiene que estas visiones fragmentadas no logran concretar una visión articulada para el abordaje de estos temas. Desde la sociología, el planteo radica en la realización de encuestas sobre la composición de los públicos, su origen sociocultural, sus gustos y sus reacciones o la realización de cuestionarios que tienen como objetivo cuantificar la recepción. Se contraponen datos cuantitativos estadísticos y la percepción cualitativa de las formas. La semiología, se preocupa por el modo en que el espectador construye el sentido a partir de las series de signos de la representación, de las convergencias y de las distancias entre los diversos significados. Aquí, se asigna una tarea del espectador y consiste en efectuar sin tregua una serie de micro-opciones, de mini-acciones, para focalizar, excluir, combinar, comparar. Esta actividad repercute en la constitución de la representación.

Desde esta postura, el espectador deberá hacer ese trabajo para poder “entender” lo que la obra quiso decir.

Me interesa la mirada de Rancière (2010), cuando plantea la oposición que desde los espacios de la creación teatral, marcaron durante mucho tiempo los enfoques destinados a los públicos. De esta forma recuerda que para el teatro épico de Brecht, *“el espectador debe tomar distancia”* y se deberá descolocar al espectador de su lugar complaciente y pasivo hacia un rol activo de indagación y experimentación donde participe activamente de los debates expuestos en la obra. Contrapuesta a esta postura, la lógica del teatro de la crueldad de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. *“Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira.”*

Otra perspectiva teórica que entiendo puede servir de marco en esta construcción es la que plantea la antropóloga mexicana Lucina Jiménez respecto a la re-definición del rol del estado y la comunidad en relación a las políticas culturales; a la generación de nuevos espacios de encuentro entre cultura, educación y comunicación¹ y , en particular, la necesidad de generar dinámicas de creación y desarrollo de públicos que articulen una serie de premisas básicas de trabajo: la atención a las propuestas de formación de públicos con los niños, aplicando estrategias múltiples o rizomáticas, que propongan la mediación con las producciones artísticas desde las experiencias cercanas; que fomenten la diversidad y la participación social y ciudadana; que tomen como eje la experiencia de los individuos e impliquen el compromiso en el proceso; que sean viables económicamente, que sean accesibles físicamente y visibles simbólicamente; que tengan continuidad y permanencia.

En cuanto a la implementación de políticas culturales, su postura es clara y recoge aspectos que otros autores desarrollan desde su perspectiva. En este sentido, sostiene que las políticas culturales que se necesitan deben tener un sentido público,

fomentando el espacio público y el sentido de bien público, deben estar basadas en la contemporaneidad, y en el conocimiento del campo de las artes escénicas y de los públicos. Deben ser contextuales, teniendo en cuenta los lugares donde se implementan y de carácter participativo, incluyentes (incorporando la idea de los derechos del espectador); integrales, es decir que no sean fragmentadas e incluyan el ciclo (no lineal) de creación, producción, programación-circulación, difusión-comunicación y disfrute.ⁱⁱ

Tomando estas referencias como disparadores para la reflexión, coincido con Rancière cuando sostiene que resulta necesario, poner en cuestión varios discursos o

...la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostiene su posibilidad: equivalencias entre público teatral y comunidad, entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación. (2010: 14)

Estos autores aportan, desde cada una de sus miradas, reflexiones que aportan para problematizar un campo de conflictos que muchas veces queda en un segundo plano o minimizado dentro de discursos relacionados con políticas institucionales que de manera dispar mencionan pero no trabajan en relación a estos temas.

Buscar mecanismos que permitan conjugar estrategias del campo de la educación artística con acciones institucionales, que desde la administración pública, se propongan ampliar la inclusión y circulación de diversos públicos por espacios relacionados con las artes escénicas, es un desafío pendiente.

Al mismo tiempo, es generar las condiciones para que esas aproximaciones tengan como centro al individuo que se relaciona con los hechos artísticos y a la posibilidad de posicionarse de manera crítica frente a los mismos, propiciando que la experiencia estética sea el eje fundamental entre lo artístico y los públicos.

Obviamente, existen varios puntos de análisis que, dependiendo desde donde nos situemos, podremos encontrar respuestas variadas a preguntas de diversa índole y con enfoques específicos. Entrecruzar estas perspectivas teóricas, puede ser un camino a recorrer, en el entendido de que su desarrollo podría aportar insumos que nos vayan acercando a unos abordajes, que, de manera interconectada nos permitan seguir buscando herramientas para un tema aún en construcción.

Bibliografía

Aguirre, I. (2004) *Más allá de la comprensión de la cultura visual: una aproximación pragmatista a la educación estética* (mimeo) Pamplona

Aguirre, I. (2005) *Teorías y Prácticas en Educación Artística* Barcelona-Pamplona: Octaedro-Universidad Pública de Navarra

Dominzain, Susana; Rapetti, Sandra; Radakovich, Rosario. (2009) *Imaginario y Consumo Cultural en Uruguay. Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural. Uruguay, 2009*, Montevideo: MEC

Dupuis, Xavier (2009) Política tarifaria y democratización de las prácticas culturales en Francia: la prueba de los hechos. En “ *La economía del espectáculo: una comparación internacional*”. Cuadernos Gescénic. Nro 3 herramientas de gestión escénica” . Barcelona: Aecid

Pavis, P (2007) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós

Rancière, Jacques (2004) *Sobre políticas estéticas* Barcelona: Univeristat Autònoma de Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado* Buenos Aires: Manantial
Shusterman, Richard (2002) *Estética Pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte* Barcelona: Idea Books

Villarroya, Óscar (2009) El arte de la percepción en *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans* Murcia, Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Producciones

Gonzalo Vicci Gianotti

Mail: gvicci@teatrosolis.org.uy / gvicci@enba.edu.uy

Profesor e investigador del Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” de la Universidad de la República. Integrante del Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad. Investigador en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís de Montevideo. Diploma en Estudios Avanzados (DEA) en Educación Artística (Universidad de Barcelona) y Licenciado en Artes (UDELAR). Investigador en el Sistema Nacional de Investigadores de la Agencia Nacional de Innovación e Investigación (ANII). Responsable del Proyecto de investigación “TEATRO SOLIS”, aprobado y financiado por el Programa de Vinculación con el Sector Productivo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la UDELAR.(2007-2009). He participado en diversos seminarios y congresos referidos a la formación de públicos en artes escénicas y a la educación artística. Asimismo he investigado en temáticas relacionadas a la historia del teatro en el Uruguay. Varias de estas investigaciones han sido publicadas en diversos libros y revistas de Uruguay y la medio y la región. Ver CV completo:

http://www.anii.org.uy/buscador_sni/exportador/ExportarPdf?hash=137564ab3e22bef53e408253a6f42125

-
- i Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a05.htm> Acceso: 3/01/2013
- ii Disponible en: <http://www.slideshare.net/ESCENIUM/pdf-7doc> Acceso: 2/02/2013