



PEDAGOGIAS DE PERFORMANCES

Habitando a Fronteira

PEDAGOGÍAS DE LA PERFORMANCES

Habitando la Frontera

PEDAGOGIES OF THE PERFORMANCES

Inhabiting the Border

Adrian Gomez¹

Resumo

A reflexão sobre as relações entre a minha prática (artística e docente) não pode acontecer a partir da descrição dos territórios fragmentados, mas de um único lugar que é o meu corpo, minha mente, meu devir. Eu não posso separar meus espaços como artista e como professor, muito menos se o território da minha prática é a performance. Portanto, a questão relativa ao trânsito de minha própria experiência performática para o trabalho pedagógico, necessariamente, passa por outras perguntas. Como passei de emigrante para imigrante, de territórios geográficos a territórios de sentidos, ideias, peles (de Cuba para Colômbia). Migração do corpo individual ao corpo coletivo, o animal que surge através da manada e seus contágios. Daí o colaborativo e coletivo (a pedagogia é motivada pela necessidade de manada) das manadas de animais também terem pedagogias, e precisamente o que relaciona a performance com o animal é a possibilidade de formar manada(bando).

Palavras-chave: academia, contágio, corpo, pedagogia, performance.

Resumen

La reflexión en cuanto a los enlaces entre mis prácticas (artística y docente) no se puede dar desde la descripción de territorios fragmentados, sino desde un único lugar que es mi cuerpo, mi memoria, mi devenir. No puedo separar mis espacios como artista y como docente, mucho menos si el territorio de mi práctica es el performance. De modo que la pregunta sobre el tránsito de mi propia experiencia performática a la labor pedagógica, necesariamente debe recorrer otras preguntas. Cómo pasé de emigrante a migrante, de territorios geográficos a territorios de sentidos, nociones, pieles (de Cuba a Colombia). Migración del cuerpo individual al colectivo, surgiendo lo animal a través de la manada y sus contagios. De ahí lo colaborativo y colectivo (la pedagogía está motivada por la necesidad de manada) las manadas animales también tienen

¹ Artista cubano con bachillerato artístico en la Escuela Especial de Artes Plásticas “20 de Octubre” C. Habana. Academia de Artes “San Alejandro” C. Habana. Docente del Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales en la Facultad de Artes ASAB, en Bogotá-Colombia. Investigador principal del proyecto “Lo interdisciplinario en virtud al ritual”. Director del grupo de investigación “Okan”. Autor de varios ensayos y publicaciones. Ponente en Congreso “Arte y Entorno”, Maestría Arte y Diseño, UNAM México. Fundador y Coordinador del Encuentro Internacional de Artes Relacionales. Fundador, coordinador y curador de la residencia “Habitación” Galería Santa Fé, IDARTES, Bogotá, 2013.

pedagogías, y precisamente lo que relaciona al performance con lo animal es la posibilidad de conformar manada.

Palabras Clave: academia, contagio, cuerpo, performance, pedagogía, ritual.

Abstract

The reflection about the links between my practices (artistic and teaching) is not possible from the description of fragmented territories, but from a single place that is my body, my memory, my becoming. I cannot separate my spaces as an artist and as a teacher, much less if the territory of my practice is performance. So the question about the transit of my own experience performative to the pedagogical work, necessarily must go through others questions. How did I pass from emigrant to migrant, from territories geographical to territories of senses, notions, skins (of Cuba to Colombia). Migration of the body individually to the collective one, emerging the animal through the herd and its contagion. Hence the collaborative and collective (the pedagogy is motivated by the need to herd) animal herds also have pedagogies, and the connection between performance and animal is precisely the possibility of forming herd.

Keywords: academy, body, contagion, pedagogy, performance, ritual.

Experiencia Académica

Para mencionar los espacios académicos que han sido plataforma de una pedagogía de la performance, es necesario primero especificar ciertas categorías que pueden variar de institución a institución y de país a país. En nuestra institución (la Universidad Distrital Francisco José de Caldas) los **grupos de investigación** son dirigidos por docentes y están adscritos al CIDC (Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad) Estos grupos pueden integrar docentes de diferentes carreras, y en ellos pueden participar estudiantes (también de distintas carreras). A partir de las experiencias llevadas a cabo en los Grupos de Investigación, los (las) estudiantes desarrollan procesos propios constituyendo pequeños colectivos que inscriben como **Semilleros de Investigación**, espacios para la formación investigativa de los estudiantes, estos **Semilleros** cuentan con la asesoría de un docente y se mantienen articulados a un **Grupo de Investigación**, pero a su vez son el espacio autónomo de los estudiantes, donde abordan inquietudes propias y plantean proyectos autónomos, participan en convocatorias y pueden solicitar apoyos a la Universidad. La participación de un estudiante en un **Grupo de Investigación** o en un **Semillero** puede ser validada con créditos. Por otro lado, todo programa académico que implique créditos y tenga un horario específico es considerado una **asignatura**, nuestro plan de estudios incluye **asignaturas** básicas y obligatorias, de las cuales se desprenden espacios que el estudiante selecciona a su criterio, estos espacios son asignaturas denominadas **electivas**, y pueden pertenecer a la disciplina específica de la carrera del (la) estudiante o no, por

esos e dividen en **intrínsecas** (dentro de la disciplina) y **extrínsecas** (fuera de la disciplina) Para graduarse, el (la) estudiante debe cumplir un porcentaje de créditos en **electivas**, pero el (ella) decide cuáles inscribe y en qué momento de su carrera.

Como docente en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas llevo años (desde el 2005 hasta la actualidad) indagando modos para llevar la experiencia del performance a la academia, preguntándome por posibles pedagogías desde lo performático. Ha sido un proceso complejo, pues aun en la contemporaneidad el territorio del performance sigue siendo confuso para las instituciones, pero se trata de demostrar que el problema es que se ha interpretado la hibridez como confusión. Realmente el performance implica una hibridez que, más que confundir a la academia, puede aportarle dada su cualidad de enlazar varios campos, por tanto, favorecer la relación creación investigación y los cruces inter y transdisciplinarios tan necesarios para la academia actual.

Por mi parte este esfuerzo inicia con la creación del grupo de investigación “Okan” en el 2005, institucionalizado en el Centro de Investigaciones de la Universidad Distrital, grupo dedicado a las relaciones arte ritual, a la práctica y teoría del performance, y a los cruces entre disciplinas asumiendo el cuerpo como eje principal. Desde el primer proyecto de investigación de dicho grupo surgió la electiva extrínseca “Espacios Rituales”, articulada a la asignatura básica Configuración Espacial 1, la cual tiene como problema central el cuerpo, siendo esta asignatura uno de los espacios iniciales desde los que trabajé el performance en la academia. La electiva “Espacios Rituales” mutó hasta convertirse en la electiva “Cuerpo”, nombre que mantiene en la actualidad.

Durante este proceso he transitado espacios académicos que han implicado prácticas performáticas, tales como el “Seminario Ensemble de Creación” y electiva “Cuerpo y Performance”, siendo esta última la que más coherentemente cumple con el rol de ser un espacio académico realmente dedicado al performance. Pero también se desprende del Grupo de Investigación Okan el Semillero “Geografías Corporales”, espacio específico para las prácticas propuestas por estudiantes, quienes no dejan de tener un lugar activo en el grupo de investigación. De manera que los análisis de este texto se sustentan en los espacios académicos citados, abordando en primera instancia las nociones básicas que los apuntalan conceptual y pedagógicamente, tanto en la teoría como en los ejercicios prácticos que en ellos realizo.

Principios de partida para las propuestas pedagógicas

Me interesa la performance como lugar donde el cuerpo se reconoce y reconoce a los demás cuerpos, como experiencia donde descubrir y crear se unen en una investigación-creación que evita las mediaciones huyendo de la representación para habitar el devenir. Desde una resistencia ante las categorías codificadoras instauradas desde un poder hegemónico que obvia las especificidades. La performance como puente necesario para posibilitar diálogos y relaciones inter-corporales, inter-territoriales.

Para el proceso de configuración de un proyecto (proceso que traslado desde mi experiencia hacia el programa académico, pues desde qué otra experiencia podría hablar sino es desde la mía) considero indispensable la determinación de un territorio desde nociones bases: El cuerpo como lugar y zona intermedia. La acción y la performance como experiencias de investigación-creación. Los devenires como sustrato. Lo animal como carácter. Las ritualidades como pulmones. Los esquemas de representación como límites a quebrar. La emigración como condición, y la migración como constante. Recorridos y desplazamientos como vida. La frontera (Devenida de mi condición en tanto migrante) como el territorio que inscribe a todos los anteriores, pues el performance es frontera, el cuerpo es frontera, y la frontera es el intersticio, la frontera no es solo un límite, es un lugar que vincula otros lugares.

Como dije anteriormente me es imposible separar los principios presentes en mi práctica artística de aquellos que constituyen mi práctica pedagógica, sobre todo porque acudo al performance como alivio de las fragmentaciones. De modo que parto de tres instancias constantes en mi práctica performática, para llevarlas a varios niveles de existencia, conceptual, teórica, metodológica, pedagógica, pero sobre todo para llevarla de la experiencia individual (Mía) a la experiencia colectiva (grupo de clase). Estas tres instancias emulan un cambio de pieles, y son:

- 1- Morir. Estado solitario (Muerte de un cuerpo codificado y cosificado). Muere la piel vieja y con ella la identidad, pues toda creación implica destrucción, y todo ritual, como todo performance, comienza en la muerte. Primero es necesario morir, para nacer en el ritual, en el performance, en la creación. Debe morir el tiempo, el espacio, el pasado, el prejuicio, el esquema, el miedo, la identidad, el nombre, el rol, el individuo codificado.
- 2- Mutar. Estado transitorio (Tránsito de una piel a la otra). Puede llevarse a cabo al interior de un capullo o con el cuerpo tendido. *El animal entra primero en un período de reposo*

antes de proceder a la muda. El ser acostado aparece como una relación espacial que permite al cuerpo reconocer un lugar habitándolo, los modos de relación resurgen en una alteración de la percepción y el contacto, la escucha, las vibraciones. Acostarse es una investigación experiencial, es intervención y también proceso. El cuerpo se carga de huellas y rastros, se aprende mucho de un sitio solamente acostándose en él. En este estado transitorio comienza un enlace a la zona intermedia, donde trascendemos del cuerpo solo a la sensación compartida con lo que nos rodea. Nace así una noción fundamental: La Frontera como vínculo.

- 3- Nacer, o renacer. Estado Colectivo (Apertura a una zona intermedia, cuerpo colectivo, espacio relacional). El cuerpo despierta, se para en la frontera y desde ahí observa, luego penetra con su mirada la misma frontera y descubre en ella un universo que permanece más allá del límite. *Cuando emerge, la nueva cutícula es blanda y de color pálido y el sujeto es llamado teneral.* Al despertar en la nueva piel, el cuerpo ya no es solo, es un cuerpo colectivo, conformado por la afectación de los demás cuerpos.

Para seguir estas etapas la metáfora a utilizar en el método es pensar la entrada al performance como una inmersión bajo el agua, un agua que está, aunque no se ve. Se requiere una preparación, sostener la respiración, sumergirse en esa otra dimensión. Ya dentro es necesario abrir los ojos, y después respirar bajo el agua, habitar esa otra dimensión y hacerla nuestra. Renacer en ella. Solo volvemos a la “superficie” terminado el performance. Por supuesto que eso requiere un profundo trabajo interno y externo.

Hay un concepto que es también básico en mi práctica pedagógica, el Punto Cero, y su relación con el espacio a través de la zona intermedia. De lo que deriva un ejercicio transversal a los talleres descritos en este texto.

Punto cero y espacio como extensión

Ha sido para mí un principio constante complementar pensamiento y acción, concepto y práctica, llevando a vivencias y experiencias las nociones e ideas sugeridas, un ejemplo es la manera en que se ha articulado a lo vivencial la idea del Punto Cero y del Espacio como Extensión. Esta idea se toma del libro “Arte Efímero y Espacio Estético”, en este libro se presentan las concepciones de espacio desde dos perspectivas. La primera es desde el Punto Cero, que implica la percepción del espacio desde la subjetividad propia, este es el espacio

emocional, la manera en que cada persona siente el espacio y lo representa según sus sentimientos, su memoria, recuerdos, extrañeza. Pero el Punto Cero no se restringe a lo emocional pues también hay una percepción del espacio desde el lugar específico que un cuerpo ocupa en él, lugar que implicará una perspectiva diferente según cada cuerpo. El “desde donde” también refiere a lo político, a lo epistemológico, lo geográfico, cultural, sexual etc. En este sentido, desde el Punto Cero, cada espacio será diferente para cada cuerpo. El Punto Cero no es estático, se traslada en el espacio y el tiempo, y cada movimiento implicará una variación del mismo espacio, diversos espacios en uno.

Ejercicio

El Punto Cero se identifica con una postura corporal, en esta postura todo se asume “ligeramente”, pues se trata de una posición de comodidad propia, es un espacio de seguridad y confianza.

Características de la postura Punto cero: Se requiere estar parado, pies ligeramente paralelos, ligeramente al ancho de los hombros, líneas de los hombros ligeramente paralelas al piso, brazos caídos a los lados del cuerpo, sueltos desde los hombros, no se tiene control sobre los brazos (la relajación de los brazos se debe a que el punto cero es una posición de confianza, no es necesario defenderse ni atacar) respiración lenta pero profunda, que viaja del pecho al vientre y de regreso, cada vez que se respira se fortalece la fuerza de gravedad, la cual atraviesa el cuerpo por el centro, penetrando desde la cabeza hasta llegar al punto medio entre los pies y profundizar el suelo. Esta posición llega a un punto de comodidad tal que puede ser conservada durante largo tiempo.

Pasar del punto cero a la zona intermedia que nos conecta con el espacio como extensión: El primer paso a la zona intermedia está en la mirada, los ojos están relajados, entreabiertos (nunca cerrados), el reto es siempre intentar ver detrás del último elemento que esté al alcance de nuestra mirada, entonces surge una neblina, los ojos no deben enfocar a ningún punto específico, con este desenfoque lo que finalmente logramos es captar la totalidad del espacio, ampliar el espectro de la visión, una expansión de la panorámica, hasta que logremos captar incluso aquello que no estamos observando directamente, lo que está también a nuestro lado. Este tránsito a la zona intermedia se complementa con la apertura de la escucha, donde intentamos ser parte de lo

que escuchamos y no perder el contexto de lo sonoro, constituido por lo evidente y por lo muy sutil.

Zona intermedia (Z.I.): Estando en la zona intermedia los cuerpos se siguen mutuamente, los movimientos se hacen conjuntos, los diferentes cuerpos individuales devienen cuerpo colectivo, cuerpo relacional.

La postura corporal del punto cero y la relación sensorial con la Z.I. no se ejecutan solo en los ejercicios preparatorios, sino que se aplican a los performances que ejecutan los participantes, además de que se referencian en performances y acciones corporales de otros artistas, en la mirada y actitud corporal de artistas desde Marina Abramovic (Belgrado, Yugoslavia) hasta María Teresa Hincapié (Colombia). Asumo la pedagogía como la necesidad de aliviar la fragmentación académica, y el anteponerse al uso del cuerpo como un medio (algo muy presente en los sistemas educativos) El performance posibilita una pedagogía que busca crear mapas y no repetir calcos, permite re-enlazar lo fragmentado, tejerlo, validar el cuerpo como lugar de enunciación y no como medio, crear rutas y líneas de fuga a través de devenires que cuestionan la representación en virtud del valor de la singularidad de cada realidad en sí.

El lugar del performance en el campo académico es más que necesario, pues desde su naturaleza propone nociones requeridas en la academia contemporánea, son estas nociones las que sustentan mi trabajo pedagógico y lo enlazan a mi práctica artística. A continuación, mencionaré algunas de estas nociones (las cuales además implican la metodología de trabajo que llevo a cabo en los programas, a través de la intuición, la relación con el espacio, las conexiones entre conocimiento y experiencia, lo ritual, lo relacional) a modo de generalidades, que son plataforma de la relación performance – pedagogía.

El Performance como aquel campo donde el cuerpo es lugar de enunciación

Uno de los retos fundamentales de la Academia es que cada estudiante logre posicionarse como cuerpo pensante y actuante ante su contexto, desde una experiencia personal que le permita enunciarse con voz propia, desde su identidad, no incorporando discursos ajenos de manera superficial y forzada, sino corporeizando el conocimiento, y descubriendo la capacidad de plantear miradas y juicios críticos sobre la realidad. En este sentido, para quienes hemos vivido la experiencia del performance, nos resulta claro que dicha práctica es en sí la búsqueda de un

autoreconocimiento y una conquista del cuerpo como lugar de enunciación, sobre todo si no asumimos el Performance solo como producto, sino como proceso, modo de reconocimiento de la realidad. De modo que no necesariamente una pedagogía de la performance tiene que implicar la formación de artistas performers, sino que puede abrirse como sensibilización para fomentar modos de relación con la vida misma, sea que nos dediquemos a la producción de performance en tanto obra o no. Desde esta perspectiva el performance, como sensibilización y no como producto, se hace necesario en la formación académica contemporánea.

Performance e investigación (El performance como investigación vivencial)

En cuanto a la noción de Performance parto de la diferenciación entre el “Ver Como” y el “Hacer”². En el primer caso me refiero a la asimilación de cualquier realidad como un performance, más allá de que tras la misma exista la conciencia de producir un performance, desde este criterio yo podría ver todo suceso como un performance, analizar o estudiar distintas realidades, rituales, sociales, políticas, desde una perspectiva transdisciplinar que se sustente en categorías propias de lo performático, entendido como acto significativo enunciado desde el cuerpo y en comunión con un espacio, donde los sentidos se hibridan entre lo convergente y lo divergente, lo lógico y lo ilógico, el ser y el estar, lo presente y lo ausente, lo real y lo irreal, la metáfora y la vivencia, la presentación y la representación, en fin desde y a través del devenir rizomático de existencias y desdoblamientos. El segundo caso (el “Hacer”) refiere al campo de producción consciente, generalmente inscrito en la noción de performance en tanto Obra o producto artístico.

Enlazando ambas nociones, y teniendo en cuenta los Estudios de la Performance abordados por Richard Schechner (2006) y abordados en su texto “Performance Studies-An Introduction” asumo la práctica performática no solo como producción sino como modo de conocer la realidad, por tanto práctica investigativa dada en la misma praxis vivencial. En este sentido, a través del performance como ejercicio de reconocimiento más que como obra o producción a ser mostrada, se puede reconocer un contexto y su campo de relaciones. Realizar un performance asumido como experiencia de diálogo relacional, intercorporal e interespacial, es un proceso de investigación que permite indagar interactivamente el contexto, estudiar sus

² Basado en los estudios de Richard Schechner (2006).

modos de relación, maneras de habitar el espacio y estados corporales, casi que un estudio de campo accional. Esto lo he experimentado en procesos performáticos realizados en mi práctica artística y pedagógica, donde a través del mismo performance hemos reconocido situaciones corporales propias y ajenas, así como dinámicas cotidianas dadas en espacios urbanos, como es el caso de zonas en el Centro de Bogotá circundantes a nuestra Facultad de Artes. Después de dichos procesos performáticos relacionales hemos podido dejar vestigios, cartografías, bitácoras, textos analíticos, y otros insumos que son base para estudios de contexto y reflexiones teóricas. Estas experiencias nos han demostrado el aporte del Performance (en tanto modo de reconocimiento) a una de las funciones esenciales de la Universidad, la Investigación, sobre todo desde una perspectiva contemporánea y en coherencia con el campo del arte. De manera que lo performático debería tener un lugar pedagógico, no solamente especializado en la performance como producción artística, sino como proceso de reconocimiento que aporte elementos para ser desarrollados posteriormente en diversos lenguajes.

El performance debería tener un lugar básico en el currículo de cualquier carrera artística, sin limitarse a especialidades determinadas. Pues, más allá de ciertas técnicas, el performance, como ejercicio sensible, permite el reconocimiento del cuerpo propio así como de la relación de este con otros cuerpos y espacios, y esto es algo fundamental en cualquier disciplina artística, pues todas implican la relación de un cuerpo y un espacio. Esto no significa la disolución de performance, lo que se propone es que tenga dos modos de existir en un currículo de artes, como sensibilización básica (que implica investigación sensible) y como línea a profundizar para quien así lo desee.

Conocimiento y experiencia en el performance. Teoría y práctica

Una búsqueda determinante de la academia contemporánea es la relación entre conocimiento y experiencia, esto desde la necesidad de trascender la noción de conocimiento clásica que sacraliza la teoría y condena la experiencia. Y aquí el performance tiene mucho que aportar pedagógicamente, pues en esta práctica el conocimiento es experiencia y en la experiencia se demuestra, experiencia vivencial. El conocimiento se destila de la realidad, pues la teoría y la práctica no están separadas, conviven en un armónico equilibrio en el que la existencia de una garantiza la otra

Estamos acostumbrados a dividir nuestra vida en las dos esferas de la actividad práctica y la teórica y al hacer esta división fácilmente olvidamos que existe, junto a las dos, otra capa más baja. El hombre primitivo no es víctima de tal olvido; sus pensamientos y sus sentimientos continúan encauzados en este estrato original. Su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica, es simpatética (CASSIRER, 2003, p.127)

Como también lo es el Performance. El arte, la creación, el performance, son actos que se viven, no se alcanzan solo teorizándolos, no hay conocimiento sin experiencia y lo contrario podría ser también cierto.

Sobre la intuición (Una constante en el proceso de aprendizaje y práctica)

Impulsada por el sentimiento, la intuición es el puente entre lo real y lo posible, y en este puente entre lo que es y lo que puede ser se ubica el pensamiento humano, diferenciándose así, por un lado, de otras formas de vida elementales que están sumergidas en lo real estando ausente lo posible, y, por otro lado, de la divinidad que hace real lo posible desde el momento en que lo sueña. La intuición plantea entonces una conexión que intenta (subrayo el intentar) despojarse de prejuicios, concepciones instauradas, discursos ajenos. Hay una información que fluye desde un inconsciente colectivo, de donde surgen primeras respuestas, y el fluido de esta información puede liberarse a través de la práctica del performance.

El acto intuitivo (uno de los motores fundamentales en el modo de conocimiento que caracteriza al performance) es una forma de conocimiento que contiene todo lo necesario para recorrer un infinito camino analítico, una sabiduría derivada del diálogo abierto con el entorno, intuir es escucharnos y escuchar la enunciación sin voz de aquello que nos proponemos descubrir. Podríamos decir que no hay conocimiento desprovisto de intuición, dado que dichas nociones habitan en ese espacio intermedio entre lo actual y lo posible, lo real y lo ideal, puesto que pertenecen al pensamiento simbólico y, por tanto, en ellos conviven el ser y el sentido. Claro que el proceso de profundización académico reclama llevar lo intuitivo a construcción conceptual, pues, como citaría Cassirer (2003, p. 91) acudiendo a Kant: “Conceptos sin intuiciones son vacíos; intuiciones sin conceptos son ciegas”. Esta relación intuición-conceptualización es fundamental para el performance, pero además está presente no solo en otros campos del conocimiento pertenecientes al arte, sino también en aquellos procesos determinados por lo científico (aquí retomamos la relación dialéctica entre teoría y práctica):

Los hechos de la ciencia implican siempre un elemento teórico, lo que quiere decir un elemento simbólico. Muchos, sino la mayoría de los hechos científicos que han

cambiado todo el curso de la historia de las ciencias, fueron hipotéticos antes de llegar a ser observables (CASSIRER, 2003, p. 94)

Y en lo hipotético hay implícito un mayor o menor grado de intuición según sea el caso. Por empatías como esta es que el performance, en su devenir, ha dialogado con procesos de las ciencias sociales y con algunas prácticas científicas y tecnológicas, lo cual da más luces en cuanto a los aportes del performance a la academia, en tanto, creación, investigación y conocimiento.

El performance como relación cuerpo-espacio

La posición que ocupa un cuerpo en el espacio se constituye en postura política ante la realidad. Se identifica entonces la “Postura” con la condición propia. Partiendo de la preocupación de que, desde lo hegemónico, el ser se reduzca a condición biológica. En este sentido, lo cultural podría reivindicar al ser o desplazarlo. Se requiere entonces tomar posición como personas activas, creadoras y legitimadoras de sentidos, canalizadores de lo cultural, en esto la academia tiene una misión social innegable y es aquí que requiere de los aportes pedagógicos de la performance, en su cualidad de despertar a los cuerpos ante su entorno.

El performance es, de entrada, tomar posición, corporal e ideológica (que, para mí, son finalmente la misma cosa) lo cual constituye el sentido mismo de la Academia. Una pedagogía de la performance favorece esta toma de posición enlazando el “Estar” y el “Ser”. Desde este principio una posición del cuerpo es además una enunciación desde una existencia, por tanto un planteamiento ideológico. El “Estar” no se queda entonces como un estado transitorio del cuerpo en un lugar, sino que deviene “ser”, modo de existir y por tanto de pensar. En ese sentido el cambio implica una atemporalidad, no “Estar” acostado, “Ser” acostado, no “Estar” desnudo “Ser” desnudo. El “Ser” implica una decisión también de sentido, que permanecerá más allá de un estado corporal específico. Yo “Soy” antes y después del Performance. El “Ser” entonces, no es una posición corporal pasajera, es un modo de existir que se determina a partir de una decisión política. Este enlace “Estar” y “Ser”, implica un valioso aporte a la academia, pues precisamente uno de los propósitos del espacio académico es intentar que los cuerpos que lo transitan no se limiten a un “Estar” meramente físico y casi flotante, sino que impliquen su “Ser” como indicio necesario para llegar a la apuesta crucial, el planteamiento de un proyecto desde un lugar propio de enunciación.

Al enlazar el “Estar” y el “Ser” se teje otra relación con el Ritual. Relación que se afianza en la noción de devenir la cual es un eje fundamental para entender el Performance en su enunciación, dado que es la noción que suplanta a la de representación. En el performance no se representa, se deviene, proyectándose, desde las multiplicidades que nos configuran. Devenimos en estados de “Ser”, modos de existencia, devenimos en objeto, espacio, situación, paz, violencia, género, finalmente devenimos zona intermedia en la que cuerpo y espacio se hibridan, pero también se hibridan entre sí los cuerpos que comparten un espacio.

El performance como formación política

Se evidencia una dimensión política en el Performance centrada precisamente en una relación de fuerzas, fuerzas que en un principio son corporales y espaciales, pero que finalmente terminan por ser sociales, implicadas por los individuos y sus diálogos. Me gusta pensar en el performance como un espacio de tensión, en el que el acto creativo se da en ese intersticio que posibilita dicha tensión, entre cuerpos, entre miradas, entre espacios.

El performance se presenta como opción de hacer resistencia a dos tendencias del poder político dominante, la domesticación del cuerpo y la homogeneización de la sociedad. A través de ciertas domesticaciones del cuerpo y del comportamiento, los poderes establecen un control corporal restringiendo a los individuos a su dimensión de sujetos y asumiéndolos como medios, el performance enfrenta estos poderes y controles, de modo que enriquece la academia estremeciéndola desde el interior, pero además, por lo inevitable de su propia naturaleza, aporta a una función propia de la Academia, la formación política.

Performance como ritual relacional

En los talleres de la academia asumo al performance desde su dimensión ritual, relacional, activadora, como diálogo entre sujetos y espacios, vivencia en sí, experiencia íntima y colectiva, manera de reconocerse a uno mismo y al otro, así como a los espacios, posibilidad de atravesar el muro que separa al espectador del artista, supresión del espectador y nacimiento de un ser activo, participante. Pero no desde esa idea de un ritual ensimismado que confunde el retorno del rito con la regresión freudiana; que mutila la posibilidad expansiva del mapa creativo

para limitarlo al calco modelo preestablecido, atado a un esquema de la emoción, del espíritu; confunde el mapa con el calco.

No en vano afirma Deleuze (2008, p. 19) que el mapa es un asunto de performance que acciona sobre la realidad. La dimensión ritual a la que me refiero alude al rito colectivo, como participación grupal (lo cual es además pertinente para un taller colectivo, que es la estructura común en la academia, la de los grupos) fenómeno de contagio, relacional, activador, tejido de diferencias, diálogo entre sujetos y espacios, vivencia en sí.

Experiencia sustentada, no en fantasmas que nadie ve, sino en realidades que todos comparten (cada cual a su manera), experiencia íntima y colectiva (el chamán no confunde su espacio íntimo para luchar contra sus demonios con el espacio de la comunidad, el chamán es ante todo un médium, si Joseph Beuys (1921-1986) se posicionaba como un chamán era por ser un mediador social y no un sanador de sí mismo, tribal (el tótem fundamental es la tribu).

Un espacio ritual es un intersticio en el que la otredad deviene mismidad, es la frontera entre lo individual y lo grupal, por tanto un híbrido de ambos, es un territorio de territorios y no una isla, un nexo, un tratado, y todo esto ¿no define precisamente un espacio político? Ahora bien, cuando hablamos de que el arte es ritual, de que lo ritual es político, asumimos un cambio del "es", por un "deviene", nos referimos a devenires, devenir arte-ritual, devenir ritual-política, devenir performance-ritual, devenir performance-política.

Para fundamentar la idea del retorno del carácter ritual en la época contemporánea como modo de transitar de lo individual a lo colectivo (muy en relación al performance) me apoyo en el libro "El Instante eterno (El Retorno de lo Trágico en las sociedades posmodernas)" de Michel Maffesoli (2001). Siguiendo la línea del texto de Maffesoli, diríamos que en la superación de lo personal es esencial el rito pues este hace pasar del sí individual al sí comunitario, poniendo en cortocircuito el tiempo lineal, el ritmo redinamiza la presencia del mundo. Repetir hace entrar en un tiempo mítico. El rito cotidiano introduce a un no-tiempo: el de la comunidad. La repetición ritual dada en la rutina cotidiana es una manera de vivir el retorno del mito. Partiendo del tiempo eterno de la duración efímera que pertenece al rito llega el autor al tiempo suspendido que repite el deseo de la vida como "obra de arte total". Es por esto que el *Grupo de Investigación Okan* apropia ritos y rituales como territorios de relación y de conjunción colectiva. Es por esto también que una metodología valiosa para las pedagogías de performance, que por mi parte he llevado a cabo, es la relación con las ritualidades. En varias ocasiones el taller mismo deviene

espacio ritual, esto, lógicamente, se hizo evidente en las metodologías de la electiva “Espacios Rituales”

Antecedentes

La primera versión de la electiva “Espacios Rituales” se llevó a cabo con la colaboración del maestro Carlos Araque³. En el caso de esta experiencia el motor impulsor era la improvisación motivada por la ritualidad de actos viscerales. En los ejercicios que desarrollamos, ante una situación, o una pregunta determinada de carácter mítico y ritual, se plantea una respuesta individual y luego colectiva fundiendo las nociones en una suerte de híbrido, estableciendo miradas que luego se extienden en forma de acciones en las que las disciplinas desaparecen como entes separados para metamorfosearse en un acto ritual. Estas dinámicas plantean establecer la acción como comunicación unificada no disciplinar, poniendo en práctica compartida conceptos comunes a todos los lenguajes creativos: ritmo, equilibrio, imagen, composición, dirección, espacialidad. Desarrollando las relaciones espaciales: sujeto-objeto- espacio- ritmo- posición- movimientos. Tomando como provocación nociones compartidas y atemporales, reinterpretadas y reactualizadas. Se parte de nociones compartidas, tales como: nacimiento, curación, mitos de creación, entre otras.

Trabajar con Carlos Araque fue una experiencia especial, la manera en que Araque asume lo escénico dialoga con lo performático y el campo de la acción al implicarse en una ritualidad que hace del acto corporal un suceso que trasciende lo representacional para llegar a un desdoblamiento desde lo interno, lo espiritual, un encuentro con uno mismo y con el otro; un rompimiento de los esquemas de comportamiento y de pensamiento que deriva en una catarsis en la que se identifican los individuos, pertenezcan al mundo escénico o no. Y es que en estos ejercicios participaban estudiantes de diferentes disciplinas sin que lo disciplinar implicara una frontera irrompible.

Fue a partir de esta primera experiencia de la electiva que se comenzó a establecer como metodología de trabajo la necesidad de abordar el cuerpo despojándolo de prejuicios e ideas previas, para reencontrarse con él como lugar de enunciación. Desde un necesario Punto Cero,

³ Profesor del Proyecto Curricular de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Investigador y creador con formación en antropología, dedicado a las relaciones entre escena y ritualidad. Indaga temas como el Carnaval, la voz, la vida y la muerte.

que luego se traslada a una Zona Intermedia (Z.I.) de relación. En la electiva se propusieron, además, ideas específicas a partir de las cuales se establecían análisis conceptuales, míticos y culturales, unidos a la indagación del grupo investigativo (Okan) Se practicaron ejercicios exploratorios corporales y visuales, y se plantearon propuestas creativas interdisciplinarias. Estas ideas fueron: Círculo. Máscara. Cuerpo y territorio.

Desde que comenzó a funcionar la electiva se mantuvo como metodología explorar las ideas propuestas a través de acciones como ejercicios en los que la experimentación y la improvisación llevaban a cada participante a la vivencia de una experiencia real, la organización de estas vivencias conformaría posteriormente el performance a presentar. Los primeros Performances se presentaron en el 2006, muy enlazado en aquel momento a la naturaleza del ritual, y siguiendo ciertas etapas que se mantenían en los ejercicios y en las presentaciones, pues desde un comienzo se asumió que el performance era producción y también práctica de reconocimiento. Estas etapas tenían como comienzo la **muerte** (ritual o metafórica) para entonces pasar al **nacer**, el **descubrir**, la **cacería**, la **curación**, convertidos estos en experiencias vivenciales más que en descripciones culturales.

Se contaba con una base fundamental soportada en las nociones ya citadas entendidas como bloques de sucesos, pero en gran medida influían las reacciones que los actuantes tuvieran en el momento mismo de la acción. Estas nociones se han indagado no solo como etapas míticas y rituales sino además como niveles que definen una acción performática. En este sentido abordaré dichas nociones tanto para explicar de qué manera se han asumido desde las presentaciones como para fundamentar desde ellas la idea de performance y acción. Recordemos que, como dije anteriormente, hay tres etapas que se mantienen transversalmente en las experiencias aquí contadas.

El Capullo. Correspondiente a las etapas primera y segunda: Morir (estado solitario) y Mutar (estado Transitorio). Tránsito de una piel a otra.

Descripción de la práctica: Los participantes (estudiantes) se envuelven en plástico o tela elástica mientras sus cuerpos están en posición fetal, conservan esta postura totalmente envueltos y en ese tiempo preparan su cuerpo en soledad y compresión.

Esta relación muerte-nacimiento se trabajó a partir del capullo, para después vincular dos acciones contrarias, la contracción en un primer momento (el del capullo) y en un segundo momento la extensión (el nacimiento). Asumiendo el retorno individual al origen como la posibilidad de renovar dicha existencia individual, tal como se asume en los rituales de iniciación en diversas latitudes, puntualmente, y desde mi experiencia, los que he conocido en tradiciones de origen afro (Yorubá). Esto se sustenta en concepciones como las que propone Mircea Eliade (1907-1986) en libros como “Mito y Realidad” (1992) Y “lo Sagrado y lo Profano” (1985).

Envolver los cuerpos con un material plástico flexible, adherible, unificaba el embalsamamiento y el capullo, la quietud del cadáver con el recogimiento del feto. Es un capullo que no surge de la nada, no hay matriz pura, (nunca podría haber una), es un capullo plástico, cuerpo-producto, feto-consumo, capullo fabricado, artificial, social, pero siempre capullo que vuelve al útero, para posibilitar una iniciación al cuerpo que de él surgirá, de la misma manera que en todos los ritos iniciáticos implican un regressus ad uterum, retorno a la matriz, como preparación a un nuevo nacimiento, místico, espiritual. Este envolver el cuerpo surge de los ejercicios realizados en la electiva Espacios Rituales, (como se explicó anteriormente, todo acto retomado parte de lo experimentado en la electiva). Envolver el cuerpo implica un reto a la capacidad corporal y mental de estar con uno mismo, enfrentar la soledad, contraerse, comprimirse, respirar menos, pero al mismo tiempo intentar encontrar la comodidad, el resguardo, la protección y, sobre todo, pensar, conectarse con uno mismo, acudiendo a una respiración embrionaria propia de un feto. Este primer momento de encierro es además una preparación para el performance. Hay que tener en cuenta que el presupuesto siempre ha sido asumir las nociones experimentándolas de alguna manera, como vivencias no puramente representacionales.

Nacimiento. Corresponde a la tercera etapa:

Descripción de la práctica: Pasado un tiempo de resistir la limitación de espacio y aire los cuerpos comienzan su expansión, rompiendo el capullo, en un nacimiento que enlaza metáfora y experiencia real, símbolo y necesidad, se nace a lo sensorial pero también al performance.

Siempre hay algo de violencia en el performance, esta violencia está dada fundamentalmente por una irrupción de lo privado en lo público, una agresión a los sentidos, no importa si la acción está motivada por un sentido pacífico o de reconciliación, la vía para llegar allí es a través de violentar procesos relacionales y comunicativos. Se asiste a la revelación de un sujeto, a una presencialidad corporal y psicológica que atraviesa la pared que pondría a salvo al espectador, sacudiéndolo y obligándolo a observar algo que no ha sido consensuado. Es siempre una fuerte experiencia enfrentarse a un cuerpo vivo que altera las estructuras y normatizaciones sociales y cotidianas, el espectador se siente expuesto a un peligro que no se experimenta frente a un objeto inanimado, hay una cierta amenaza dada por la incertidumbre de lo que pueda suceder. Una vivencia propia se desnuda en público y este responde con una cierta extrañeza, una contradictoria emoción que vincula la atracción y el rechazo, la otredad que nos atrae pues algo nuestro descubrimos en ella, la curiosidad está en duelo con la protección del espacio individual. Este desnudarse, arrancándose la piel-armadura-ropaje-identidad, que nos protege cada día ante los otros, es un nacer ¿Existe acaso momento más íntimo, más propio que el nacer? Nacimiento biológico, nacimiento de facetas, de rostros, de temores, de recuerdos. Se presenta entonces una doble percepción de este nacimiento, el espectador siente que ver la acción del otro es como participar de un voyerismo compartido, aceptado, legal, en el que el otro no es víctima de agresión sino que la agresión se camufla y penetra todos los cuerpos aunque no sea aceptada, el espectador siente que ese sujeto está naciendo en su acción (sea representativa o no). Nace ante el espectador un ser visceral o simbólico, otro que se presenta como espejo. Para quien asume la acción se vive un nacimiento, no solo de su propio ser en un desdoblamiento, en un descubrimiento de vivencias internas y emociones ocultas o desconocidas, sino que ante sus ojos nace también un nuevo espacio, una dimensión diferente y un espectador para él desconocido.

El descubrir y descubrirnos. Tercera etapa (Paso a una zona intermedia):

Descripción de la práctica: Después de liberarse del capullo, los estudiantes comienzan un reconocimiento corporal del espacio y de los otros cuerpos, como si realmente nacieran a una realidad desconocida, accionalmente la relación con los otros cuerpos se basa en la búsqueda de una zona intermedia que lleva de los cuerpos individuales a un cuerpo colectivo, un espejo, no como imitación, sino como intersticio.

Entrar en contacto con una realidad por primera vez hace que esta comience a existir en el instante en que entra en nuestro campo sensorial, antes era la nada. El tacto, el olfato, el oído y la vista dan vida a lo que nos rodea. Descubriendo estas sensaciones conocemos nuestros sentidos, el descubrimiento es mutuo, lo externo y lo interno, un rompimiento de los sistemas tradicionales de comunicación. Es desde este punto que los actuantes asumen el nacimiento y la relación con el espacio, de manera que cuando mis dedos rozan otro cuerpo, no solo estoy acariciando otra superficie sino que a la vez estoy tocando mi propia piel, de manera que a través del otro percibo y entiendo mi estructura. El individuo se construye en referencia al otro como imagen de sí, espejo, alteridad. “El Hombre”, dice en efecto Marx, “comienza por reflejarse en otro hombre como en un espejo [...]”⁴ (BERNARD, 1994, p. 53).

Esa imagen que el espejo-otro devuelve, unifica el cuerpo que desde su interior el sujeto percibe como fragmentado, lo cual es tranquilizador pero al mismo tiempo enajenante. Así se constituye el Yo como otro yo imaginario, el Yo que a su vez es Otro. “¿No son los ojos de los demás, para cada uno de nosotros, otros tantos espejos que reflejan nuestro cuerpo?” (BERNARD, 1994, p. 147)

El yo-colectivo. Tercera etapa. Cuerpo colectivo:

El performance entonces es tan interno como externo, tan íntimo como público, primero porque lo rige el cuerpo que es la realidad que en sí da existencia a estas ambivalencias. El cuerpo es ambivalente por esencia y en su naturaleza biológica, psíquica y metafórica. El cuerpo es la unión de dualidades muerte-vida, femenino-masculino, materia-espíritu, y está constituido por varias dimensiones matéricas, simbólicas, culturales, políticas, religiosas etc. El cuerpo es varios cuerpos, sin dejar de ser uno. Pero además este cuerpo se presenta como único y común,

⁴ Citado de “Kinesthésie et image visuelle du corps propre”, *Enfance*, n 3-4 mayo-octubre de 1959. Pág. 260.

como presentación de sí mismo y como imagen universal, metáfora viva, imago mundi. Aquí el cuerpo cumple con el concepto que define al pensamiento místico, según el cual en una gota de agua está contenido todo el universo.

Es por esta mirada del performance como espacio en el que el cuerpo es propio y colectivo, que los actuantes (estudiantes) asumían una sensación del todo a partir del nacimiento, se busca también aquí la unidad que desde un comienzo de este texto se ha explicado, y esta unidad la posibilita el performance, por su carácter interdisciplinario y su capacidad de enlazar sentidos y realidades. El nacimiento nos ofrece esta experiencia oceánica, el bebé en su primera etapa, al entrar en contacto con el mundo, se funde en él, no encuentra diferencia entre su cuerpo y el de los demás, todo es un mismo espacio, todo es espacio, el niño inicia su experiencia de mundo inmerso en un sincretismo total, su cuerpo es siempre un cuerpo en relación, estas nociones se complementan con los planteamientos de Michel Bernard (1994, p.52-54) en su libro “El Cuerpo. Un fenómeno ambivalente” específicamente el capítulo “La emoción como función tónica.

Siguiendo este sentido es que el reconocimiento de los actuantes llega al cuerpo del otro, sin que nada sea realidad aparte, asumiendo un paralelo entre este proceso del sujeto individual y el ser social, donde el estadio primitivo de la civilización se corresponde con la etapa de bebé del individuo: “Lo que caracteriza a la mentalidad primitiva no es su lógica sino su sentimiento general de la vida” (CASSIRER, 2003, p. 127). Pero también, desde esta relación primitivo-infante, encontramos en la unidad las singularidades dadas precisamente por la curiosidad y la sensibilidad de quien descubre, quien despierta a cada estímulo a la vez que cada estímulo como realidad específica despierta a la mirada como piezas de un gran rompecabezas que adquieren sentido solo por su integración al conjunto.

En modo alguno le falta al hombre primitivo capacidad para captar las diferencias empíricas de las cosas, pero en su concepción de la naturaleza y de la vida todas estas diferencias se hayan superadas por un sentimiento más fuerte: La convicción profunda de una solidaridad fundamental e indeleble de la vida que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares. (CASSIRER, 2003, p. 127-128).

Esta capacidad es esencial para enfrentar la acción o el performance, por una necesidad de atención en dos niveles analítico y holístico, así como desde el entendimiento del espacio desde la experiencia directa y desde la representación abstracta, la percepción desde lo sensorial y la imagen desde la memoria. Esta atención múltiple se articula en la Zona Intermedia que enlaza el Punto Cero propio y el Espacio como Extensión, esta búsqueda de la zona intermedia a

través del pensamiento y ejercicios prácticos de respiración, observación y sensación ampliada, es el propósito transversal de mis propuestas pedagógicas y mis talleres.

A partir de la experiencia con la electiva “Espacio Rituales” nuestro grupo de investigación ha insistido en abrir un espacio en la academia para el performance, esto ha implicado un gran esfuerzo pues nuestras Universidades siguen ancladas a una noción retrógrada del conocimiento, unida a un esquema de disciplinariedad que teme a los territorios híbridos. No obstante nuestros esfuerzos han dado frutos y la electiva “Espacios Rituales” pasó a ser la electiva “Cuerpo”, abriéndose así un espacio para las prácticas corporales.

La electiva Cuerpo

Esta electiva asimila el performance más como proceso y modo de reconocimiento del cuerpo propio y ajeno que como producción artística. De modo que se analizan antecedentes y referentes performáticos pero como insumos para desarrollar procesos y prácticas corporales, aquellas que subyacen en el Performance como preparación y no se muestran como resultado, aunque lógicamente influyen en él. De manera que no analizamos las cualidades estéticas de un performance ni el mensaje final, sino el recorrido que fue necesario corporalmente para llegar ahí.

El problema corporal del que parte esta electiva es el de la Fragmentación. Problema que afecta desde la familia, pasando por la academia, hasta la sociedad. La fragmentación hace fuerte mella en la academia, y fue por esto que se propuso esta electiva, pues el cuerpo parecía no tener lugar ni siquiera en el campo de las artes, aunque, satisfactoriamente, en esta electiva participan estudiantes de carreras no artísticas, de hecho estudiantes pertenecientes al campo de las ciencias.

Al hablar de fragmentación nos referimos a la desarticulación de realidades, a una ausencia de conciencia en la percepción de los diferentes factores, elementos y partes que constituyen un todo. La fragmentación entonces es la falta de interacción rizomática.

La fragmentación es, esencialmente, un rompimiento entre conciencia y experiencia, no sentir y no sentirnos, nuestro cuerpo se divide en partes que no reconocemos, nuestra mano pasa por una superficie y sin embargo no la sentimos, nuestros fragmentados oídos están abiertos a todos los fragmentados sonidos de una caótica ciudad, y sin embargo no escuchamos nada, nuestros ojos siempre abiertos a todas las fragmentadas imágenes que pasan por delante de

nosotros no ven nada, nuestros pies recorren calles, aceras, caminos, senderos, pero no sentimos nuestras pisadas, nuestro corazón palpita constantemente pero no sentimos la afectación de los sufrimientos ajenos, y todo esto pasa porque no hay tiempo...somos pobres. Es aquí donde cobra importancia la relación arte y corporeidad, como modo de concientizar nuestras experiencias sensibles, y habitar nuestros cuerpos reconociendo impresiones y percepciones. La fragmentación puede comenzar como una estrategia efectiva de control, fragmentar los cuerpos, los territorios, las familias, las ideas, es la mejor manera de establecer un poder y un control político.

Texto usado en la electiva Cuerpo

“Amaranta porqué” del escritor Nicolás Buenaventura Vidal (1998). En este cuento Nicolás retoma la mitología afro, actualizándola a través de la historia de una niña, que bien podría ser la historia de muchos, solo que hay una conciencia en Amaranta, conciencia que le permitió descubrir que sus padres estaban fragmentados.

Salió de su cuarto, llegó al frente de sus padres, abrió la puerta y vio que estaban ocupados; tanto que estaban rotos, separados, divididos, en pedazos. El tronco de su papá estaba tomando una ducha, mientras sus pies atravesaban el cuarto de un lado al otro buscando los zapatos. El cuello quería meterse en la corbata, las piernas seguían a los pantalones, un brazo saltaba tratando de alcanzar una camisa y el otro intentaba cepillar los dientes que se escondían detrás de la toalla. Muy extrañada, Amaranta buscó a su mamá y no la encontró, pero vio su boca hablando por teléfono mientras los ojos leían un libro. Una mano estaba corrigiendo un examen y la otra hacía la lista de mercado. Los pies corrían detrás de las sandalias y las piernas perseguían una falda morada; una oreja escuchaba las noticias de la radio y la otra se paseaba perdida al lado del escritorio [...] (BUENAVENTURA VIDAL, 1998, p. 18-20)

Segundo concepto básico de la electiva Cuerpo: “Los Medios del Cuerpo”

Uno de los temas que más se ha discutido en los procesos del grupo de investigación “Okan” y en los diferentes espacios (electiva, semillero, conversatorios) es el problema del cuerpo como un medio, por tanto como aquello que debe siempre servir para algo. En este sentido se habla de una educación del cuerpo como la manera de acoplar este a los instrumentos ya creados, el cuerpo es entonces doblegado y manipulado como medio para legitimar otras realidades, de conocimiento y de existencia concreta. Sin ánimo de establecer qué es lo correcto y qué no lo es, el interés de esta propuesta es invertir esta lógica, y pensar que, todo lo que rodea al cuerpo son medios para que este se exprese, se enuncie, se valga, dé cuenta de su existencia

desde su mismidad, su autenticidad y su especificidad. Todas las cosas existentes son medios del cuerpo y no al contrario.

El cuerpo no es el medio de la sexualidad, la sexualidad es el medio del cuerpo, de lo que se derivan tantas sexualidades como cuerpos hay. El cuerpo no es un medio de comunicación, la comunicación es un medio para el cuerpo, por tanto hay tantas formas de comunicarse como cuerpos existen ¿podríamos encontrar una forma común entre esas diferentes y no imponer un único modelo? Enfocar y asumir la idea de “Medios del cuerpo” nos lleva a la necesidad de lo múltiple, de lo diverso, así como la idea de corporeidad desde lo auténtico, la sensibilidad específica. Esto también cuestiona la idea del cuerpo como un “objeto” curioso a ser estudiado, además de que permite no restringirnos solo a la expresión, sino ocuparnos también de la impresión.

Esta electiva es un espacio interdisciplinar que gira en torno al cuerpo como problema fundamental. Apunta a abordar la noción de cuerpo desde diferentes miradas, partiendo de lo corporal como pregunta y no como respuesta. Parte de las ambivalencias y del carácter multidimensional de lo corporal, abriéndose la diversidad de los cuerpos que se antepone a un modelo único, y proponiendo como reto acciones que involucren cuerpos distintos, aquellos socialmente conocidos como discapacitados, los señalados como perversos sexuales, los tachados como ancianos inservibles etc. Entendiendo el cuerpo como lugar de enunciación (principio que definiría al performance) lo cual implica que cada enunciación se da desde un lugar específico y a partir de las características identitarias de ese cuerpo-lugar. Por lo que hay tantos lugares de enunciación como cuerpos existen, de lo que se desprende modos puntuales de enunciarse según el cuerpo en cuestión.

En esta electiva cada estudiante parte de su propia experiencia corporal, desde tres nociones: Marcas, Espacios y Rituales. Estas nociones transitan los tres estados ya comentado anteriormente, esto en tres momentos del semestre.

Momento 1 (estado solitario). En una autorevisión donde cada quien indaga cuáles son sus marcas físicas o emocionales, entendidas como aquello que le identifica; cuáles son sus rituales o microrituales, asumidos como acciones no necesariamente religiosas, quizás cotidianas y hasta rutinarias, que se tornan significativas; cuáles son sus espacios, aquellos físicos o no que se vuelven determinantes. Dado que el conflicto inicial de la Electiva es el problema de la

fragmentación, se intenta aliviar esta con acciones individuales que enlazan estas marcas, espacios y rituales.

Momento 2 (Estado transitorio. Tránsito de una piel a otra). Se relacionan las marcas, espacios y rituales personales con otra persona del grupo, conformando una acción tejida entre dos cuerpos

Momento 3 (Estado colectivo. Apertura a zona intermedia). Pasar de una acción entre dos cuerpos a enlazar las marcas, espacios y rituales (ya compartidos) con otras personas externas al grupo, invitados a participar, y que encarnan los cuerpos que han sido excluidos y señalados como distintos por la sociedad, ancianos, discapacitados, y otros inscritos en lo que conocemos como diversidad sexual. Se busca, a través de estos diálogos, demostrar que en realidad todos los cuerpos somos tan distintos como tan semejantes.

Se transita así de un Cuerpo solo, a un Cuerpo colectivo, Relacional. Y en esto lo accional y lo performático funciona como movilizador y activador necesario. Llegamos entonces a actos colectivos en los que participan distintos tipos de corporeidad, pues en el Performance no hay cuerpos modelos ideales.

La electiva “Cuerpo” se articula con el espacio académico correspondiente a primer semestre “Configuración Espacial 1” (del Proyecto Curricular de Artes plásticas y Visuales de la facultad de Artes ASAB) cuyo eje es el cuerpo en su relación configurativa con el espacio, relación que deviene necesariamente en prácticas performáticas. En ese caso la noción fundamental es la relación Cuerpo-Espacio, relación que es sustento básico del performance.

Configuración Espacial 1

Una dimensión que se conecta a las dimensiones corporales y rituales es la espacial. El espacio es determinante en la experiencia corporal y su relación con lo ritual. Es por esto que las prácticas, ejercicios, indagaciones que se desarrollan en el taller Configuración Espacial 1, se llevan a cabo en diferentes espacios, de manera que se puedan experimentar diferentes situaciones corporales y rituales. En este caso el recorrido expansivo se da desde el espacio cerrado y controlado hasta el campo abierto y azaroso del contexto urbano, entendiendo que en la dimensión contemporánea la configuración no es una creación que el artista saca de la nada, los artistas no configuran espacios aparecidos mágicamente, sino que dialogan sobre configuraciones pre-existentes, reconfiguran, o evidencian ciertas configuraciones, aquí el

performance entra como esa práctica configurativa de espacios, que es lo mismo que decir también de sucesos y dinámicas, por un espacio o lugar se estructura por las dinámicas que ahí ocurren, por los cuerpos que lo habitan. En este sentido el antecedente fundamental de Configuración Espacial 1 es el proyecto “Geografías corporales”.

Se parte de la siguiente concepción: El espacio es colectivo, el cuerpo, (en tanto canon), es universal, pero la posición que ocupa un cuerpo en el espacio es individual, esta se constituye en criterio propio, postura política ante la realidad. Se trata de asumir nuestro cuerpo como geografía que se explora, teniendo en cuenta que todo acto creativo es, de por sí, transformador y que se basa esencialmente en la relación que nuestro cuerpo establece con el espacio.

Se comenzó a vincular la relación con los objetos, las nociones instalativas, la idea de cuerpo-objeto-escultura que se ubica en relación a un espacio y a los elementos que lo componen, involucrar la acción con la construcción de imágenes tridimensionales estáticas. El concepto de cuerpo-materia y cuerpo-actuante, desde el cual un cuerpo manipula al otro, lo configura como escultura y como ubicación en el espacio, para luego incorporar a este los objetos que se tengan a la mano. Esto se realizaba con varios cuerpos al tiempo, de manera que la instalación era múltiple, para luego buscar relaciones entre los fragmentos espaciales y componer todo un conjunto articulado. Una construcción basada en la improvisación, en el diálogo inmediato entre cuerpos y objetos, traducido en una escritura sobre las páginas del espacio.

A través de Configuración Espacial 1, y en su articulación con el grupo de Investigación Okan, desde un inicio los proyectos académicos de los estudiantes pudieron participar en eventos y encuentros convocados por otras instituciones o propuestos por nosotros. A continuación, ejemplifico algunos de los primeros:

La metodología de Configuración Espacial 1 consiste en plantear tres dimensiones de reconocimiento del lugar, desde el punto cero (Cómo lo siento yo), el lugar en sí (Sus dinámicas, características morfológicas, historia) en la zona intermedia (Cómo lo sienten los demás). Estas tres dimensiones se aplican a tres momentos, también correspondientes a las tres etapas transversales ya explicadas, en este caso aplicadas a esta relación cuerpo-espacio.

Estado solitario: En base a un lugar seleccionado al interior de la Facultad de Artes ASAB.

Estado transitorio: En relación a un lugar intermedio entre lo abierto y lo cerrado (un parque)

Estado Colectivo (Apertura a una zona intermedia, cuerpo colectivo, espacio relacional): El tercer momento se ejecuta en una zona pública del centro en Bogotá, el lugar que se ha abordado es la Plaza de San Victorino, una zona comercial caracterizada por un tránsito constante de sucesos, personas, situaciones, entrecruzada por múltiples y complejas configuraciones, y es ahí donde se han realizado cada semestre las acciones, performances e intervenciones.

Los procesos investigativos y creativos desarrollados por el grupo de investigación “Okan” se han apoyado en gran medida en el espacio de Configuración 1, de manera que a su vez este espacio se ha fortalecido por dichos procesos, dándosele la posibilidad a los estudiantes de participar en prácticas que ubican en contextos reales sus reflexiones y aplican a la praxis los conceptos del programa, pero que además ofrecen la posibilidad de que los trabajos de los estudiantes sean proyectados a espacios fuera de la Facultad ⁵.

La electiva Cuerpo y Performance

Finalmente se abrió un espacio académico que, aunque es electivo, inaugura un campo que con el tiempo afectará el currículo, sugiriendo la posibilidad de que finalmente el performance tenga un espacio propio como lugar de conocimiento en la academia, no desde la periferia, sino como parte del eje curricular, sin que por este pierda su naturaleza de frontera, territorio de territorios, no disciplinar.

En el caso de esta electiva las tres etapas que implican la transición se basan en tres momentos que han marcado la historia del performance, pero teniendo como punto de partida una **Necesidad** propia que cada estudiante define, asumida como detonante y que después se articula a un verbo accional que la movilizará. Para cada uno de estos momentos usamos como

⁵ Algunos ejemplos de actividades en las que ha participado el taller de Configuración Espacial 1: Participación en evento Homenaje a María Teresa Hincapié. Organizado por Sala de Exposiciones de la Facultad de Artes ASAB. 2008. Acción Urbana “Se Hace Camino (Un acto de reconciliación). Participación en Primer festival de la Performance y Los Actos Libres. Siguiendo los Pasos de María Teresa Hincapié Bogotá, 2008. Proyecto de Creación “Geografías Corporales”. Concurso convocado por el comité de Creación de la Facultad de Artes ASAB. 2008.

Lanzamiento, organización y Realización del Primer Encuentro Internacional de Artes Relacionales, Encuentro que incluyó actividades en Museo Quinta de Bolívar, Eje Ambiental, Transmilenio y otros espacios públicos 2009.

Participación en VII Encuentro Instituto Hemisférico Performance y Políticas Ciudadanas en Escena, Bogotá 2009.

método y estrategia modos cercanos a la apropiación, el re-acted, la traducción, transducción, o, como prefiero llamarlo y como se aplica en el caso del grupo cubano Enema, una contra-traducción que más que dar giros en torno a los traumas propios, abre el círculo cerrado individual lanzándose a un acto colectivo.

De modo que, al tomar como punto de partida una acción ejecutada por otro artista y reproducirla, *Enema* despoja a esta tendencia de su halo...Algo similar sucede con *Rompiendo el hielo*. Esta acción tuvo lugar el 2 de marzo del 2001, en la azotea de la Facultad de Artes Plásticas. En esta ocasión el subtexto era *Biografía* un performance ejecutado por la artista Marina Abramovic. Se trata más bien de una contratraducción (REVISTA ENEMA, 2012, p. 34).

Las transducciones como metodología en las pedagogías de la Performance

Una metodología que inició como práctica del Grupo Okan, que se estableció en los talleres hasta la actual electiva Cuerpo y Performance, y que permite relacionar la investigación y la experiencia, es acudir a la recuperación de performances anteriores, reactualizándolos en la vivencia de nuestros cuerpos y en la actualidad de nuestro espacio – tiempo. No como repetición sino como homenaje resignificado, a la manera del grupo Cubano Enema.

Los tres momentos de la electiva Cuerpo y Performance

Etapas 1. Estado solitario: Un primer momento donde el performance implica un cuerpo en solitario, correspondiente además a una época en la que el cuerpo habita la soledad de reconocerse a sí mismo. Como referentes de esta etapa revisamos las primeras acciones privadas de Bruce Nawman (Diciembre 6 del 1941) en su Taller, las llevamos a ejercicios de autoreconocimiento y a unos primeros performances que los estudiantes realizan en espacios íntimos, cerrados o controlados, donde solamente habitan ellos, una cámara, y quizás un espectador a distante.

Quizás la naturaleza del performance sea movilizar manadas y contagios colectivos, pero paradójicamente, en un comienzo (años 60 y 70) fue una práctica más bien centrada en cuerpos solitarios, que realizaban acciones “auténticas”, “únicas”, las cuales consagraban a dichos cuerpos con un halo sagrado. Aquí revisamos acciones, video performances y performances realizadas sobre todo en los 70s, Marina Abramovic, Vito Acconci (Enero 24, 1940), John Baldessari (Junio 17, 1931), Peter Campus (1937) Donde se hace evidente esta tautología de un

cuerpo ensimismado en su propia piel. También sobre este primer autoreconocimiento están basados los ejercicios del taller.

Etapas 2. Mutar. De la genealogía al contagio (Transmisión): Estado transitorio (Tránsito de una piel a la otra) Un segundo momento que alude a la transición del performance ensimismado, solitario, al performance relacional, colectivo. Este momento es denominado Transmisión. Y como referente nos apoyamos en la acción de Dennis Openheim con su hijo (Two Stage Transfer Drawing 1971) La manera en que asumimos esta acción de Openheim da continuidad a un recorrido que traía el Grupo Okan y que se inspiró en el grupo cubano Enema.

En el mes de abril del 2001 Enema realiza la acción Dibujo calcado en 9 etapas. Tomando como antecedente-referente el Dibujo calcado en 2 etapas, una acción del artista alemán Oppenheim, (Septiembre 6, 1938 – Enero 21, 2011) en la cual él hacía un dibujo en la espalda de su hijo (Two Stage Transfer Drawing 1971) y éste intentaba reproducir los trazos según sus sensaciones corporales, luego se repetía el mismo procedimiento pero cambiando los roles y siendo el pequeño quien dibujaba en la espalda del padre. La acción de Oppenheim presenta novedosas perspectivas para su época, tales como el replanteamiento de la relación padre-hijo, de-sacralizando las distancias machistas que pervierten dicha relación, cuestionando las uni-direccionales vías de transmisión que tradicionalmente ubican al padre como instancia superior que, en coherencia a su autoridad, nunca debería exponerse a la influencia de su hijo y a que nuevas enunciaciones marquen su experimentada piel, no obstante Oppenheim está inscrito en un contexto histórico aún dominado por la genealogía. Enema, en cambio, habita el tiempo Deleziano de los contagios sociales, políticos, culturales, humanos, que posibilitan familias no unidas por lazos de sangre, sino por transmisiones virulentas que vinculan a seres de diferente linaje. Consecuentes con esta necesidad de expandir los nexos más allá de la relación padre hijo pero también asumiendo el contexto como cuerpo vivo, Enema se traslada a Trinidad, en la provincia de Sancti Spíritus, y en la azotea de la iglesia principal del municipio (precisamente una ubicación que les ofrecía acceso visual a la torre de la construcción religiosa) se ubicaron los integrantes del colectivo en fila, con los ojos vendados, esperando a que el único con los ojos descubiertos, Hanoi (el compañero que iniciaría el dibujo sobre la primera espalda) comenzara el dibujo de los contornos de la iglesia que solo él divisaba, así se transmitió este dibujo de espalda a espalda, influenciado por las diferentes sensaciones de los cuerpos participantes.

Con Okan, el grupo de investigación que fundé en Bogotá en el año 2005, propuse una expansión de esta acción, tomando conciencia de los antecedentes previos (Oppenheim y Enema) incluso enriquecidos por la visita de James Bonachea ex-integrante del colectivo cubano, llevamos a cabo “Transmisión”, acción colectiva donde el contagio se expandía a más cuerpos y a varios espacios de la ciudad de Bogotá, zona centro, a través de un recorrido que duró todo un día. El recorrido unía varios puntos de la ciudad, el grupo grande se dividió en subgrupos y cada subgrupo asumió un punto del recorrido, decidiendo un dibujo y una configuración de los cuerpos en el espacio, dibujo que era secreto para los demás. En esta práctica participaron estudiantes pertenecientes al Grupo Okan, pero también alumnos de la asignatura Configuración Espacial 1.

Crónica de Acción “Transmisión” del Grupo OKAN

“Transmisión” Okan. Punto de Partida. ASAB. Cuerpos en círculo alrededor del mandala, tijera en mano, cada persona corta la camiseta negra de quien tiene delante, descubriendo su espalda y abriendo el umbral a una dimensión que durará varias horas y en la que no existen cuerpos separados, se traza el primer dibujo, se trasmite de espalda a espalda, iniciación cumplida, manada consagrada, el grupo se traslada en línea hacia otros espacios de la ciudad, centro, boulevard, juzgado (dibujo) avenida séptima, separador, frente al Museo Nacional (dibujo) avenida séptima, calle 40, túnel que conecta la Universidad Javeriana y la Universidad Distrital (dibujo) calle 26, puente que conduce a la Universidad Nacional (dibujo) separador frente al cementerio Central, calle 26 (dibujo) entrada de la ASAB, círculo, el dibujo debe terminar, en las manos hilo y aguja, cada cuerpo cose la abertura en la camiseta de quien tiene delante, cerrado el umbral.

Desde entonces este ejercicio de “Transmisión” se ha mantenido como práctica en nuestros talleres de performance, para marcar ese segundo momento en el que hay un traslado histórico del cuerpo solo al cuerpo colectivo, traslado que planteamos en un paralelo temporal resumido al tiempo semestral académico. Y es este mismo ejercicio el que se realiza en la electiva Cuerpo y Performance para encarnar el tránsito de un cuerpo solitario a un cuerpo colectivo, en una etapa intermedia donde la relación se da entre estudiantes del grupo, aunque en un enfrentamiento al espacio abierto urbano.

Etapa 3. Estado Colectivo (Apertura a una zona intermedia, cuerpo colectivo, espacio relacional) La tercera etapa ya implica una relación con el performance relacional, público, social, presente en nuestra contemporaneidad. El reto es entonces, partir de la Necesidad inicial, y expandirla para llevar a cabo un performance en el espacio urbano de la Plaza de san Victorino en Bogotá.

El antecedente y referente para esta etapa es Joseph Beuys, citando puntualmente un gesto suyo, y es cuando el artista decide lavar los pies de su público (1971). Gesto que, para mí, es además una metáfora de un momento histórico en el que se da un cambio de paradigma, el artista desciende de su pedestal y se vincula a un contexto, reconociendo que es parte de este y que a él se debe, y que finalmente la creación se da en la relación con el otro, en el intersticio de esta relación, creación nunca terminada que escapa del control absoluto. También en este caso hay un origen, y es cuando el grupo Okan, en el año 2009, tomando como antecedente este acto de limpiar los pies al público efectuado por el artista alemán Joseph Beuys, propone una extensión de dicha acción al espacio urbano. Extendimos entonces este gesto a una acción colectiva que transitaba por calles de varias ciudades en Colombia y fuera de Colombia, Bogotá, Ibagué, Lima, Monterrey, entre otros, lavando pies y manos, y por tanto reconociendo cuerpos múltiples. Fue a partir de esta acción, denominada “Se hace camino”⁶, que comenzó nuestra pregunta por lo relacional. Esta acción se planteó desde una postura política y social muy clara, revalidar la existencia de todos los integrantes de nuestro centro urbano, valorando a todos los seres más allá de estratos, estatus o posiciones. Seres desechables, excluidos, prostituidos, esta vez eran tenidos en cuenta, eran actuantes, participantes, eran mapa humano, dialogaban, se expresaban y dejaban su huella en un hecho tan efímero como trascendental, tan mínimo como inmenso.

Igual a “Transmisión”, “Se hace camino...” se ha convertido en un ejercicio constante dentro de mis prácticas pedagógicas que implican al performance, y es precisamente la experiencia que llevan a cabo los estudiantes de la Electiva Cuerpo y Performance, para comenzar su expansión al espacio público, tomando huellas y lavando pies y manos de las personas que transitan la Plaza de an Victorino en Bogotá.

⁶ <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/perez-> <https://www.youtube.com/watch?v=kjXM47NwA-c>

En el desarrollo de esta tercera etapa revisamos referentes latinoamericanos (Pues se trata de un campo ampliamente explorado en nuestro continente), artistas, colectivos, proyectos, que abordan el performance en el espacio público urbano. Dialogamos con artistas invitados y presenciamos otras experiencias dentro y fuera de la Academia.

Conclusiones

Después de muchas prácticas y reflexiones respecto al lugar del performance en la Academia, pienso que el enlace no debería buscarse desde una especie de tratado entre campos, lo cual derivaría en una articulación, Performance y Pedagogía. Creo más interesante profundizar en el campo del performance y encontrar las pedagogías que en sí contiene, entendiendo que nos referimos a un campo con identidad propia y no dado por la desviación de otros campos. Siguiendo esta idea llegaríamos quizás a pensar en Pedagogías de la Performance, y estas tendrían estructuras con tejidos renovadores que pondrían a dialogar distintos saberes, pero desde sus esencias, quizás unas pedagogías de la Performance impliquen, formación política, filosofía, chamanismo, prácticas Zen, y hasta diversas miradas de las ciencias y las artes. Esto no significa configurar una colcha de retazos, significa que acudiríamos, no a las formas o las técnicas aparentes, sino a las naturalezas de cada saber, no al teatro sino a lo teatral, no a la música en términos de partitura sino a lo sonoro en tanto sensación, no al dibujo en su imagen sino a lo dibujístico en su esencia, no la escultura en lo objetual sino a la comprensión del espacio en su habitar, no a los elementos por separado sino a la relación entre ellos, no a la imagen resultante en una fotografía sino a la mirada fotográfica, no a los métodos científicos sino al análisis de la realidad, su observación y transformación.

Pero sobre todo nos referimos a una pedagogía que nos de herramientas para dialogar con el mudo, conocernos y así fluir, pues cada experiencia performática es un descubrir y descubrirse, por tanto, siempre hay una dimensión de lo inmediato, de lo imprevisto. Dado que no sabemos qué descubrimiento nos aguarda, decimos que para el performance debemos ser Navaja Suiza, conteniendo herramientas que nos permitan responder ante cada situación, pero también debemos estar listos para el momento en que sea necesario abandonarnos a la acción, pues uno hace el performance hasta que el performance comienza a hacerlo a uno.

Referencias

- BERNARD, Michel. **El Cuerpo, un fenómeno ambivalente**. Editorial Paidòs Iberica, 1994.
- BUENAVENTURA VIDAL, Nicolás. **Amaranta porque**. Editorial Panamericana, 1998.
- CASSIRER, Ernst. **Antropología Filosófica**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1967 (2003).
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI Félix. **Mil Mesetas**. Capitalismo y Esquizorenia. Ed. De Minuit. Col. "Critique". París 1980. Pre-textos, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Lo sagrado y lo profano**. Edición LABOR, colección "punto omega", 1985.
- MAFFESOLI, Michel. **El Instante eterno** (El Retorno de lo Trágico en las sociedades posmodernas). Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós, 2001.
- SAGAN, Carl. **Los dragones del edén**. Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana. Barcelona: Editorial Crítica, 1993.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies—An Introduction**. London; NY: Routledge, 2006.

Revistas

- ARTE Cubano. Consejo Nacional Artes Plásticas Cuba. Re-visión de una década. *Antropología y Arte en los 80*, 2004.
- ENEMA. Facultad de Artes Plásticas ISA. Cuba. 2000.
- REVISTA de Artes Visuales. *Arte Cubano*. Número 1995.
- TRIBUNA de la Habana, Ciudad de La Habana. 22 enero 1995.

Referencias de internet

- Performance Arte y Acción. Grupo Okan (Geografías Corporales. Se hace camino) Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=kjXM47NwA-c>>
- Performance Arte. Transmisión. Okan.
Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=ZsVSzbMrvmE>

Recebido em 22/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017