

Reflexiones sobre la danza e institucionalidad: el caso de NAVE como nuevas maneras de hacer y pensar en la institución

María José Cifuentes

Candidata a Doctora en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile en co-tutela con la Universidad de Castilla La Mancha, España. Beca Conicyt 2012. Licenciada en Historia de la Universidad Católica de Chile, Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Alcalá. Ha realizado labores de docencia e investigación en Chile desde el año 2006, desarrollando cátedras en el ámbito de las Artes Escénicas. Docente de la Universidad Mayor, Academia de Humanismo Cristiano y UNIACC. Autora del libro Historia Social de la Danza en Chile: Visiones escuelas y discursos 1940-1990 y co-autora del libro Danza independiente en Chile, reconstrucción de una escena, 1990-2000. Ha participado en encuentros y festivales, dictando conferencias en Chile, México, España, Argentina y Brasil. Investigadora del Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas en Chile, CIM/Ae, y de ARTEA, creación e investigación escénica, España. El año 2009 (oct-dic) se integra como becaria al Archivo Virtual de Artes Escénicas de la UCLM y como coordinadora del Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual 2009-2010 (Universidad de Alcalá). Editora del libro Repensar la Dramaturgia, Errancia y Transformación, publicado por CENDEAC y Centro Párraga, España, 2011. Actualmente es Directora Artística de Nave, Centro de Creación y Residencia en Santiago de Chile.

Para comenzar puedo decir que la danza es una de las disciplinas más ricas para analizar por la vigencia en su diversidad de estilos. En la actualidad se observa en la cartelera nacional todos sus lenguajes conviviendo en simultáneo: ballet, danza moderna, folklore, danzas populares, danza contemporánea o posmoderna, danzas performativas, etc. Múltiples maneras de entender y pensar el cuerpo en diversos momentos históricos que se sostienen en nuestra contemporaneidad en teatros y centros culturales, lo que imposibilita homogeneizar la palabra danza en una imagen o expresión única. Esta convivencia simultánea de géneros también permite observar en ella una constante intertextualidad histórica. Ninguna obra nace sin pasado; y ya sea a favor o en contra, el movimiento resultante de una creación siempre está en relación o respuesta alternativa a un movimiento u obra anterior, lo que nos permite pensar la danza como una acción atemporal donde conviven citas y referencias permanentes de su pasado. En cada movimiento podemos

ver técnicas, estilos, frases, etc., que se heredan y transforman.

Es que el cuerpo siempre necesita replantear su manera de relacionarse con el mundo, pasando tanto por su pasado, como por su presente, y en ese sentido la danza siempre será un lugar de modificación, no siempre lineal, no siempre en pos de un progreso, o una vanguardia, sino también a un retroceso o regresión. El cuerpo necesita revisar constantemente el lugar donde se sitúa y muchas veces el viaje para entenderse así mismo incluye el retorno al origen o el viaje al futuro.

Por ejemplo, de manera contemporánea nos encontramos con proyectos de coreógrafos chilenos tan diversos en su lógica de investigación temporal. Por un lado, Francisco Bagnara propone las Danzas del Futuro, siguiendo con las prácticas innovadoras de Isadora Duncan en el presente, donde el ideal de comunidad y progreso se manifiesta en la danza colectiva de los espacios públicos. En paralelo, nos encontramos con una coreógrafa

como Amanda Piña que se interesa por los movimientos humanos en peligro de extinción, poniendo énfasis en la resistencia de las danzas indígenas de nuestro continente, conectándose con nuestras raíces.

También existen otro tipo de diferencias, que van más allá de las lógicas temporales y que se instalan en las referencias estéticas; así nos encontramos con diferencias de cualidades: danzas danzadas, danzas inmóviles, danzas performativas, danzas que cuestionan el movimiento, danzas políticas, danzas basadas en imágenes, otras en gestos, otras más estéticas, otras referenciales, experimentales, conservadoras, etc. Incluso en la propia palabra hay diferencias: hay coreógrafos que hablan de danza y otros de movimiento. También hay danzas solitarias, en dúo, colectivo o masas. En fin, un universo de posibilidades y de conocimientos que demuestra que la danza más allá de ser un rica diversidad de estilos (reflexión que inicia este texto) es más bien una experiencia de realidad con

múltiples maneras de hacer, subjetivas y colectivas.

¿Somos conscientes de esta gama de diversidades y posibilidades que nos ofrece la danza? Si es así, ¿por qué estamos tan apegados socialmente a la idea de entender la danza como un espectáculo? Da la sensación que a pesar de sus múltiples esfuerzos por expandirse en sus temáticas y lenguajes, socialmente solo estuviera permitida una sola imagen, la de un cuerpo bailando al son de la música, de manera virtuosa, en un escenario.

Personalmente creo que esta idea estereotipada de la danza se ha posicionado desde las propias instituciones que la albergan: teatros, centros culturales y universidades han sistematizado y normado sus estéticas.

A continuación, abordaremos la relación que sostiene la danza con la institución, analizando también cuáles son sus principales urgencias y maneras de hacer en la actualidad y cómo estas requieren la creación de nuevas instituciones que cobijen la creación de la danza actual y sus necesidades.

La danza y la institución

“La institución” es un concepto que, generalmente, a los artistas les produce un poco de distancia. Muchos de ellos la identifican como un ente conservador y autoritario que subordina su libre albedrío en la creación, pero aun así se ven obligados a entrar en ella y en sus reglas para sobrevivir, ya que la mayoría de las veces es la institución la que posee los recursos.

Ahora bien, esta visión negativa que se tiene de las instituciones no siempre ha sido así. Antiguamente eran entidades que inspiraban respeto y confianza, ya que la mayoría de ellas fueron creadas como organismos que debían asegurar el bien social y público. Al comienzo, los museos y teatros fueron creados para asegurar el acceso de la cultura a la sociedad. Con los años la privatización de las instituciones ha cambiado su misión pública, y el mejor ejemplo es el de las universidades, privando el acceso de la calidad de la educación para todos y dejándola en manos de unos pocos. Como sabemos, dicha privatización va de la mano con el sistema económico

actual, donde el arte ha pasado a ser entendido bajo lógicas de bienes y servicios, como dice Boris Groys en su libro *Volverse Público*: “Actualmente es habitual homologar el campo del arte con el mercado del arte y pensar la obra principalmente como mercancía” (Groys, 2014: p. 49). Entonces, siguiendo esta premisa se podría inferir que las instituciones que lo fomentan y difunden han entrado también en estas lógicas de mercado, estableciendo un valor comercial a la obra como producto e incentivando su compra y venta, dejando de lado la idea inicial de acceso público.

En el pasado el vínculo entre artistas e instituciones fue interrumpido por temas políticos, en momentos en que las reglas de lo que “debía ser o no arte” las ponía la dictadura. Este quiebre permitió la creación de un arte independiente, apareciendo así colectivos, espacios, galerías y movimientos que se sostuvieron en el tiempo. Con los años, muchos de estos artistas independientes se convirtieron también en “instituciones” para las generaciones más jóvenes. Muchos de ellos comenzaron a enseñar su





Fotos: Centro Cultural NAVE Smiljan Radic

arte en la universidad o en espacios institucionales, llegando incluso a dirigir muchas de las instituciones culturales y educacionales en tiempos de democracia.

Actualmente la independencia ya no se mide en términos políticos, sino como hemos dicho, es la economía la que determina todos los campos. En este sentido, son muy pocos los artistas que se mantienen independientes económicamente de las instituciones. El FONDART es el único fondo que existe para sostener la creación en nuestro país, y la mayoría de los artistas nacionales son dependientes de este fondo ya que es muy difícil conseguir capitales fuera de las lógicas institucionales para desarrollar los proyectos o propuestas artísticas. Entendiendo este panorama, me parece interesante preguntarnos por la independencia hoy: ¿existen artistas independientes en Chile?

Sinceramente creo que en la actualidad nos encontramos mucho más supeditados a las instituciones de lo que nosotros mismos pensamos. No obstante, creo que esta realidad no debería sentirse como algo negativo, sino que la institución también puede ser una oportunidad para el arte y su creación, pero para que se convierta en una potencia aún hay mucho que procesar y mejorar internamente, casi a nivel medular de cada estructura.

El problema para mí no pasa solo por la visión comercial y económica que las instituciones culturales, artísticas y educacionales han asumido en estos últimos 20 años, sino que a ello sumaría una problemática mayor que radica en las estructuras modernistas que poseen a nivel profundo en sus misiones y maneras de operar. Me refiero a la

visión antigua que muchas profesan en torno a las ideas de obra, o de artista. Si bien por un lado parece cómodo situar el arte como mercancía, por otro hay una manera “moderna” de abordar la creación, entendiendo al arte como un contenedor de significados que deben ser transmitidos a un público, donde la representación y el mensaje aparecen con la misma importancia que lo hacían a comienzos de siglo XIX. Es como si la propia institución no lograra entrar en las dinámicas más posmodernistas del arte y luchara con esas estructuras antiguas, donde el público tiene mayor protagonismo que los propios artistas, público que por lo demás hoy tiene derechos de consumidor y que son los que alimentan la economía de dichos espacios.

Si analizamos, por ejemplo, los teatros o centros culturales actuales, podemos ver que existe una cercanía a los conceptos de innovación en sus discursos como espacios y propuestas programáticas cercanas al mainstream, poniendo énfasis en la novedad de los productos que se exhiben, para capturar la atención de los consumidores, sus audiencias. Pero al interior no existen grandes innovaciones en las maneras de abordar la relación con los artistas. Son muy pocos los espacios que apoyan la creación, mediante co-producciones o aportando con espacios al interior de sus propias programaciones donde los artistas puedan experimentar con nuevos lenguajes, más frescos y menos comerciales, lo que genera una contradicción. Solo algunas veces los creadores son invitados a crear algo por encargo, la mayoría de las veces ese encargo se piensa como un nuevo producto programático, lo que no se traduce en un apoyo real para sus investigaciones.

Por otro lado, internamente, en la propia estructura se opera de manera muy tradicional y burocrática, tanto en su propia lógica espacial, desde la distribución de las butacas y los escenarios hasta la manera de ejecutar de los técnicos y productores, que velan más por los protocolos de los espacios y los públicos que por el trabajo de los artistas, generando así malas prácticas y poca flexibilidad a la hora de abordar el trabajo artístico, que debe amoldarse a las políticas internas de estas instituciones, y diciendo que NO a prácticamente cualquier propuesta que el propio artista solicite fuera de lo que la obra pide.

En tanto las universidades, si bien se desafían a sí mismas por crear un campo profesional del arte y cada vez entregan más herramientas de gestión a sus estudiantes, siguen midiendo sus capacidades investigativas y saberes bajo lógicas muy tradicionales, sin considerar la importancia de la creación como campo de conocimiento, obligando al arte a ser evaluado de la misma manera como se evalúan carreras técnicas y científicas, sin validar los métodos que el arte desarrolla en sus propios campos. El método científico sigue siendo el medio para sistematizar la creación, actuando como una camisa de fuerza frente al conocimiento sensible que estos saberes artísticos generan.

Esta visión positivista de las cosas nos obliga a trabajar de manera disciplinar, separando y clasificando los campos y las áreas de conocimiento, lo que parece absurdo en un mundo donde aumentan cada vez más el trabajo transdisciplinar y los lenguajes híbridos, algo que aún para la universidad es difícil asumir bajo sus lógicas modernas.

Si analizamos puntualmente a la danza, toda la riqueza de la que hablamos al comienzo de esta charla, pareciera diluirse en el presente. Pareciera entonces que la danza se hubiese “institucionalizado”, se hubiese normado, si consideramos todo lo que hasta ahora se ha expuesto frente a la institución, y creo que así es. Para mí la danza en estos últimos años se ha vuelto uniforme en sus problemáticas y en sus creaciones, y a mi parecer tiene que ver puntualmente con su desarrollo como disciplina al interior de los organismos.

Nuestra tradición institucional en la danza se creó en base a las compañías y a las orquestas, ese fue el origen de esta disciplina en Chile, y estimuló la formación de intérpretes más que de creadores, algo que sigue sucediendo en la mayoría de las escuelas donde se enseña danza. Creo que las consecuencias de esta “institucionalidad” son, por un lado, la homogeneización del lenguaje, lo que se traduce en la falta de nuevos enfoques en las maneras de hacer. Da la sensación que la enseñanza estética de las universidades normara una sola fórmula de encarar el movimiento (por medio de diversas técnicas) sin abrir nuevas posibilidades; es como si los maestros replicaran sus propios intereses estéticos en sus estudiantes,

sin abrir nuevas posibilidades. Por otro lado, la falta de posgrados dificulta la posibilidad de investigar más y profundizar en otras líneas. Además, el enfoque de las escuelas chilenas en la formación de intérpretes ha mermado la formación de creadores. Si bien hoy en la danza se potencia mucho más la figura de un intérprete creador, aún existe una necesidad de diferenciar internamente en las instituciones a aquellos que serán solo ejecutantes de aquellos que serán directores o creadores.

Personalmente observo una serie de consecuencias frente a esta relación entre danza e institución, que pueden tomarse como conclusión o diagnóstico:

1. Hoy prima más el producto comercial y la visibilidad de los espacios, más que los propios artistas, lo que ha generado una fuerte productividad en la creación nacional sin implicar calidad, como tampoco una propuesta innovadora o experimental ya que deben velar por aquello que pueda ser comercial o digerible para las audiencias.
2. Existe una comunidad disgregada, activa en lo político, mediante la creación de gremios y colectivos, pero que no se encuentra compenetrada como comunidad en lo artístico. Se trabaja de manera aislada, sin colaboración o compartir los procesos, ya que el sistema se ha establecido en la competencia de los mercados y no en el compartir de los saberes o de la reciprocidad entre pares. Recién hoy al interior de la universidad comienza a validarse la investigación y la necesidad de crear comunidad (lo que se refleja en instancias como este coloquio).
3. Falta de diversidad en los organismos formativos y falta de apoyo a la investigación.
4. Visión paternalista del arte. La institución sigue siendo la única instancia que provee al artista, no hay independencia, sino más bien una subordinación a las lógicas que la institución establece a nivel mercantil (lógica de consumo y entretención del capitalismo).
5. La institución, sin duda, se presenta ante nosotros históricamente como un lugar de poder que homogeniza y establece verdades absolutas y

categorías sobre lo que debe ser el arte en nuestra sociedad, pero aún no somos capaces de generar alternativas a ella o de solicitar modificaciones en sus maneras de operar, siendo que trabajamos con ella y para ella.

El libre albedrío de la creación ¿Somos libres?

Hace ya algunos años que venimos observando una modificación en las formas de hacer y producir de la danza a nivel internacional, como también en las formas de pensar y experimentar sus creaciones, investigaciones y procesos, maneras de hacer que han ido contaminando también nuestra escena local. El advenimiento y asentamiento del giro performativo de las artes y la cultura a la disciplina de la danza, modificó tanto las relaciones con el espectador, como los modelos de producción. Por un lado, se estableció una nueva experiencia estética, fundada no en la experiencia referencial del mensaje de la obra o coreografía, sino desde la propia experiencia compartida entre el espectador y el creador. La acción en sí misma pasó a ser más importante que los significados de la propia acción, tal como lo indica Ficher Lichte: *“la emergencia de lo que sucede es más importante que lo que sucede y que los significados que se le pudieran dar posteriormente al acontecimiento”* (Lichte, 2000: p. 6). A este giro estético debemos sumar también la dimensión política: el agotamiento del concepto de danza como suceso sustancial en las creaciones coreográficas contemporáneas, debido a la aparición de la acción en tiempo real, o al concepto del movimiento enfocado en el presente, en contraposición a los principios de la modernidad, fundamentados en el futuro. La obra de arte moderna mantenía un apego mayor a la referencia y al mensaje, bajo los ideales de innovación y progreso, lo que se materializaba en la danza precisamente en el uso del gesto como herramienta de comunicación y expresión del cuerpo.

Por otra parte, la importancia de la experiencia y el énfasis en la acción generaron otras maneras de pensar la producción escénica. Luego de la crisis en Europa del 2011 que afectó a Grecia, España y Portugal, entre otros países, y la crítica al sistema capitalista,

comenzaron a desaparecer los grandes formatos de mercado, las grandes producciones escenográficas, para abrir espacio a una nueva materialidad de objetos y espacios. Asimismo, los cambios en la producción material de la danza fueron de la mano con una producción intelectual. Las formas de hacer la danza se sometieron al pensamiento y la reflexión, surgiendo una nueva consciencia en el “hacer” que se refleja en la aparición del concepto de “práctica artística”.

“A lo largo del Siglo XXI, y sobre todo en las últimas décadas, el término “práctica” ligado a la idea de acción, se ha extendido más allá de la fase inicial de aprendizaje de las técnicas referidas a cada campo artístico, hasta situarse en el centro del hacer artístico, del modo de entender la relación del artista con su trabajo y con la sociedad” (Cornago, 2011: p. 452).

El concepto práctica debe entenderse como “maneras de hacer” que develan una metodología en torno a la producción, ya no sólo de significantes, sino también de conocimiento. Esto implica centrarse en lo que se hace, lo que determina, a su vez, la idea de un continuum, una lógica de hacer en el presente. “La aplicación de

la práctica más allá de la etapa de formación implica la necesidad de un estar continuamente formándose, continuamente disponible, física y mentalmente para incorporar otras formas de hacer” (Cornago, 2011, p. 452). La idea de una práctica artística implica una serie de elementos que no siempre se encuentran explícitos en los resultados finales de la creación, involucra elementos inmateriales que se suman a la propia experiencia creativa, que nacen del propio proceso de búsqueda del artista, generando un cúmulo de información y de conocimiento.

Este diálogo constante con el exterior propició una interesante mixtura que tiene que ver con el fin de los límites de las disciplinas, la búsqueda de otros lenguajes, provenientes no solo desde otros campos artísticos, sino también de las humanidades y la ciencia. Reflexionando sobre este síntoma, se podría sumar que hoy existe una expansión del campo que ha debilitado las distinciones disciplinarias, algo que como dije más arriba la institución se niega a aceptar, sobre todo dentro de las universidades, donde se sigue separando la enseñanza de cada disciplina, en departamentos y escuelas.

Estos cambios han generado un

desvanecimiento de las clasificaciones profesionales. “Desde hace algún tiempo ya, las divisiones entre coreógrafos, bailarines, críticos, productores, están desapareciendo. Así cada una de las dichas profesiones tiene a su disposición conocimientos teóricos y prácticos de otros campos” (Kunst, 2011, p. 419).

También en estos años ha surgido la mirada expandida del propio trabajo artístico donde el artista puede abrir su práctica más allá de la producción, generando contenidos, charlas, talleres y laboratorios. En este contexto es que nos enfrentamos a la aparición de lenguajes híbridos y modelos de cooperación entre artistas de diversos lenguajes y tradiciones, que permiten la creación y otras maneras de pensar el arte.

Ha sido también en esta expansión que el artista ha salido de su estudio o espacio de confort para encontrarse no solo con nuevos pares, sino también con la sociedad civil y sus preocupaciones, dando un fuerte giro hacia la comunidad y a la idea de las artes como algo vivo. Y aquí vuelvo una vez más sobre el trabajo de las Danzas del Futuro o las Danzas Calle de Francisco Bagnara, que han hecho de su práctica una lógica continua,

Fotos: Isabel Ortiz



donde ya no hay obra sino que ellos se denominan así mismos como una escuela nómada donde fluyen los saberes de todos los que participan de cada práctica y donde la comunidad participa, ya sea observando como espectadores en la Plaza de Armas de Santiago o sumándose a la misma danza.

Entender el desarrollo del arte como una práctica ha llevado a los artistas a poner mayor atención en los procesos creativos. En este nuevo paradigma es donde, creo, han encontrado “su libre albedrío” en la creación, ya que al entender la práctica como una investigación que desarrolla conocimiento, la obra en sí misma deja de ser el único elemento de valor que se genera de su creatividad. ¿Cómo responden entonces las instituciones frente a este nuevo paradigma?

NAVE, una propuesta frente a la creación

Como hemos visto, nos encontramos en un momento muy importante en cuanto a la teorización de la práctica y la investigación. A nivel mundial, las instituciones y las políticas se están abriendo a la posibilidad de otorgar más espacios formales al desarrollo de los procesos de creación. No obstante, en Chile aún estamos considerando la exhibición del producto como el principal objetivo de la creación artística, a nivel institucional, dejando de lado todas las dimensiones expandidas que el propio artista puede tener en sí mismo como potencia creadora y los diferentes niveles de visibilidad de sus trabajo que pueden surgir mediante charlas, talleres, laboratorios, textos, prácticas, aperturas de procesos, etc.

Si bien hoy las políticas culturales del nuevo Ministerio de Las Culturas, Las Artes y El Patrimonio integran mayores apoyos a la internacionalización, exhibición y formación de nuestros artistas, aún queda pendiente la investigación y la propia creación como base en dichas políticas. Ahora bien, es importante decir que estas políticas fueron construidas mediante diagnósticos realizados con el propio sector de la artes, entonces llama la atención la omisión en torno a la investigación y la creación; da la sensación que los propios artistas



estuvieran tan acostumbrados a crear con los recursos que tienen a la mano, que no ven la importancia de crear políticas específicas de apoyo a sus propias creaciones e investigaciones. Esto hace pensar que tanto para el Estado, como para los artistas, crear es algo que se da por hecho, sin importar las condiciones, “pase lo que pase, lo hacemos igual” y es esta premisa justamente la que entorpece la calidad de las creaciones. Al no tener consciencia de la mejora de las condiciones, se asume que seguimos produciendo de la manera que sea, lo que no disminuye la productividad, pero sí la calidad del trabajo y la posibilidad de dignificarlo, impidiendo una profesionalización del sector. Hasta la fecha el único fondo que lo hace es FONDART (ya nombrado más arriba), sistema que tenemos desde los Noventa. Actualmente son casi inexistentes los apoyos estatales a nuestros creadores; más allá de este fondo casi no existen becas o fondos para la creación artística que provengan de privados, lo que hace al escenario de la creación cada vez más precario y difícil. La investigación artística se encuentra en peores condiciones; hasta la fecha sabemos que en un futuro cercano será creado el Ministerio de Ciencia y Tecnología, y en ninguno de sus borradores aparecen guiños hacia el arte. No está la investigación artística en sus líneas políticas de inclusión ya que no somos considerados en estos ámbitos, a pesar que los artistas dialogan en sus propios proyectos con estas líneas (ejemplo de esto son los cruces que se han hecho entre arte y astronomía gracias a los programas y

residencias artísticas creados en Alma y Sern). Es como si la investigación en arte no tuviese el mismo valor que la investigación científica, siendo que ambas aportan de igual manera con sus búsquedas y resultados al conocimiento.

Por otro lado, no existen fondos que fomenten el apoyo institucional a la creación. Aquellos organismos que quieran ser plataformas de ayuda a los artistas no tienen líneas dentro de los fondos actuales que incentiven el apoyo a los proyectos de investigación-creación de aquellos asociados a sus espacios; la única ayuda que hoy se da a las instituciones culturales y educativas está vinculada a temas de programación y actividades públicas, por lo que no existen subvenciones desde el estado para financiar, por ejemplo, centros de creación en nuestro país.

Hasta la fecha, el artista como individuo debe hacer todo, es él quien debe postular a cada fondo y velar porque las instituciones lo integren en sus programas, por lo tanto, es él quien debe gestionar y producir, en paralelo, su propio trabajo como creador. Un escenario complejo e incluso un poco violento, que pone todo en manos de los artistas y les quita justamente el tiempo para su quehacer artístico. NAVE nace como respuesta precisamente a estos contextos y carencias. Nuestro proyecto emerge con la intención de dar valor a los procesos de creación y la investigación. Por esta razón nos hemos denominado como Centro de Creación y Residencia ya que

nos interesa justamente ser el espacio para experimentar, fallar y desafiar las prácticas. Si bien creemos en la obra de arte, no creemos que esta sea la única riqueza de la creación artística, por eso damos más importancia a la idea de práctica artística y de proceso, por sobre la vía única del producto o resultado final. Nos interesa el arte como conocimiento. La residencia es para nosotros el medio por el cual surge dicho conocimiento y la herramienta principal por la cual podemos dar apoyo real a los artistas, ya que mediante esta pueden desenvolver sus procesos e investigaciones.

Ahora bien, la residencia en sí misma no debe ser entendida solo como la ocupación de un espacio. En estos dos años hemos aprendido que hacer una residencia no es solo pasarle las llaves de una sala a un artista, sino que implica lo contrario, no abandonarlo en la sala sino que “acompañarlo”, ser anfitrión del otro y darle todo el apoyo que requiera durante su proceso. Hemos aprendido que no basta solo con entregar las condiciones necesarias, sino que también es importante escuchar, dar feedback, sostener, ser un verdadero apoyo. Es por esto que cada artista que llega a nuestra casa se encuentra con un grupo humano dispuesto a contenerlo durante su estadía. El equipo de NAVE se ha vuelto clave a la hora de abordar la creación artística: el equipo técnico, de producción, comunicación y contenidos participan en el proceso artístico de nuestros artistas, cada uno aporta con conocimientos y herramientas al servicio del artista, apoyando las necesidades que surgen de manera flexible, cambiando el paradigma de lo que ha sido hasta ahora la institución cultural, poniendo al artista en el centro de nuestra misión.

NAVE puede ser entendida como un nuevo modelo de institución que, si bien nace desde la iniciativa privada, asume el contexto nacional y sus necesidades funcionando con vocación pública. Nuestro modelo de trabajo es transversal, a pesar que existen en su organigrama ciertas jerarquías

internas, según los niveles de responsabilidad del proyecto (como en mi caso la dirección), la manera de trabajar es horizontal. Cada miembro del equipo es importante en la toma de decisiones. Cada residencia y cada proyecto que hacemos son evaluados y sistematizados por nosotros, con la intención de ir generando un acervo y aprendizaje de cada uno de los proyectos que emprendemos. Por esto los artistas se sienten finalmente en “casa” cuando trabajan con nosotros, ya que hemos logrado transmitir el sentimiento de convertirnos en un espacio para las artes y por las artes, donde la danza ha sido protagonista, brindando apoyo a los creadores nacionales e internacionales y potenciando finalmente una comunidad artística al alero de una institución. ¿Qué hace NAVE? Para entender qué hacemos es importante identificar algunas de las líneas con las que trabajamos y conocer cuáles son las cosas que nos mueven como equipo:

- Creemos en el valor de la investigación y creación artística y en su aporte al campo del conocimiento. Entendemos el arte como un espacio de encuentro que abre nuevas maneras de conectarse con el otro.
- Apoyamos los procesos de creación de las artes vivas –danza, performance, música, teatro y todos sus cruces–, abriendo diálogos con otras disciplinas y activando la experimentación.
- Favorecemos la creación y la investigación artística, generando nuevas oportunidades para los creadores.
- Desarrollamos las artes vivas y su profesionalización, abriendo nuevos campos laborales y económicos desde el arte.
- Somos una plataforma de encuentro entre artistas y las diversas comunidades.
- Generamos redes y promovemos la internacionalización de los artistas.

¿Cómo?

- Con recursos técnicos y un equipo profesional que acompaña los procesos creativos.
- Con condiciones arquitectónicas flexibles, que permitan creaciones singulares.
- Creando encuentros que favorecen la convivencia entre los habitantes del barrio y los artistas. Gestionando en conjunto con los artistas, y con diversos fondos nacionales e internacionales, los recursos que permiten el desarrollo de los proyectos.

Este último punto es importante, ya que somos un espacio de autogestión a pesar de contar con un espacio de lujo que ha sido donado por una familia como acto de mecenazgo único en nuestro país. Sin embargo, el dinero es lo más escaso en nuestro proyecto; hemos tenido que aprender a sobrevivir desde un área comercial, realizando arriendos y eventos a terceros, sin poner en riesgo la misión artística central de nuestro proyecto.

En cuanto a las líneas curatoriales o los proyectos que seleccionamos, en estos dos años nos hemos dado cuenta que nos interesa mucho apoyar aquellos proyectos que integran en sus búsquedas e intereses lo que llamamos i+D+I, es decir el vínculo entre investigación, desarrollo e innovación, aspectos que definen las actuales líneas de acción de NAVE:

i = Investigación/ Comprendemos la creación del arte como un proceso de investigación que genera conocimiento tan relevante para la sociedad como aquel generado por la ciencia. Nos interesan los proyectos que dan valor a sus metodologías y procesos creativos. Esta visión experimental nos entrega un sello único que se percibe en nuestra oferta programática y modelo de residencias.

D = Desarrollo/ Es parte de nuestra misión incidir en el desarrollo y profesionalización de las artes escénicas,

entregando herramientas formativas a técnicos, productores y artistas para que expandan sus campos de acción. Apoyamos el desarrollo social al integrar a vecinos, niños, jóvenes, tercera edad y personas con capacidades diferentes en los procesos creativos que vinculan comunidad y arte.

I = Innovación/ Contamos con una visión del arte innovadora, que incluye nuevos modelos de creación y relación con el público, entregando experiencias únicas para el espectador, promoviendo lenguajes y puestas en escena híbridas y experimentales, otorgando calidad a la escena local. NAVE se caracteriza por ser precursor en formatos de programación, estrategias de gestión y colaboración con lo público y lo privado. Todo esto es lo que hoy nos constituye como institución. Si bien, como hemos visto en esta charla, la institucionalidad puede ser un arma de doble filo, hoy sinceramente creo que la capacidad de crear organismos permeables que realmente estén dispuestos a escuchar las necesidades del contexto local artístico, cada vez es más factible. Lo que abre para mí la posibilidad de repensar la institución, y en ese sentido creo que NAVE demuestra que es posible y que lo que hace falta hoy es tener la creatividad y la voluntad

FISHER Lichte, Erika (2000), "Das Performative Turn in den Kulturwissenschaften", in Kunstforum, Bd.152: Kunst ohne Wert. Ästhetik ohne Absicht, Oktober-Dezember 2000, Universität des Saarlandes. Traducción, "El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura", Anja Lutter y Adrián Caamacho, Alemania.

GROYS, Boris (2014), "Volverse público, Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea". Editorial Caja Negra, Buenos Aires, Argentina.

para construir las instituciones del futuro en el presente. Como también creo que llegó el momento en que las instituciones del presente dejen de construirse bajo lógicas del pasado y comiencen a actualizar sus misiones para ser verdaderos aportes a la cultura y a las comunidades artísticas nacionales, no solo lugares de poder anquilosados que se alimentan de los productos artísticos con fines privados. Creo que aún podemos tener fe en la institución y volver a definir sus límites, volviéndolas más amables y acorde a nuestras necesidades.

Muchas gracias.



Referencias

CORNAGO, Oscar (2011), "¿Por qué coordinar un libro sobre la intimidad?", en A veces me pregunto por qué sigo bailando, Prácticas de la intimidad, Ed. Continta me tienes, Colección Escénica, Octubre, Madrid.