

Pedagogía del performance.

Flores Uribe, Alessandra Zayetsy (1), Castañón García, Jessica (2), García Lesso, María Amairani (3), Bernal Rivas, Gonzalo Enrique (4)

- 1 Estudiante de la ENMS de Salamanca, Colegio de Nivel Medio Superior, Universidad de Guanajuato
| Dirección de correo electrónico: az.floresuribe@ugto.mx
- 2 Estudiante de la ENMS de Salamanca, Colegio de Nivel Medio Superior, Universidad de Guanajuato
| Dirección de correo electrónico: j.castanongarcia@ugto.mx
- 3 Estudiante de la ENMS de Salamanca, Colegio de Nivel Medio Superior, Universidad de Guanajuato
| Dirección de correo electrónico: ma.garcialesso@ugto.mx
- 4 Profesor de la ENMS de Salamanca, Colegio de Nivel Medio Superior, Universidad de Guanajuato |
Dirección de correo electrónico: ge.bernal@ugto.mx

Resumen

Este trabajo está integrado por tres secciones. La introducción presenta la pregunta que dio inicio al desarrollo de la investigación, ¿Existe un vínculo entre pedagogía y performance? e intenta responderla revisando el artículo de Bernal (2019) [1] quien clasifica el trabajo de algunos artistas que apoyan esta idea en cuatro tipos de prácticas pedagógicas del performance; señala el papel del performance como objetivo de aprendizaje y estrategia didáctica; y menciona a un autor que no reconoce esta relación.

En la sección Materiales y métodos se plantean preguntas como ¿Qué artistas apoyan la idea de que el performance puede enseñarse?, ¿existe una sola pedagogía?, ¿existen varias?, ¿siguen programas específicos? Y se intenta responderlas a partir de referencias como Torrens (2007), La Pocha Nostra (2011) y Friedman (2002), identificando la falta de interés en el perfil del participante, así como la presencia y ausencia de una estructura pedagógica respectivamente. También se presentan referentes para plantear ejercicios en la última sección.

Finalmente, en la sección Resultados y discusión se presenta una propuesta compuesta por cinco ejercicios que tienen como objetivo acer-

car a los participantes al performance, haciendo énfasis en la edad de los participantes, retomando la estructura pedagógica del método Pocha y teniendo referentes artísticos para cada acción.

Abstract

This work is composed by three sections. The introduction presents the question that began the development of the research, is there a link between pedagogy and performance? And tries to answer it reviewing the article written by Bernal (2019) [1] who classifies the work of some artists that support this idea in four kinds of performance pedagogic practices; points out the role of performance as a learning objective and a didactic strategy; and mentions an author that doesn't recognize this relationship.

In the section Materials and methods some questions are asked: what artists support the idea that performance can be taught?, is there only one pedagogy?, are there some?, do they follow specific programs? And answers to them were tried to be reached from references like Torrens (2007), La Pocha Nostra (2011) and Friedman (2002), identifying the lack of interest in the participant's profile, as well as the presence and absence of a pedagogic structure

respectively. Referents are also presented to pose exercises in the last section.

Finally, in the section Results and discussion, a proposal composed by five exercises is presented, which objective is to approach participants to performance art, making emphasis in the participants' age, retaking the Pocha method pedagogic structure and having artistic referents for each action.

INTRODUCCIÓN

Nuestra pregunta inicial fue ¿Existe un vínculo entre pedagogía y performance? Nos condujo a la lectura de un artículo de Bernal (2019) [1] que pretende hacer una reflexión sobre si el performance puede ser enseñado o no. Según este texto, hay cuatro tipos de prácticas pedagógicas: creación de escuelas, talleres, textos y tutorías.

La primera escuela fue la Black Mountain College en Carolina del Norte, iniciada en 1933 y cerrada en 1957. Al principio los estudiantes realizaban performances improvisados y con el paso del tiempo se trazó el objetivo de hacer performance. Otra propuesta es el Departamento de Estudios de Performance en la Escuela Tisch de las Artes de la NYU, creado en 1980 y que actualmente sigue en operación.

En cuanto a talleres, en los años 80, Marina Abramovic, artista serbia con residencia en Estados Unidos, creó el Instituto Abramovic en donde imparte sus talleres llamados Cleaning the House. El canadiense Richard Martel también ofrece un taller en el que enseña por medio de teoría y práctica. En México, Eloy Tarcisio fue uno de los primeros representantes que apoyan la idea de la pedagogía del performance a través de talleres. Otra artista que apoya esta práctica es Rocío Bolívar, cuya propuesta es mencionada por el propio Torrens (2007) [2]. Otro texto es Exercises for Rebel Artist: Radical Performance Pedagogy (2011) [3] en el que se presenta el método pedagógico de La Pocha Nostra.

Además, Elvira Santamaría es una artista mexicana cuya pedagogía fue desarrollada en tres tipos de prácticas pedagógicas, imparte talleres, conferencias y tutorías. Y no debemos omitir a la mexicana Mónica Mayer, quien también ofrece tutorías. El performance como objetivo de aprendizaje no es el único papel que puede tener esta forma de arte cuando se estudia su relación con la pedagogía, también puede ser

una estrategia didáctica con propósitos diversos. Un ejemplo de esto puede encontrarse en Mónica Mayer quien ha fusionado la pedagogía y la acción en los talleres que imparte, y que tienen un objetivo distinto al de la enseñanza del performance. Otro ejemplo puede encontrarse en Mitchell (2002) [5] en el que se propone a la acción como una estrategia didáctica para aprender sobre estudios visuales.

Por otro lado, hay autores que han manifestado su desacuerdo con la idea de la existencia de una relación entre la pedagogía y el performance. Tal es el caso de Elkins (2001) [6].

MATERIALES Y MÉTODOS

¿Qué artistas apoyan la idea de que el performance puede enseñarse?, ¿existe una sola pedagogía?, ¿existen varias?, ¿cómo son? Para responder estas interrogantes consideramos importante comparar algunas de las prácticas de enseñanza de distintos artistas pertenecientes a diferentes contextos. Para conseguirlo revisamos a Torrens (2007) [2]. En él descubrimos casi cuarenta pedagogías divididas en dos grupos de prácticas pedagógicas, cursos en universidades y talleres. En cada pedagogía, su creador desarrolla y aplica sus propias técnicas para lograr ciertos objetivos de aprendizaje del arte-acción en los participantes y así orientarlos a la creación de piezas propias. El resultado de esta comparación se plasmó en una tabla que consta de seis columnas, a saber, performer; nacionalidad y año de nacimiento; características de la pedagogía; objetivo; lugar donde se imparte y duración; y los participantes a los que se dirige la pedagogía. Nuestra propuesta se centra en la sexta columna considerando que en las pedagogías recopiladas por Torrens (2007) [2] raramente se menciona la edad de los participantes a los que están dirigidas. Así, decidimos desarrollar una serie de ejercicios para un grupo de personas con una edad determinada y diferente a las pedagogías existentes.

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo en el cual, a partir de una recopilación de datos, generamos algunas interrogantes respecto al tema. En consecuencia, a partir del análisis de los datos obtenidos, interpretamos los resultados para posteriormente elaborar este artículo. No seguimos un proceso prefijado, sino que nos planteamos diferentes preguntas que después respondimos a partir de la información recopilada de distintos textos.

Sin embargo, entre más investigábamos surgían más preguntas, de esta manera nos dimos cuenta de que no hay una verdad absoluta respecto a este tema, sino que cada artista tiene su propia perspectiva. Además de aportarnos información valiosa sobre los participantes a los que se dirige cada pedagogía, Torrens (2007) [2] nos condujo a plantearnos otras interrogantes como, los artistas que proponen las diferentes pedagogías ¿siguen programas específicos?, ¿tienen una planeación?

En el método Pocha, La Pocha Nostra (2011) [3] presenta la planeación específica para la realización de un taller de tres o doce días. Este libro indica qué ejercicios se realizarán a lo largo del taller que se decida tomar. Todos los ejercicios constan de una estructura en la cual nos basamos para proponer nuestros propios ejercicios, tienen un título; muestran la duración de cada ejercicio; en qué consiste; su historia y objetivos; describe las instrucciones; y agrega algunas variaciones que se pueden efectuar.

En la ENMS de Salamanca existe un programa de servicio social llamado Exploración espacial en el que durante el semestre enero-junio de 2019 se ofreció un taller de performance siguiendo el método Pocha. Para conocer la experiencia de los participantes, los entrevistamos. Describieron algunos de los ejercicios que realizaron y el aprendizaje que adquirieron. Un ejercicio que destacaron fue el denominado “trabajar en la obscuridad para volverse familiar con tus nuevos compañeros y con un nuevo espacio” y que consistió básicamente en desplazarse en cualquier dirección con los ojos cerrados. A continuación, se muestra un breve fragmento de la entrevista:

-Alessandra: ¿Les gusto el ejercicio de los ojos cerrados?

-Entrevistada número tres: Es que era divertido chocar con la demás gente, al principio tenías miedo de literalmente chocar con alguien o de pegarte, pero después como que te ibas soltando y relajando, si chocabas con alguien te reías nada más.

-Jessica: [...] ¿Qué podrían decir que aprendieron?

-Entrevistado número dos: A confiar [...]

Al interactuar con los participantes, descubrimos cómo a lo largo del taller adquirieron habilidades de las que antes carecían. Tomamos en cuenta que a los participantes les gustó esta actividad en la cual tenían que mantener los ojos cerrados para proponer un ejercicio nuevo, como se verá en la sección de Resultados y discusión.

Por otra parte, desde un concepto ampliado de pedagogía del performance The Fluxus Performance Workbook (2002) [4] puede ser entendido como un método de pedagogía del performance, particularmente desde su cualidad sonora. Básicamente es una recopilación de instrucciones clásicas de Fluxus en la que cada artista propone ejercicios a realizar. Sin embargo, a diferencia del método Pocha, en éste únicamente se explica en qué consisten los ejercicios. No hay un programa establecido.

En lo que toca a referentes para el desarrollo de nuestra propuesta de ejercicios es importante mencionar tres textos. El primero de ellos es Arte acción guanajuatense actual (2018 [7]), en el que se presentan algunas acciones ejecutadas por el autor, además de nueve entrevistas hechas a otros artistas guanajuatenses en las que describen algunas acciones que han hecho. Específicamente, a partir de la información que incluye este texto, se propusieron dos ejercicios, en los que el juego y el escape respectivamente pueden tener también rasgos performáticos a partir de los cuales aprender sobre el arte-acción.

De igual manera, en el libro Performance en México 28 testimonios 1995-2000 (2000) [8] se presentan entrevistas en las que artistas mexicanos de ese período, nos cuentan su experiencia y contiene también, entre otras cosas, una sección en la que la artista Dulce María de Alvarado Chaparro relata su historia como artista del arte acción. Este libro también fue un referente para aproximarnos el término catarsis y para proponer un ejercicio a partir de esta idea.

Finalmente, en la tesis Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano en el arte contemporáneo (2015) [9], se describe una pieza de arte participativo del artista mexicano Pedro Reyes. En una parte de esa obra se usan almohadas para reflexionar sobre el espacio público y las relaciones humanas, lo cual nos sirvió como referente para proponer un ejercicio similar.

Una vez hecho este recorrido por diferentes pedagogías del performance y centrados en la poca importancia que se le da al perfil de los participantes de las diferentes pedagogías recopiladas por Torrens (2007) [2] nos dimos a la tarea de crear una serie de ejercicios que tienen como objetivo acercar a quienes los realicen al performance, a partir de una aproximación a conceptos como la empatía; la confianza en el otro; o la catarsis. Estos ejercicios fueron pensados para hombres y mujeres, en un rango de 14 a 18 años. Cada ejercicio se planteó retomando la estructura propuesta por La Pocha Nostra (2011) [3] y teniendo como referente las piezas mencionadas en Materiales y Métodos principalmente. En la siguiente sección se presenta la segunda actividad como muestra.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Ejercicio 2

Tiene como referente la acción No pierdas el tino de Ivonne Gallegos (2011) (Figura 1), la cual consistió en invitar a los participantes a pegarle a una piñata en forma de corazón. La artista, originaria de Celaya, dice sobre esta pieza: “Al final, cuando la piñata se rompió, tenía chocolates que tenían diferentes formas, haciendo alusión al amor como un juego.” [10]

Duración:

Una hora aproximadamente (10 minutos para redactar, 15 para romper la piñata y los 35 sobrantes para leer y hacer comentarios respecto al ejercicio). La cual deberá tener forma de almendra haciendo alusión a la amígdala. “El complejo amigdalino juega un rol fundamental en la coordinación de las representaciones corporales de las emociones y de la percepción consiente de las mismas (sentimientos)...”. [7]



Figura 1. Ivonne Gallegos, No pierdas el tino, 2011

Lugar: Un espacio abierto libre de obstáculos con dos postes o árboles para amarrar cada extremo de la cuerda.

Especificaciones: Llevar un paliacate o bufanda para cubrir los ojos de quien esté golpeando la piñata, además de hojas blancas, plumas, una cuerda de aproximadamente 8 metros, una piñata y un palo resistente. Evitar llevar collares, relojes o aretes grandes. Se tendrá un mínimo de 8 participantes y máximo de 10.

Objetivo: Explorar el espacio mediante sentidos diferentes de la vista, expresar emociones y ejercitar la empatía.

Instrucciones: Al inicio cada persona escribirá en trozos de papel distintos un recuerdo que los haya marcado, puede ser bueno, malo, raro o sorprendente y los colocarán dentro de la piñata al mismo tiempo que el dirigente del ejercicio mete trozos de papel con acciones tales como “da un beso en la mejilla a tu compañero de la derecha”, “abraza a tu compañero de la izquierda”, “pellizca suavemente a la persona de enfrente sin previo aviso”, entre otros.

Posteriormente, se colgará la piñata y cada uno pasará a golpear la piñata con los ojos vendados. Previamente se le darán algunas vueltas sobre su eje para desorientarlos. El resto de las personas podrá decirles hacia dónde dirigirse, si a la izquierda, a la derecha, al frente, etc.

Cuando la piñata se haya roto, caerán los papelititos al suelo y cada uno recogerá dos (podrán tocarle recuerdos, acciones o ambas), leerán lo que viene escrito. Si les tocó una acción deberán realizarla inmediatamente. Después se sentarán en el suelo formando un círculo y cuando todos estén sentados leerán todos los recuerdos.

Al final se explicará que las acciones fueron puestas a propósito y los participantes expresarán qué fue lo que sintieron al hacerlas o recibir las; lo mismo pasará con las experiencias. Los organizadores conservarán los trozos de papel como registro de esta pieza.

CONCLUSIONES

Se realizó un estudio comparativo de casi cuarenta pedagogías a partir de Torrens (2007) [2], se analizó la estructura del método Pocha y se identificaron referentes artísticos. Para lograrlo se revisaron referencias especializadas y diversos sitios web que detonaron preguntas que guiaron la investigación, entre las que destacó ¿Existe una relación entre pedagogía y Performance?

Partiendo de la investigación desarrollada y haciendo énfasis en un rasgo al que se le presta poca atención (la edad de los participantes), se propuso una serie de cinco ejercicios que tienen como objetivo acercar a personas entre los 14 y los 18 años al performance través de una aproximación a conceptos como la empatía. Cada ejercicio siguió la estructura del método Pocha [3] y tiene un referente artístico.

REFERENCIAS

- [1] Bernal Rivas, Gonzalo. (2019). Dos vínculos poco explorados de la performance en Norteamérica. (pp.7) IV Congreso INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES ANIAV 2019.
- [2] Torrens, Valentín. (2007). Pedagogía de la Performance. Programas de cursos y talleres. Huesca: Diputación Provincial de Huesca
- [3] Gómez Peña, Guillermo. (2011). Exercises for Rebel Artists. Radical performance pedagogy. (pp. 236) Nueva York: Routledge
- [4] Friedman, Ken, Smith, Owen & Sawchyn, Lauren. (2002).The Fluxus Performance Workbook .(pp 60). Performance Research e-Publications
- [5] Mitchell, W.J.T. (2002). Showing seeing: a critique of visual culture. California: Sage.
- [6] Elkins, James. (2001). Why art cannot be taught. (p.76). Illinois: University of Illinois.

- [7] Bernal Rivas, Gonzalo. (2019). Arte-acción guanajuatense actual. (pp.238) México: Universidad de Guanajuato.
- [8] Alvarado Chaparro, Dulce María (2000). Performance en México: 28 testimonios 1995-2000 (pról. de Cuauhtémoc Medina). Ciudad de México, Diecisiete editorial
- [9] Bernal Rivas, Gonzalo. (2015). Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano en el arte contemporáneo (tesis). Valencia
- [10] Haedo Santiago, Javier. Seminarios de neuroanatomía "Amígdala". Departamento de Anatomía Facultad de Medicina. Universidad de Buenos Aires