



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

EL CUERPO EN LOS PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN DE OBRA
Metodologías de Enseñanza de Paulina Mellado y Alexander del Re

Memoria para optar al Título de Profesor Especializado en Danza

María Alejandra Fuentes Carvajal
Profesor Guía: Amílcar Borges de Barros

Santiago de Chile, 2016

Agradecimientos a...

Pe y Re por la experiencia y el aprendizaje.

ÍNDICE

ÍNDICE	6
RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	5
PROBLEMÁTICA	8
OBJETIVOS	11
METODOLOGÍA	12
CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZACIÓN SOBRE LA CREACIÓN EN DANZA Y PERFORMANCE	14
1.1 Hacia el Encuentro entre Danza y Performance	14
1.2 Metodologías para la Creación de Obra	24
1.2.1 Cuerpo	26
1.2.2 Tiempo.....	31
1.2.3 Espacio	35
1.3 Cuadro Comparativo entre Danza y Performance	39
CAPITULO II: PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO DE ENSEÑANZA DE ALEXANDER DEL RE EN EL ARTE DE PERFORMANCE	43
2.1 Antecedentes Biográficos	44
2.2 Enfoque Metodológico de Enseñanza	45
2.2.1 Metodología Imagen	49
2.2.2 Metodología Azar.....	55
2.2.3 Metodología Sitio Específico.....	60
2.3 Construyendo la Performance Final.....	66
CAPITULO III: PROCESO METODOLÓGICO DE PAULINA MELLADO EN LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA	72
3.1 Antecedentes Biográficos	73
3.2 Enfoque Metodológico de Enseñanza	74
3.2.1 Estudio del Movimiento.....	75
3.2.2 Dimensión Psicoanalítica.....	79
3.2.3 Dimensión Visual	84
3.2.4 Crisis en el Proceso Creador	89
3.3 Constituyendo la Pieza Coreográfica Final	92

CAPÍTULO IV: METODOLOGÍA DIALOGANTE ENTRE PAULINA MELLADO Y ALEXANDER DEL RE	99
4.1 La Enseñanza y el Aprendizaje.....	99
4.2 Vínculos entre Procedimientos de Enseñanza.....	102
4.2.1 Gesto e Imagen	103
4.2.2 Análisis Interno y Azar	106
4.2.3 Visualidad y Territorio	109
4.3 Materialidades y Acciones	113
4.3.1 Contenidos.....	114
4.3.2 Procedimientos	117
4.3.3 Los Estudiantes	119
CONCLUSIÓN	123
BIBLIOGRAFÍA	127
ANEXO	132

RESUMEN

Esta investigación propone, a partir de la creación artística, identificar los métodos y recursos que son utilizados por Paulina Mellado, considerada por el lado de la Danza, y Alexander del Re, en el Arte de Performance, en el desarrollo de sus prácticas de enseñanza para la creación de obra. De este modo, se tiene como propósito aportar al conocimiento de cómo se lleva a cabo un proceso creativo mediante el uso del cuerpo, para la construcción de obra en Danza y Performance.

Para este intento se mencionarán a diversos artistas del contexto del arte, que a través del uso del cuerpo, y distintas metodologías y sus componentes, conducen a crear un modo particular de ver la creación artística. Y es a partir de lo anterior, que se llevará a cabo el análisis del procedimiento que desempeña Alexander del Re en su práctica docente, en la cual se destacarán tres metodologías: la imagen, el azar y sitio específico que son la base de su procedimiento de enseñanza. Luego, se realizará un análisis sobre la metodología empleada por Paulina Mellado que en su rol como docente, dirige a los estudiantes a un recorrido donde el estudio del movimiento, el análisis interno, la visualidad y la crisis en el proceso creador le permiten experimentar en un sistema metodológico integral.

A través de los procedimientos de enseñanza que despliegan ambos docentes, se buscará como objetivo identificar las relaciones entre ambas metodologías, para obtener los elementos principales que aporten una base teórico-práctica sobre los factores claves que son abordados para la construcción de una obra. Por este motivo, la presente investigación busca ofrecer herramientas para estudiantes en etapa de formación inicial, y a personas interesadas en la creación artística que deseen ejercitar el uso del cuerpo, y las distintas posibilidades que este brinda al desarrollo de metodologías para la creación de obra.

INTRODUCCIÓN

Al estudiar el panorama de la creación en el arte, se presta atención en lo importante que se ha vuelto investigar en los métodos que se utilizan o que han sido utilizados en la construcción de una obra. Las artes escénicas hoy en día ponen la atención en el **procedimiento** para construir obra, en evidenciarlo, como lugar de interés donde se pueden identificar las herramientas necesarias que ayuden a elaborar una propuesta escénica consistente. Es importante considerar que el resultado al cual se desee llegar tiene íntimo apego con la metodología que se decide utilizar, entender esto a la hora de dar los primeros pasos hacia la creación de obra, ayuda a comprender que el proceso muchas veces es más significativo que el resultado final.

Ya sea en la Danza y en la Performance como disciplinas que trabajan con el cuerpo del artista, se parte muchas veces con el contenido de este cuerpo, utilizando las memorias y las huellas del pasado para crear, ya sea una estructura de movimientos y/o acciones que tenga sentido, que genere preguntas y que altere los pensamientos al individuo que desarrolla tal investigación. Con esto se generará un contexto donde el cuerpo del artista pueda conectar sus vivencias y emociones desde la corporalidad, y sentirse afectado por lo que percibe para traspassarlo a la obra. Entonces, surge la pregunta ¿Cómo se construye una obra? ¿Cuáles son las herramientas para la creación de obra? ¿Qué procedimientos existen?

Es por este motivo que se han elegido a dos artistas que han aportado a la enseñanza de la creación de obra en el ámbito artístico, Paulina Mellado en Danza y Alexander del Re en Performance, cuya labor se describirá en esta investigación, para reconocer herramientas metodológicas que buscan producir propuestas de transmisión disciplinaria.

El material para realizar este estudio se recopiló a través de la observación de clases realizadas por los docentes en un periodo donde se desarrollaron prácticas de enseñanza de metodologías, para la creación de una pieza coreográfica, por parte de Paulina Mellado, en el ámbito académico, y la construcción de una Performance en contexto de un taller, en el caso de Alexander del Re. Desde este lugar se formularon una serie de contenidos, que son los principales elementos que estos docentes utilizan como procedimientos de enseñanza. Se enfatiza que aquellos contenidos serán los fundamentos que sostendrán la presente investigación, y permitirán establecer preguntas en torno a la composición de obra, como zona que analiza los modos de producción actuales, que buscan y se interrogan sobre este hacer en el campo del arte.

Entonces la pregunta ¿Cómo? Se desarrollará más adelante en el afán de instalar una visión particular de lenguaje, conceptos y prácticas que, Paulina Mellado y Alexander del Re, elaboran en el ámbito de la creación contemporánea, que hoy en día busca problematizar precisamente el uso del cuerpo en la creación. Debido a esto, la presente investigación busca estudiar un acontecimiento y contextualizarlo desde el uso del cuerpo, para describir lo que acontece en las etapas de construcción de una pieza coreográfica o una Performance. De esta manera, se podrá identificar los factores que influyen en la construcción de obra utilizando como eje la corporalidad de los estudiantes. Además se reconocerán y compararán los elementos que son utilizados en el campo de la creación artística, mediante el estudio que se ha realizado a diversos artistas de la danza y performance, que al interior de sus trabajos utilizan como soportes los componentes (cuerpo, tiempo y espacio), que están presentes en el trabajo creador que representan distintas connotaciones en sus despliegues.

En este recorrido se denominará como componentes escénicos a diversas materialidades que se han rescatado a través de los presentes sujetos de estudio, que ayudarán a definir y comprender sus usos en el proceso de

creación. Tales elementos se han extraído fundamentalmente de la concordancia metodológica que surge a partir de la investigación entre el campo de la Danza y la Performance. Se prestó atención en cómo el proceso para componer obra, tiene origen en lo que sucede desde el diálogo constante entre el cuerpo del artista y las distintas dimensiones que surgen de él (memorias y percepción entre otros), que conforman el material fundamental para la creación.

De esta manera, los elementos que se describirán en este documento permitirán rescatar los conceptos y lugares en común, que abordan Paulina Mellado y Alexander del Re en sus prácticas de enseñanza. A partir de esto se instalará un punto de vista donde los procedimientos de enseñanza revelados en esta investigación, aportarán un material de ayuda para personas que se interesen en la creación artística, que se estén iniciando en procesos de composición o que deseen indagar en metodologías para enseñar a crear obra.

Se toma en cuenta que la mirada sobre la utilización del cuerpo en el arte se ha ido transformando y, con ello se modifican y se crean nuevos métodos para que este cuerpo vaya más allá de lo conocido. En el intento de ampliar los rumbos se considera la historia que han dejado diversos artistas en el trabajo de la creación, y a partir de esto se rescatará cómo hoy en día en el contexto artístico existen dos personas que, en la investigación permanente que realizan sobre la composición de obra, posibilitan entrar en un mundo donde el uso del cuerpo es la herramienta principal de trabajo.

A partir de este momento se describirán los mecanismos para la elaboración de obra, que estará construida bajo conceptos y prácticas que están presentes en las disciplinas, que hoy en día se dedican en potenciar el uso del cuerpo en la creación artística.

PROBLEMÁTICA

Plantear una investigación hacia el ámbito metodológico construye una relación de mediación entre el sujeto que piensa en una idea, y el modo en cómo ésta se desarrollará en el ámbito creativo. La Danza lugar que establece el movimiento como primer recurso de investigación, sumerge al artista en los dispositivos esenciales (cuerpo) que lo conectan con sí mismo, para que desde allí emerjan las relaciones y el material sensible a disponer en la construcción de una pieza coreográfica. En Performance, la posibilidad que la corporalidad del artista experimenta en el encuentro con lo efímero de la obra, dirige la atención a evidenciar un procedimiento en el cual se crea, afectando en el instante las sensaciones y percepciones del performer que muchas veces busca la catarsis interna, convirtiendo el momento en un acto vivencial irrepetible.

Es de suma importancia que en los procesos de formación artística, se comprenda que a través de la investigación y el análisis reflexivo, se podrán construir obras que signifiquen algo para el artista y también para el espectador, ya sea por su dedicación, su contenido y su valor estético entre otras.

Entonces si el proceso para la creación de obra es tan significativo se pregunta ¿Dónde encontrar los métodos?, ¿Cómo acceder a ellos? ¿Cómo desplegarlos? Los modos se van encontrando desde la experiencia que pone en tensión las problemáticas que se generan en los procesos de creación, y en ello, los procedimientos se descubren en el encuentro con otros artistas que se dedican a la investigación y creación de obra.

Es por esta razón, que se observan dos metodologías que desarrollan los artistas chilenos Paulina Mellado y Alexander del Re, procesos significativos de enseñanza, pues ambos buscan, mediante sus prácticas, posibilitar a los estudiantes de experimentar con diversos elementos que los ayudaran a

encontrar sus propios métodos de trabajo. Estas metodologías ofrecen un espacio de estudio, pues son procedimientos que han sido desplegados en estudiantes que están en primeros años de formación en Danza, y en personas con inquietudes sobre la creación artística, que están iniciando su búsqueda en la elaboración de obra en el ámbito de la Performance.

La investigación que se focaliza hacia estos dos artistas nacionales nace a causa del interés hacia ambos docentes que han desarrollado a través del tiempo, la creación de un sistema particular de enseñanza. En este sentido, vale destacar que Paulina Mellado con formación en el ámbito universitario a través de la práctica en la creación coreografía, ha puesto su esfuerzo en indagar en cómo se elaboran los procedimientos de construcción de obra. Encausa estas investigaciones a través de su trabajo escénico que realiza junto a su compañía de Danza, que en el ejercicio constante de la creación escénica posibilita que el uso del cuerpo sea el contexto para responder tales interrogantes. También se destaca el trabajo pedagógico que ha desempeñado en la academia, en el cual ha podido vincular su práctica artística como soporte para desplegar una metodología interdisciplinaria consistente, basada en el dialogo del cuerpo del estudiante en relación con diversas materialidades que se desprenden de él.

Por su parte, Alexander del Re con estudios independientes, ha sido incorporado a esta investigación pues ha sistematizado un método de enseñanza basado en la relación del cuerpo con diversos factores que intervienen en él, potenciando una búsqueda constante sobre metodologías para la creación de Performance desde hace más de 20 años. Se destaca dentro del ámbito nacional como uno de los pocos investigadores que se dedican a la enseñanza del Arte de Performance de forma purista, basándose en lo que acontece en el ámbito de la disciplina, rescatando su historia, los referentes, los hitos, los modos que constantemente están desarrollándose dentro del campo del Arte de Performance. También ha ido paralelamente elaborando su trabajo artístico en diversos contextos de

festivales y eventos, transformando los modos tradicionales en nuevos caminos para generar obra.

El análisis de estos dos procedimientos metodológicos tiene como finalidad hacer un cruce, rescatando los puntos en común que Paulina Mellado y Alexander del Re utilizan como herramientas para la enseñanza de la creación de una pieza coreográfica y una Performance.

Todo esto está dirigido para elaborar un material de apoyo, para estudiantes y personas interesadas en la creación. Un documento donde se puedan encontrar herramientas para desplegar la enseñanza de la creación, y también donde se puedan descubrir procesos creativos y metodológicos orientados a la creación de obra.

OBJETIVOS

Objetivo General

Analizar las metodologías que despliegan Paulina Mellado en Danza y Alexander del Re en Performance para la enseñanza orientada a los procesos de construcción de obra.

Objetivos Específicos:

- 1) Identificar los aspectos más relevantes que componen los procedimientos metodológicos de enseñanza de Paulina Mellado y Alexander del Re, en relación con la enseñanza artística.
- 2) Relacionar ambas metodologías de enseñanza y obtener vínculos entre ambos procedimientos.
- 3) Contribuir con un material en el cual se puedan encontrar herramientas para la práctica orientada a la creación de obra.

METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este estudio sobre metodologías de enseñanza que se proyectan desde el uso del cuerpo, se realizó una investigación de carácter presencial donde se observó la práctica de enseñanza que realiza Paulina Mellado en clases de composición coreográfica en la Universidad de Chile, y a Alexander del Re en talleres independientes de Arte de Performance organizado a través de Perfolink (plataforma dedicada al desarrollo y difusión del Arte de Performance en Chile y Latinoamérica)¹.

A partir de esto, se determina que este estudio rescata la mirada de Paulina Mellado y Alexander Del Re sobre cómo experimentan y visualizan su trabajo de enseñanza en relación con metodologías para la creación de obra, considerando que uno de los objetivos de esta investigación es analizar sus procedimientos metodológicos y como estos se desarrollan en clases. La opinión de los estudiantes sobre el impacto de estas prácticas en sus procesos de aprendizajes, no se ha incorporado en este estudio, pues, se desea concentrar la atención en el despliegue que ambos docentes realizan en clases, y cómo a través de esto la metodología de enseñanza se construye, aplica y define para conformarse como un objeto de estudio, que puede ser un punto inicial para la formulación de metodología para la creación de obra en estudiantes o personas que se dedican a la práctica artística.

En el periodo de investigación sobre los procedimientos de enseñanza, se observaron en primer lugar los componentes que son utilizados por ambos docentes en el desarrollo de su trabajo pedagógico, para posteriormente analizar estos elementos y rescatar las semejanzas que serán los resultados de las metodologías de enseñanza con sus zonas de encuentros.

¹ www.perfolink.org

A partir de lo anterior se puede señalar que el carácter de esta investigación es a nivel práctico y descriptivo, para identificar los contenidos esenciales que Paulina Mellado y Alexander Del Re utilizan en sus procesos metodológicos de enseñanza. De esta manera, se obtuvo información fidedigna, sobre la experiencia directa con estos artistas en sus procesos metodológicos en torno a sus prácticas docente.

La recopilación de información para esta investigación se formuló a través de la observación participante, como ayudante, en clases que Paulina Mellado realizó durante el periodo 2014 al 2015 y con Alexander del Re durante el año 2015. En esta etapa de investigación de clases se diseñaron preguntas estructuradas para ambos profesores, que finalmente fueron aplicadas mediante entrevistas a ambos, que permitieron conocer datos y particularidades sobre su sistema de trabajo, en prácticas de enseñanza y sobre metodologías para la creación de obra en Danza y en Performance. A esto se debe agregar que la investigadora fue estudiante de Paulina Mellado entre los años 2010 y 2011, mientras que con Alexander del Re cursó estudios libres durante los años 2009 a 2011, de esta forma le fue posible levantar apuntes de clase, que han constituido un valioso material para el desarrollo de la presente investigación, estos han podido complementar la memoria de su experiencia vivencial con ambas metodologías de enseñanza.

CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZACIÓN SOBRE LA CREACIÓN EN DANZA Y PERFORMANCE

1.1 Hacia el Encuentro entre Danza y Performance

Pensar y sentir el movimiento corresponde a vivir una experiencia estética personal, donde se desprenden las ideas, deseos y certezas que están presentes en personas que a través del uso del cuerpo desarrollan un lenguaje particular. Esto envuelve y da origen a todo lo que hoy se podría denominar Danza² como medio de expresión artística. Desde este lugar se abren posibilidades de abordar el cuerpo espontánea, creativa y analíticamente orientado a la construcción de un discurso comunicativo, que da forma al trabajo de crear coreografía que se transforma en una acción vital para el logro de la Danza puesta en marcha.

“Y es que los conceptos de la danza actual y los del pasado se plantean de forma distinta; en primer lugar, se podría decir que la danza hoy es un arte, pero en sus inicios las definiciones son más complejas. La mayoría de las veces aparece definida básicamente como una expresión humana, pero al parecer es mucho más que eso, si tal como se ha dicho se conecta con el origen del hombre en su esencia y es también un acto sagrado que se relaciona con su cosmovisión, sobre todo al ser un elemento que forma parte de la acción ritual; descubrimos que no solo expresa el sentimiento o las emociones en su acción, sino que surge dentro de un sistema de creencias.” (Cifuentes, 2007)

La Danza que sitúa un cuerpo en escena, lugar físico concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje concreto (Artaud, 2009), entrega un lugar activo en el cual el bailarín se desprende de los

² Es la ejecución de movimientos acompañados con el cuerpo, los brazos y las piernas, es un movimiento rítmico del cuerpo, generalmente acompañado de música, es una serie de movimientos del cuerpo, repetidos. Cuenca, 2009.

parámetros convencionales y estéticos de un cuerpo común; logrando un **estado interno**³ y sensible que le ayude a moverse como nunca lo ha imaginado, convirtiéndose en animal, en un ser capaz de utilizar la corporalidad en sus mil maneras, descubriendo nuevas fórmulas para desafiarse a sí mismo.

El bailarín a través de su cuerpo en movimiento, evidencia las zonas y recorridos de una corporalidad diestra, atravesada por un entrenamiento que lleva a observar otras capas de su imagen corporal⁴. Es interesante que en Danza se puedan desarrollar un mundo de gestos radicales no cotidianos, que invitan al espectador a sumergirse en una sensación de extrañeza y sorpresa.

“El movimiento del cuerpo humano es, entonces, la clave de la danza. Recordemos las más primitivas, indivisiblemente unidas a una visión ritual del acontecer humano: danzas para el nacimiento y la muerte, para la salud y la enfermedad, para el matrimonio y la fertilidad, para aplacar o adorar a las fuerzas ocultas de la naturaleza o a las deidades que regían los destinos del hombre. Por otra parte, la danza revela la idiosincrasia de los pueblos, su identidad y su cultura.”
(Radoslav, 2008)

La evolución del cuerpo en la Danza ha ido hacia la búsqueda de nuevas posibilidades físicas y expresivas, apegándose a distintas normas que la clasifican a través del uso del cuerpo. Esto aparece en una primera instancia con la Danza clásica, que se desarrollo a través de elementos técnicos y

³ Experiencia subjetiva global de una persona en un momento determinado, que surge como resultado de la interpretación que la persona hace de una situación ya sea una experiencia interna o un acontecimiento exterior. <<http://www.pnl.net.com/los-estados-internos/>>

⁴ Es la representación del cuerpo que cada individuo construye en su mente, en términos de actitudes en la manera en que uno percibe, imagina, siente y actúa respecto a su propio cuerpo. Destacar que el cuerpo es el único objeto que se percibe y al mismo tiempo forma parte del sujeto perceptor.

< <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/3560/1/PowerPoint%20-%20TEMA%201.pdf>>

criterios estéticos. El código⁵ de movimiento tenía sentido en relación a las necesidades de la representación, donde hay un canon de belleza ideal, la belleza como algo eminentemente subjetivo y como un fruto que el alma aflora en la obra artística (Kandinski, 2009), que puede servir como criterio y orientación para la construcción del cuerpo del bailarín.

“...instalados por el neoclasicismo francés del siglo XVII estaban constituidos por un cuerpo perfectamente acabado, severamente delimitado, joven, visto desde el exterior, individual, una imagen sin falla, un cuerpo del que se eliminaban todas las expresiones de vida interna.” (Escudero, 2013)

Los bailarines clásicos utilizan el cuerpo hacia la ejecución de una técnica que evite cualquier expresión contraída, fatigada o encogida. Entonces se habla de un modo basado en una cualidad del movimiento, y por supuesto de una técnica determinada. El ballet clásico es un arte de la suavidad, a veces enérgica, a veces doliente, que busca partir de una forma para llegar a otra, y no necesariamente pone acento en la transición en lo que sucede entre una a otra.

Con este precedente se puede añadir que pronto el uso del cuerpo en la Danza buscó otros rumbos, como lo fue en el periodo del arte moderno, cobrando importancia la exploración corporal a través de los límites de la espacialidad. El cuerpo del bailarín asumió las propiedades del espacio, sus aspectos dimensionales y la forma en que estos afectan al sentido del movimiento. El suelo es una fuente donde la energía del movimiento parte de él, se utiliza como impulso y espacio en el que se moviliza todo el cuerpo.

Esta transformación surge con la ruptura de los límites ideológicos que libera al bailarín de las formas impuestas, y a partir de esto se concibe una Danza más propia, más conectada a la realidad. Esta oportunidad la da en su

⁵ Conjunto de normas legales sistemáticas que regulan unitariamente una materia determinada. <<http://dle.rae.es/?w=c%C3%B3digo>>

momento Isadora Duncan⁶, que posibilita al cuerpo del bailarín de experimentar con movimientos más naturales. Su método de creación era una especie de filosofía basada en el convencimiento de que la Danza, ponía al individuo en comunicación armónica con el ritmo interior de la naturaleza y los cuerpos celestes. De esta manera, al dialogar con estas nociones, establece un nuevo tipo de Danza que busca percibir y reaccionar ante la simplicidad de los acontecimientos. Mirar el cuerpo y observar el entorno que rodea ese cuerpo, se vuelve fundamental para que emerja lo esencial en el movimiento.

“...el ballet estaba en crisis y parece ser que es ley en el arte la necesidad de una negación absoluta como primera actitud, para luego renovar los sistemas expresivos y reasumir finalmente el legado de la tradición [...] la Duncan consciente del rompimiento que realizaba y ejerciendo en todo momento una crítica avasalladora sobre lo que le antecedió, creo una danza suya, libre, que reintegraba el movimiento del cuerpo a las fuentes naturales, sin afeites, pero por ello mismo irrepetible.”⁷

Luego, en la era post-moderna diversos artistas cuestionan las formas y maneras que ha sido utilizado el cuerpo en la Danza. Anhelando cambios radicales en la coreografía, rechazando los sistemas formales, movimientos codificados, esquemas escénicos, para dar paso a la pureza del movimiento, donde el cuerpo se convierte en el punto central como herramienta de aprendizaje, no solo en un instrumento. Se crea una nueva forma de ver y entender la Danza, esto a través de conceptos vanguardistas. Comienza un trabajo en base a la improvisación, movimientos cotidianos, formas simples; investigando en la repetición, trabajando también con personas sin preparación física, en búsqueda de un cuerpo cotidiano, dejando de lado las formas tradicionales. Se introducen en la Danza nuevas formas de

⁶ Legendaria bailarina norteamericana (1878-1927). Su estilo peculiar de danza, surgido de su propia imaginación, fue muy discutido en su tiempo, por su carácter revolucionario y opositor de la danza clásica tradicional.

⁷ DUNCAN, ISADORA. Mi vida. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1985.

entrenamiento, utilizando la experimentación, rodadas, entregando y quitando el peso en ejercicios de respiración en el suelo, para conectar el cuerpo y la mente del bailarín y así éste logre sentir el movimiento desde los órganos.

De este modo, la corporalidad del bailarín ha transitado por distintos lugares que han alterado su manera de idear y concebir el movimiento, que repercute directamente en la manera de crear una coreografía, buscando nuevas formas y posibilidades comunicativas.

Hoy en día la Danza abre la posibilidad del bailarín a trabajar con algunas nociones que abren nuevos caminos, con ello aparece la idea del **intérprete-creador**, que lleva más allá la noción del bailarín, que comúnmente ejecuta una serie de frases de movimiento creadas por un coreógrafo. Se cree que la Danza contemporánea busca en la investigación corporal, que el intérprete-creador desarrolle su propio material de movimiento para una pieza coreográfica, y con ello la acción de crear no puede estar separada de su trabajo como intérprete. Se asume que los roles de creador e intérprete ya no se pueden dividir, el cuerpo del bailarín busca desde la experimentación proveer el material que será el sustento de la obra. Por esta razón, es que reconocer lo que hace un cuerpo y cómo lo hace es el primer paso para la creación de obra. Pensar en qué cuerpo se pone en un espacio escénico y ver su transformación a través del movimiento, implica la observación de la corporalidad del bailarín, para identificar las maneras, los lugares y las particularidades de ese cuerpo. Después se dirige la atención en los espacios, tiempos y ritmos en que se desenvuelve este cuerpo, para reaccionar ante estos elementos generando un material de trabajo para ser analizado.

“Lo propio de la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. El asunto mismo de la danza no es el tema, el mensaje, el valor expresivo, la relación

con la música, con el vestuario o el relato, ni siquiera el dominio con el espacio escénico o con una técnica corporal específica. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano.” (Pérez, 2008)

A partir de lo anterior el interprete-creador en su labor como investigador escénico, busca las posibilidades de llevar el cuerpo más allá, pues el nexo que el movimiento realiza con diversos lenguajes artísticos, le permiten abrir nuevos espacios donde el cuerpo experimenta creando nuevos lenguajes. En esto la Danza pone atención en lo que puede lograr en el encuentro con otras disciplinas, que a través de los elementos que la asemejan a otra área del arte, produce nuevos diálogos que aportan al desarrollo y al uso del cuerpo en la Danza.

De esta manera, se cree que el encuentro más cercano que tiene la Danza con otra área del arte que al igual que ella ponga énfasis en el uso del cuerpo, es con el Arte de Performance, disciplina que tiene su origen histórico en la cultura del cuerpo, pues nace desde los actos rituales, ceremonias religiosas y festivas que son el origen que la constituye, y mediante su evolución se comienza a transformar volviéndola una práctica aislada.

A partir de lo anterior, se hace referencia a que en el siglo XVIII mediante la creación los café conciertos en Europa, y el teatro de variedad con sesiones de magia, construirían y alterarían su significado original, para con esto, combinar los lenguajes llevándola a conformarse como arte. Richard Wagner⁸ es quien propone y da origen a un tipo de obra total, donde se sintetiza el teatro, la música y las artes visuales que se plantea como una fusión orgánica, basándose en la permanencia visual en el tiempo, donde los espectadores trataban de buscarle un sentido a aquello que veían. Luego,

⁸ Compositor, director de orquesta, poeta y ensayista, dramaturgo del Romanticismo y teórico musical alemán (1813-1883)
<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/wagner.htm>>

en estos actos artísticos se incluirían la poesía, la literatura y la escultura que recuperan una antigua tradición del mundo griego. A partir de este momento se da desarrollo a las obras de carácter dinámico, simultáneo, autónomo e irreal, dando los primeros pasos a lo que sería el movimiento de vanguardia del siglo XX.

De este modo, se logró abordar el concepto de obra comprendiéndola como un todo, obras que son concebidas como acontecimientos⁹, o sea, un suceso que es dado por un espacio y tiempo determinado, el cuerpo establece una presencia que va a dar origen al acontecimiento, y donde desaparece el abandono de la representatividad que posibilita que el cuerpo del artista vaya aun más lejos.

Este es un pequeño acercamiento a lo que se puede visualizar, se origina la Performance, pero al mismo tiempo se enfatiza que la Performance es un concepto que ha llegado a ser indefinible, porque establece una oposición a ser encasillada o clasificada en el circuito oficial, es una práctica artística que se manifiesta en un estado umbral, por lo tanto, exponer una definición tentativa sería un procedimiento institucional debido a que se limitaría, siendo que la Performance expone todo lo contrario, ambigüedad.¹⁰

El Arte de Performance llama la atención por generar un estado de realidad que dura solo en el presente, en donde el artista no necesariamente trabaja bajo una representación tratando de personificar o enmascarar su identidad. Por el contrario, se presenta la subjetividad del individuo, se asume y se utiliza para la creación de una acción que sea mediada por el cuerpo, y pueda generar una experiencia perceptiva para ser capturada por el espectador.

⁹ RODOLFO WENGER, <<http://perspectivasesteticas.blogspot.cl/2012/11/el-giro-performativo-en-las-artes.html>>

¹⁰ GALIA ARRIAGADA REYES. Tesis Performance Intersticio e Interdisciplinar, Chile, 2013.

“La performance no es imitativa, en sentido estricto, pero por accidente lo es, ya que busca no mostrar caracteres, pero sí la representación de la contingencia humana. También la performance cumple perfectamente, para distinguirlo de la acción cotidiana no estética, con la finalidad de la poesía.” (Gómez, 2003)

El Arte de Performance, enfatiza en el hecho exclusivo de utilizar el cuerpo como material, mutable, moldeable, vulnerable y frágil que interviene mediante sus relatos, ideas y deseos, en el espacio y en el tiempo con una acción irrepetible. Busca conectar a través de la corporalidad del performer su mundo exterior e interior, que percibe y reacciona ante los estímulos incorporándolos en la creación en vivo de la obra. Alterar la obra, darle vida, plantear un discurso, manifestarse y transgredir son los efectos que empiezan a verse en la década post-moderna donde la Performance se establece como práctica artística. Siendo que todo lo que se generó antes de esta época, los happening, actos poéticos, acciones de arte y otros permitieron que se conformara como disciplina y se pueda reconocer como tal hoy en día.

Otra particularidad que se puede destacar es el espectador como motor y generador de la acción, que mediante su participación puede completar y alterar la obra. La percepción del público ante tal acontecimiento artístico, permite que el artista de Performance observe el efecto que causa su trabajo hacia otra persona provocando: espanto, violencia, risa, desagrado y otras sensaciones en el espectador. Observar la consecuencia inmediata que produce la acción del artista en el público, y usar esas reacciones para hacerlas parte de la obra, son las consignas que la Performance comenzará a utilizar. Por esta razón, los artistas empiezan a delegar el control de sus obras a los espectadores, para experimentar qué sucede en esos encuentros llevando a otro plano el curso de la acción. Performance no es un acontecimiento reproducible en el tiempo, no es fijo, tiene su cualidad en ser un acto fugaz, transitorio que existe y se desvanece en el momento.

Muchos otros términos han sido usados para designar lo que hoy se conoce como Arte de Performance, por eso se determinara para esta investigación la palabra **acción** como un hecho, una actividad o un movimiento que implica un cambio de estado, que puede ser indeterminado, inconsciente o impreciso en su resultado. Por lo mismo, se definirá que el término Performance que se utilizara en este estudio, tiene que ver con las acciones que realizó un individuo a través de su cuerpo, como material primordial que dialoga con el tiempo, el espacio y otros componentes.

“Plantear a la performance como una disciplina con un lenguaje propio que fundamente su discurso resulta por de pronto algo paradójico y excesivo. Esto, básicamente, porque el fenómeno performance está marcado, por una parte, por el halo de su desaparición. Se trata de “aquel punto inmóvil del mundo en movimiento”, el lugar del no-lugar de una aparición única e irrepetible [...] Además no debemos olvidar que la palabra performance nos es muy lejana en lengua castellana: proviene del francés performance y se utiliza en Estados Unidos para describir un amplio marco de prácticas o actividades: desde la buena performance de un automóvil en una carrera hasta la puesta en escena de un espectáculo artístico.”
(Grumann, 2008)

A partir de lo anterior, se pone la atención en el **proceso** de construir obra, que abarca distintas dimensiones. El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla o que simplemente se desenvuelve en el tiempo, citando las palabras de Grotowski¹¹. Desde allí emergen las ideas, los referentes, los modos de producción que permiten llegar a un resultado, que entregue otra perspectiva de lo que podría ser la obra. Por lo mismo, el proceso muchas veces es más interesante que la obra en sí, porque el material corporal se transforma cada día a través de la investigación rigurosa. Se van articulando las ideas y las propuestas trasladadas al cuerpo del artista, encontrando nuevos movimientos y

¹¹<http://erasureinstante.blogspot.cl/2007/10/textos-sobre-el-performance-y-el.html>

acciones mediante problematizaciones corporales con las materialidades dispuestas a trabajar.

“...la atención para la creación de piezas de danza estará centrada en la experimentación del cuerpo en movimiento. Más que en el producto que será presentado el día de la función, en la puesta en escena como culminación de la obra de un talento, en esta danza se preponderará el proceso escénico que ya no pretende fijar formas para repetir, sino coordinadas dentro de las cuales se explorarán potencialidades de movimiento, apuntando a una acción artística performativa, y a su consecutiva reconexión con la vida.” (Macías Osorno, 2009)

En este punto la selección de las ideas y elementos a trabajar determinan un aspecto crucial a la hora de componer obra, ¿qué se utiliza? ¿Que se deja? Se da el ejemplo que en Performance muchas veces son los conceptos (temas) que el artista desarrolla en el espacio, que serán los elementos que dan vida a la acción performativa¹² (concepto extraído de la investigación realizada a Alexander del Re en su procesos de enseñanza en el Arte de Performance), sumado a los objetos que el performer desea utilizar en el contexto que ha elegido para presentar su trabajo. El performer opta previamente o en el momento, como accionará con los materiales que ha seleccionado, el procedimiento se encuentra en el momento o podría estar claro de antemano. Esto es lo particular que ocurre en Performance, siempre existe la posibilidad de cambiar de opción, nada es seguro o fijo, ya que se privilegia el momento presente.

Por esto es que el procedimiento que realiza el artista de Performance, es en muchos casos de **experimentación**, donde se explora previamente el material a modo de prueba, para encontrar posibilidades de desarrollo en la Performance a presentar. Se investigan los elementos (objetos, espacios y

¹² El concepto performatividad propuesto por John L. Austin, que hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno.

tiempos) para que en el momento de realizar la acción sea un acto único e irrepetible. No se busca reproducir el efecto comprobado (de la experimentación previa), sino crear uno nuevo ampliando su significado, su alcance hacia una nueva lectura.

La acción que se crea en vivo ayuda a que la creatividad del artista esté trabajando en todo momento, y pueda estar atento a los elementos básicos para construir Performance que son: la percepción del ser, la presencia de un cuerpo en el espacio durante un tiempo y lo efímero contrapuesto a la materialidad (Torrens, 2008). De esta manera, el performer aprovecha que aparezcan nuevas acciones que se crean, se despliegan y que desaparecen en el instante, ampliando el material de trabajo encontrando nuevos rumbos.

En resumen, la creación logra tener un espacio significativo que permite colocar un cuerpo en el espacio, que exprese y manifieste sus experiencias, su historia en un lugar diseñado para este propósito. Es aquí donde las prácticas que realiza cada artista para la creación, se convierte en un punto dado para la reflexión de cómo podría construirse una obra. Cada individuo articula los procedimientos necesarios para generar un acto expresivo y artístico que pueda ser comunicado, y así generar un vínculo entre espectador y artista. En este sentido la metodología que se utiliza para llevar a cabo un proceso creativo, es el lugar donde hoy se sitúa el artista abriendo las siguientes preguntas ¿Qué tipos de métodos existen?, ¿Qué elementos conforman estos métodos?, ¿Cómo desarrollarlos? Para poder obtener las respuestas a dichas inquietudes, a continuación se hará el alcance en cómo estas interrogantes se desarrollan en el campo de la Danza y Performance.

1.2 Metodologías para la Creación de Obra

Para efectos de esta investigación, se ha considerado que el concepto de metodología se definirá como los caminos del pensamiento que buscan

crear técnicas, alternativas y situaciones para dar sentido y lógica hacia una resultante. Se utilizará esta definición estrictamente para referirse a los procedimientos y dispositivos que se utilizan para la construcción artística de coreografías y performances, también para observar cómo estos mecanismos son utilizados para la enseñanza dirigida hacia los procesos de construcción de obra.

La noción de “método” que ocupa cada artista en su proceso de creación, es lo que le permite dar sentido y cauce a una idea que se materializará a través del cuerpo, pero ¿De dónde emergen estos métodos? ¿Son una herencia que se transmite en el tiempo? A partir de estas interrogantes radica la importancia de fundamentar el cómo se construye y se elabora una obra, siendo esto un motivo valioso para entender posteriormente cómo se desarrolla la enseñanza para la creación de obra.

El proceso creador implica encontrar el estado o la sensibilidad del sujeto durante este momento previo a la obra (Mellado, 2014), estado que se desplegara en el contexto en el cual se elaborara la puesta en escena, encontrando el procedimiento que se utilizará para materializar la idea, analizando las relaciones entre los elementos que se deciden trabajar y al finalizar reconocer lo que aparece entre estos cruces, para ser plasmados en la obra que muchas veces son los deseos del inconsciente.

Para entender este punto, se hará referencia en cómo diferentes artistas de distintas épocas, implementan diversas prácticas metodológicas para la creación de obra, a través de los componentes que comúnmente se adoptan como primer acercamiento para la construcción de obra que son: el cuerpo, el espacio y el tiempo. Por esta razón, se señalarán los aspectos principales que se abordan en la creación artística, que mediante distintos procedimientos ponen en práctica el uso del cuerpo en distintas dimensiones.

1.2.1 Cuerpo

La corporalidad del sujeto es el punto de inicio desde donde se desprenden los conceptos e ideas, para construir obra, ya sea en la Danza y en la Performance. Desde este lugar se puede hacer referencia a una posible manera de construir coreografía, que permita comprender cómo es el proceso que hoy en día más se utiliza en la creación de obra en esta disciplina.

En este sentido es conveniente plantear los siguientes puntos:

- En la investigación corporal surgen estructuras de movimientos, frases o secuencias.
- El cuerpo en relación al tiempo, el espacio, objetos y otros componentes construye diálogos.
- Se estructuran las secuencias de movimiento que podrían conformar la base de la pieza coreográfica, encontrando un hilo conductor o una posible lógica entre los materiales.
- Se identifican hitos¹³, que se desarrollaran en la puesta en escena siendo fijados (una secuencia establecida) o enunciados previamente (una consigna a elaborar) para su despliegue en la pieza coreográfica.
- La investigación de todos los elementos en su resolución será sintetizar el material, reestructurando el orden de las secuencias.
- La presentación de la pieza coreográfica al ser habitada en un espacio y tiempo presente puede sufrir cambios en su ejecución, la estructura puede modificar su desarrollo dependiendo también de la carga interpretativa y emocional del bailarín.

¹³ Acontecimiento puntual y significativo que marca un momento importante en el desarrollo de un proceso o en la vida de una persona.

<http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/hito>

Esta manera de ver la creación de una pieza coreográfica es rescatada del material de investigación que proviene de Paulina Mellado entorno a su práctica de enseñanza sobre la composición coreográfica. También se asume que hoy existen diversos mecanismos para la creación, y en ellos se puede nombrar la composición en tiempo real¹⁴ o métodos de improvisación instantánea, que están más cercanas a la esencia y construcción de una Performance.

Por consiguiente la Performance sugiere un modo alterno a la Danza en su construcción, teniendo semejanzas pero también rozando con lo ilógico a los ojos de quienes la ven, pues muchas veces las acciones en una Performance se crean por sí solas en el momento sin una lógica clara. Se estima que el artista de Performance puede tener clara una pseudo estructura mental a seguir, pero que esta se puede modificar en todo momento.

En Performance muchas veces se hace necesaria la relación con un objeto que dialogue con el cuerpo del artista (cuerpo/objeto), no es que no se pueda de otra manera, claramente en la Danza también sucede lo mismo. Cuando se realiza un solo coreográfico, el bailarín está en el espacio dialogando con la música y escenografía, pero pareciera que el cuerpo y el movimiento del intérprete fueran suficientes, no necesitando más que él para construir la puesta en escena. Pero ¿el cuerpo en la Performance es suficiente? Puede que en Performance, un objeto termine siendo muchas veces el motor accionador para el performer. Por lo general en festivales o encuentros de Performance los artistas utilizan materiales para realizar su

¹⁴ Técnica creada por el artista portugués João Fiadeiro, es una técnica nacida en el contexto de la danza contemporánea que, atravesando las fronteras de las artes performativas, ha devenido en un método de investigación sobre modos de encuentro. Esta técnica se constituye por un sistema de pensamiento y por un modo operativo constituido a su vez por un conjunto de herramientas. El modo operativo, su práctica, se estructura a partir de un marco espacial, temporal y funcional y es soportado por principios orientadores móviles que se encuentran en permanente reformulación.

trabajo, exceptuando a Seiji Shimoda¹⁵ que ha sido uno de los pocos artistas que se han investigado ha utilizando su cuerpo y nada más en el espacio para crear y realizar sus performances.

Se hace este alcance para entender que en ocasiones la metodología para crear una performance o una coreografía viene de elementos externos al artista, pudiendo ser objetos o también situaciones que dialoguen con el cuerpo del artista. El procedimiento tiene que ver con la relación que el “cuerpo” del artista enfrenta con el material dispuesto (objetos y circunstancias) y desde allí deducir su uso y despliegue.

Un ejemplo de artista quien desarrolló su carrera trabajando justamente con la interacción y relación continua con otros cuerpos como motor de la acción es Marina Abramovic, quien en la época del 70 desarrolla su trabajo en Performance junto a su marido Ulay (fotógrafo) dando nuevos aires creativos para la época. Abramovic indagó en el propio límite y dolor del cuerpo, en trabajos donde investiga y explora los márgenes de lo psíquico y mental. En sus performances se ha herido a sí misma, se ha flagelado, ha congelado su cuerpo en bloques de hielo, tomando drogas para controlar sus músculos, con las cuales han quedado muchas veces inconscientes, y hasta en una ocasión Marina casi muere de asfixia recostada dentro de una cortina de oxígeno y llamas. Su procedimiento consiste en poner el énfasis a la reacción de su cuerpo con elementos externos a ella, la consecuencia de las acciones se vuelve prioritaria para el desarrollo de su trabajo cobrando sentido. Cabe decir que la reacción corporal es el fundamento de su metodología, que consiste en descubrir in situ lo que el cuerpo puede hacer ante algún estímulo, pero el marco o contexto donde instala sus performances son el resultado de las decisiones metodológicas que ella toma con anterioridad. Una galería, la calle, un puente o un río no provocan el mismo efecto en su cuerpo, un lugar idóneo es necesario para entrar en

¹⁵ Artista japonés nacido en 1953, director NIPAF Art Festival Internacional Nippon Performance.

diálogo con las cargas simbólicas de los espacios en los que desarrolla sus performances, que mediante las acciones corporales, comunican y provocan acciones espontáneas.

“Mi función en este nuevo tipo de situación y rendimiento es mostrar, a través de mi método, lo que se puede hacer por uno mismo. Por eso quería hacer este gran cambio, porque comprendí que en realidad no se puede obtener ninguna experiencia si no pasa por el filtro personal de cada persona... Así que estoy cambiando por completo el paradigma, cambiando las reglas”.¹⁶

Se puede pensar con lo anterior que el cuerpo constituye el lugar de la memoria, se vuelve a él para conectarse con la propia historia, los recuerdos que inconscientemente se divulgan en el trabajo creador. Al mismo tiempo para materializar el mundo interior del sujeto que crea, se necesitan generar procedimientos que le permitan extraer lo necesario, para plasmarlo a través de los elementos que le hagan sentido, y así dirigir la atención en lo que realmente se quiere comunicar en la obra. Performance está en relación con la construcción de la realidad, con el contexto e interactúa con él, esto ayuda a que la creatividad del artista esté trabajando en todo momento.

La Danza permite muchas veces explorar en movimientos y gestualidades que se organizan en cada ensayo para ser puestos en escena, en diálogos con los cuerpos presentes. El coreógrafo puede determinar ciertos encuentros entre los bailarines a partir de lo que observó en las sesiones de trabajo, marcando algunos hitos, que serán las bases de la estructura que se está construyendo, la selección aquí es más rigurosa si se puede definir de alguna manera. Se busca producir o reproducir el efecto que se desea (hito), un ejemplo de esto puede ser un encuentro de dos bailarines que saben lo que harán, pero no cómo lo harán, por lo tanto el mecanismo que implementa cada bailarín puede generarse en el mismo momento,

¹⁶ Cita a Marina Abramovic <<http://es.blouinartinfo.com/news/story/1193721/video-marina-abramovic-y-su-proyecto-de-residencia-en-sidney>>

encontrando un punto de encuentro con una acción realizada en vivo justamente lo que realiza un performer.

Un artista que conjuga estas zonas híbridadas en la búsqueda de la percepción de la emoción que expresa un cuerpo, es Pina Bausch¹⁷, que construye un método que le sirve para extraer de sus intérpretes el material pertinente, buscando producir estados emocionales que sus bailarines investigan corporalmente. Esto para ser puesto en práctica mediante encuentros y desencuentros entre los bailarines, generando relaciones de similitud, repetición sucesiva, recortando, mezclando y oponiendo las secuencias de movimiento que conformarán los estados emocionales de la obra. Su propósito es narrar en escena tales estados de emoción desplegados en el cuerpo, y para ello genera un modo coherente para extraer de los bailarines sus historias, recuerdos, sensaciones e imágenes alojados en la corporalidad. Bausch indaga en problematizar al intérprete, interrogándolo mediante el lenguaje y el gesto en un diálogo de pregunta y respuesta continua, en el cual reúne todas estas piezas individuales (fragmentos) de sus bailarines para organizarlas en función al clima que instaura y de su dimensión lírica, nostálgica o cómica. El procedimiento que implementa Bausch tienen características de tipo Collage, sus piezas adquieren un continuum en el tiempo social y el lugar público puesto en escena (Fontaine, 2012).

En este sentido, la construcción de una coreografía o performance puede ser más interesante que el resultado en sí, aquí se puede entender la necesidad de ser observador y participante del “aspecto vivo” en el proceso de creación, en donde lo que le ocurre al cuerpo del artista previo a la obra, muchas veces es más atractivo que el producto final.

¹⁷ Bailarina, coreógrafa y directora alemana quien nace en (1940-2009), es quien revive el espíritu de la danza alemana al crear el teatro-danza.

Sumando a todo lo anterior, se observa que el cuerpo también tiene un tiempo de acción y adaptación, que puede determinar la construcción de la obra que se vuelve significativo, porque desde allí también se visualizan las transformaciones, las elecciones, los conflictos y las crisis propias del trabajo creador. En este sentido se da paso a conocer como el tiempo es un factor considerable a la hora de implementar un procedimiento para la creación artística.

1.2.2 Tiempo

A la hora de desarrollar una idea llevada a la creación artística, el componente “tiempo” se vuelve un ítem interesante de analizar, la metodología también cruza este aspecto. Se ha podido entender que el proceso coreográfico necesita de una preparación temporal, pues desde allí emergen las ideas y los modos de producción que permiten llegar a un resultado concreto en el tiempo. El proceso de realizar una coreografía tomará alrededor de cuatro o cinco meses de trabajo de investigación (referencia que hemos tomado sobre un contexto académico donde se les enseña a los estudiantes a crear coreografía). Aquí el proceso de construcción necesita de ese rango de tiempo para lograr un proceso significativo, puede variar según las circunstancias indudablemente.

El proceso que elabora la Performance en su construcción, implica que sea tan largo como pueda ser (meses) o tan corto como dura un acción en un espacio (minutos), puede incluso ser desarrollada en el instante que se presenta sin juicio previo. Su cualidad transformadora viene también de esa premisa **ser y desaparecer**¹⁸ que permite que un trabajo solo viva en un espacio y tiempo real único. La performance por su carácter fugaz se pone en un lugar incierto sobre su proceso de construcción, donde el tiempo

¹⁸ Apuntes de clase, Taller de Metodología sobre el Arte de Performance dirigido por Alexander del Re, realizado en Mayo de 2015.

manifiesta posibilidades como consecuencia de la metodología empleada, que puede venir de distintos factores como el cuerpo, el espacio y el tiempo.

“...el tiempo, en sentido performático, puede ser asumido con dos características, una relacionada con un tiempo cuantitativo, que daría cuanta de lo efímero, de la fugacidad, de lo irreplicable [...] y otra relativo a un tiempo cualitativo vinculado a cierta intensidad de esa vivencia temporal, un tiempo concentrado, un tiempo propio de la experiencia con la obra de arte.” (Zuzulich, 2012)

Un referente sobre el trabajo del tiempo es mencionar al artista inglés Alastair Maclennan¹⁹, quién desarrolla sus performances a través de someter su cuerpo a largas jornadas, que lo llevan a estar horas, días, incluso semanas en resistencia física y mental. El procedimiento consiste en producir el estado corporal necesario para generar acciones particulares, y desde allí encontrar o sumar al contexto en que instala su trabajo, un conjunto de símbolos que va construyendo in situ en sus performances. Al vivenciar tal estado corporal puede someterse a un viaje de transformación constante, el cuerpo adquiere y revela la disposición sensible del artista, en el indudablemente todos los deseos del sujeto se materializan en la acción. Su propósito es ir más allá del agotamiento físico, produciendo alteraciones en la corporalidad por consecuencia de los matices del tiempo (rapidez, lentitud, pausas) que le ayudan a crear desde este lugar acciones que afloran desde la presencia en el espacio y tiempo que habita. Por esta razón, es que la necesidad de “tiempo” es tan importante para Maclennan, su interés es llegar a los lugares discursivos, perceptivos y comunicativos con el espectador, que se vuelve un proceso de visitar el cuerpo y su memoria en cada Performance que realiza.

¹⁹ Es uno de los principales practicantes del arte de performance en Gran Bretaña. Desde 1975, se radica en Belfast, Irlanda del Norte., como fundador de Cambio de Arte e Investigación de Belfast y la agrupación Black Market International.
<<http://www.vads.ac.uk/collections/macclennan/>>

Por otra parte, se observa que los artistas de Performance sugieren ser seres solitarios en su hacer, dirigiendo sus procesos de creación en problematizar e investigar desde lo que perciben individualmente.²⁰ El tiempo subjetivo del artista le permite significar su obra en un lapso determinado que lo conduce a mirar su propia historia, en la que su individualidad lo guía a desencadenar acciones propias de su naturaleza. El artista de Performance elabora casi todo a través de la idea que se tiene pensada, probando ciertas cosas, pero muy hermético es el proceso de construcción, solo le concierne a él, que por lo general acciona solo en espacios o festivales en los que se presenta. Allí el cuerpo es el eje fundamental para crear, que en el dialogo con el tiempo, reacciona para registrar momentos e hitos que por determinada duración se vuelve insumo significativo para la Performance.

En Danza los trabajos de investigación escénica se elaboran en su mayoría a través de un grupo de trabajo, interesado en desarrollar el lenguaje en torno a una idea, mediante la búsqueda que se realiza en cada sesión de trabajo que amplía el aspecto referente al tiempo. El concepto de grupo o compañía se establece desde la colaboración que los artistas realizan a favor de un tema en común, y a partir de esto el proceso personal (algunos más rápidos y otros más lentos) de cada intérprete buscan construir un modo en común (un nuevo tiempo) que le sirva al procedimiento para la creación de la pieza coreográfica. La preparación de un cuerpo que desea llegar a determinados lugares, los diálogos y relaciones entre los elementos (objetos, cuerpos, espacios) son los componentes necesarios de investigar en un intervalo determinado de tiempo, para la armonía y lógica que se le quiere dar a la obra. Entonces la cooperación que se produce en esta práctica artística lleva a que las metodologías implementadas tengan

²⁰ Así también se agrega que existen agrupaciones de artistas de performance que desarrollan sus trabajos de forma colaborativa como: Black Market Internacional y Colectivo Antagonismo entre otros.

<<http://blackmarketinternational.blogspot.cl/>>

<<http://colectivoantagonismo.wix.com/arte>>

distintos alcances, pues el tiempo produce un diálogo constante que se efectúa en el grupo de trabajo, que posibilita de expandir el modo cotidiano de pensar de un individuo; determinando imágenes y comportamientos que alteran los procesos de percepción del mundo.

La percepción del tiempo es un aspecto que desarrolló Merce Cunningham²¹ en la elaboración de sus trabajos, de una forma radicalmente diferente a lo hasta entonces conocidas en la época de la Danza moderna. Elabora una de sus primeras composiciones en tiempo real, en el cual se privilegia el instante creativo, la descomposición de la obra, utilizando recursos innovadores entre intérpretes y público. Es uno de los primeros que integra la tecnología como elemento escénico, introduciendo la noción de improvisación, que permitía a sus bailarines una total libertad de acción proporcionándoles solo una vaga idea de lo que debían hacer, ampliando o disminuyendo el tiempo de reacción. Su Danza requería gran disciplina y concentración en todo instante, especialmente antes de desarrollar un movimiento, que puede volverse fugaz para el ojo del bailarín. El gesto era el principal elemento de la Danza, su verdadero soporte, por encima de la música (creaba sus coreografías sin saber que música las iba a acompañar), del argumento de la narración y de todos los ingredientes psicológicos.

La temporalidad de dicho procedimiento abre la idea sobre un tiempo con espacio, que no puede separarse para ser habitado, el espacio determina un tiempo sobre los que acontece en el. Los tránsitos, las relaciones y la presencia movilizan a que los matices del tiempo produzcan, dentro del espacio, nuevos espacios y maneras de reconocerlo. Entonces posteriormente la relación entre cuerpo y espacio manifiesta sus propias formas, que llevarán a comprender los aspectos y significantes del territorio donde se instala la corporalidad de la obra.

²¹ Bailarín y coreógrafo estadounidense experimento y desarticulo los elementos del lenguaje coreográfico tradicional, como la frontalidad, la caracterización del vestuario y la coordinación con la música

1.2.3 Espacio

Un cuerpo que interviene en el espacio, desde un principio se presenta como natural, como una prolongación de la tierra que se articula de manera muy concreta, sin variaciones, mimetizándose en el ambiente, diciendo lo simple que puede resultar mostrar la esencia del ser humano, sin olvidar la carga emotiva que trae consigo el sujeto. Revelando aquello la pregunta que surge es ¿cómo el cuerpo imposibilita al ser humano?, puesto que su estructura lo enmarca y lo deja limitado ante el espacio de lo que es, ante sus posibilidades. Se postula que el sujeto toma conciencia de un conjunto de elementos (piel, huesos, sangre) que lo determinan ante otro, que lo deja en evidencia (material) en el espacio, y por esto no puede ocultarse ante el entorno y ante sí mismo.

Parece importante exponer que a través de los sentidos, se puede asegurar de que existe un cuerpo o tratar de idear uno en el espacio. Los sentidos hacen innegable su imagen ante otros sujetos en determinado espacio, pues a medida que el cuerpo percibe, la información que está adquiriendo ya permite que aparezca su imagen real concreta en un lugar.

Por lo tanto, para instalar una idea o una obra que se desarrolle en una zona donde el artista elabore acciones y movimientos creando acontecimientos, se puede identificar a través de diversas connotaciones las distintas implicancias del trabajo espacial, que se categorizan mediante su diálogo con el cuerpo. Los componentes y significados a partir de la visión de Valentín Torrens²² son utilizados para situar una obra se definirán en lo siguiente:

- El espacio material, un no vacío (Nicolás Schöffer).

²² Reconocido artista de performance, teórico y profesor. Desde principios de 1990, se ha presentado en veintinueve países de Europa, Norteamérica, Sudamérica y Asia, presentando sus obras, en festivales y exposiciones internacionales.

- El espacio situado en el interior de otro espacio (Albert Ràfols Casamada).
- Cada espacio produce a los otros (Julio Cortázar).
- El espacio físico y perceptivo, existen tantos espacios perceptivos como personas que lo perciben (Bertrand Russell).
- Que el espacio no se puede concebir como una totalidad sino como un fragmento (Georges Perec).
- El espacio que deja un objeto cuando se desplaza. La huella de un espacio (Jorge de Oteiza).
- El espacio que por sus efectos precisos actúa directamente en el humor del individuo (André Stitt).

Por lo anterior, las preguntas en torno al cuerpo en el espacio y la idea que el sujeto tiene de sí mismo, puede ampliar la gama de significados que las zonas dispuestas para crear obra sugiere, donde el individuo que busca crear a partir de lo que hay, tendrá diversas opciones en cómo significar estos espacios con su obra.

En este sentido el espacio provoca, determina y expresa un rol por sí mismo en el diálogo con el cuerpo, y por ello se destaca a quien definitivamente indaga en todos estos conceptos en su obra, el artista Alemán Joseph Beuys.²³ En la década del 70 y 80 trabajó mediante la percepción del cuerpo en el espacio, y con la acción atravesando su propio cuerpo, al del animal, al espacio mediado por los conceptos de educación, origen, ritual y política, construyendo obra en vivo en galerías y espacios no convencionales. En su trabajo "*I like America and America likes me*" que presenta en 1974 en la galería René Block de Nueva York, instaló una forma de manifiesto de vida, pero que da paso a su reflexión sobre el individuo en la sociedad americana, y cómo éste experimenta la resistencia, el estado y la provocación del

²³ Escultor (1921-1986) que trabajó con varios medios y técnicas como, performance, happening, vídeo e instalación y perteneció al grupo fluxus.

mundo a través de su cuerpo en un espacio situado en otro espacio. Una galería que construye dentro de sí misma, una nueva zona y habitad, para vivir durante siete días con un coyote salvaje. En una sala separada del espectador por unas rejas, hay paja, guantes, una linterna, un bastón y un triángulo instrumental colgado del cuello. Está él y el animal donde se impregnan factores espaciales en la figura del artista, a su gestualidad corporal, a su conciencia de comunicador que tiene como receptor a un animal (coyote). El artista asume el papel de chamán con autoridad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta.

De esta manera, Beuys instaló trabajos de larga duración, hito importante para el futuro de la Performance, horas, días podían ser el cauce para desarrollar sus verdades trascendentales para estimular, cooperar y transformar a la sociedad y al individuo. Este periodo de tiempo lo lleva a investigar en los espacios y cómo habitarlos, desde la relación con otros cuerpos u objetos.

Por otro lado, es en esa búsqueda, que paralelamente se desarrolló en el contexto local nuevas maneras de presentación de una obra en espacios no dispuestos para el arte. Se dirige la atención a la década del 70', donde un grupo de artistas empezaron a cuestionar el lugar del arte en la sociedad, y a interrogarse por el estatuto político y la rigidez institucional que gobernaba Chile en ese entonces. La Escena de Avanzada²⁴, dio sus primeros pasos al desarrollo del Arte de Performance en Chile. Lotty Rosenfeld (Artista Visual), Juan Castillo (Artista Plástico), Fernando Balcells (Psicólogo), Diamela Eltit (Escritora) y Raúl Zurita (Poeta), formaron parte del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), que empleó diversas estrategias para difundir sus obras en el ambiente cultural censurado de aquellos años. La intervención de espacios públicos utilizando el "territorio en común" donde se encuentran los límites de lo personal y social, ese fue el lugar central donde realizaron su

²⁴ Término que la teórica Nelly Richard agrupó la producción de algunos artistas quienes desde el año 1977 a 1982 desarrollaron performance en Chile.

trabajo subversivo cuestionando las condiciones de vida de un Chile dictatorial, buscando conectar el espacio del museo y la galería con el espacio social, e investigando la participación activa del espectador en el proceso creativo. La escena de avanzada viene a poner en cuestión los supuestos discursivos y estratégicos en que las diversas áreas del arte se habían desarrollado hasta antes del Golpe de Estado, renovando de manera definitiva los campos escriturales y plásticos del arte nacional.²⁵

Sus acciones consistían en resignificar los espacios lanzando volantes desde aviones sobre las comunas de Santiago, con la frase: "Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista" en "Ay Sudamérica" de 1981. Enviar camiones de leche para luego cubrir la fachada del Museo de Bellas Artes con un lienzo blanco en "Inversión de Escena" de 1979 y entregar cien bolsas de medio litro de leche a habitantes de una comuna de Santiago, para que el residuo de estas sea soporte para la realización de obras que en forma posterior serían expuestas en galerías como en "Para no morir de hambre en el Arte" de 1979, fenómenos producidos a nivel masivo por CADA. El uso de la frontera que divide y diferencia a los ciudadanos de un territorio produce un motor para justamente realizar acciones con sentido social y artístico, que juzgue y plantee preguntas en torno al espacio como delimitante que aparta a los sujetos entre sí.

La espacialidad abarca la presencia de los cuerpos, de las cosas, de las circunstancias, y en ello, la creación artística toma los elementos para llevarlos a otros planos de la realidad y la consciencia. El contexto ayudará a que el sujeto que crea pueda generar espacios de comunicación con el espectador que utiliza una zona muchas veces establecida solo para el artista. Para este propósito, trabajar el espacio acercando o alejando al público, contribuye a descubrir una zona desconocida, que se vuelve un

²⁵ Artículo Escena de Avanzada. Memoria chilena, Biblioteca Nacional de Chile. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92591.html>>

punto de atracción para el artista que presenta su obra y el individuo que presencia y recepciona tal suceso. Todo esto en un mismo lugar pero con diferente percepción de los acontecimientos, donde se unen los cuerpos, tiempos y espacios subjetivos de las acciones en movimiento.

En resumen, los componentes que comúnmente son empleado por los artistas en la construcción de sus creaciones abordan el cuerpo, el tiempo y el espacio como unidades implícitas. Se puede separar cada una de ellas para indagar en su propio contexto, identificando sus particularidades para encontrar la presencia del artista habitando en un espacio con tiempo propio. En este punto las relaciones entre estos elementos abren nuevos caminos para construir un procedimiento para la creación de obra, donde el artista y la disciplina que lo enmarca, toma estas particularidades, creando nuevos métodos para realizar nuevas ideas.

1.3 Cuadro Comparativo entre Danza y Performance

A continuación se expone las diferencias que constituyen las formas de abordar los componentes y factores que comúnmente se trabajan en la creación de obra en la disciplina de la Danza y la Performance. Puntos de vista que se destacan y permiten que un lenguaje se conforme y se desarrolle por sí solo, con sus propios códigos y símbolos que reconocen la especificidad de una disciplina y su valor artístico.

FACTORES	DANZA CONTEMPORÁNEA	ARTE DE PERFORMANCE
Elemento	Bailarín-Intérprete	Performer
Cuerpo	Cuerpo que desarrolla un entrenamiento para reaccionar ante un estímulo	El cuerpo que responde sensible, perceptiva y espontáneamente ante un

FACTORES	DANZA CONTEMPORÁNEA	ARTE DE PERFORMANCE
	que está condicionado por parámetros determinados por un lenguaje definido.	estímulo.
Soporte	Representación	Arte en vivo
Hilo Conductor	Narrativa, dramaturgia corporal.	Ritual, discurso poético.
Técnicas	El cuerpo se desenvuelve sobre parámetros establecidos, márgenes determinados por el lenguaje del movimiento que trabaja a través de distintas técnicas corporales.	El cuerpo experimenta, no hay límites sobre el lenguaje establecidos. Todos los soportes son válidos para la investigación corporal.
Construcción	Ensayos, investigar, definir y estructurar para establecer secuencias y/o escenas que pueden ser reproducibles en el tiempo.	La investigación permite probar y establecer momentos dentro de una estructura a realizar, que está sujeta a cambios en el instante que se desarrolla la performance.
Forma de estructura	Estructura flexible, repetible, que se puede fijar y realizar con la misma intensidad infinitas veces. El público puede observar repetidas veces un montaje de danza convencional, que despliega una misma secuencia	Acción se define con anterioridad o puede ser creada en el momento, su forma de estructurarse dependerá del artista y el contexto en donde sitúe su trabajo. Esto también es atravesado por las

FACTORES	DANZA CONTEMPORÁNEA	ARTE DE PERFORMANCE
	determinada que no se altera en el tiempo.	circunstancias propias de la muestra (intervención de las personas, espacios, objetos y otros.)
Tiempo	Temporada. Se determina la cantidad de presentaciones en un periodo definido que comprende por lo general de funciones regulares durante un tiempo acotado.	Solo se presenta una vez, pues existe para desaparecer, su cualidad transformadora no permite su reproductibilidad.
Espacio	Espacio escénico tradicional, comprende de teatros y galerías manteniendo el efecto de escenario y espectador que establece una distancia de roles. También se utilizan diversos espacios alternos, en creaciones experimentales.	El espacio público, galerías, museos, casas y diversos lugares son utilizados para la presentación de acciones.
Roles	Coreógrafo y bailarín, que despliegan una investigación en conjunto. Existe también el intérprete/creador cuya función es de aportar el material pertinente que el mismo puede estructurar o que puede ser guiado por un director escénico.	El artista de performance por lo general crea, problematiza e investiga su propio trabajo artístico. Elabora y se presenta de manera solitaria y en colaboración en festivales y encuentros de arte en vivo.

FACTORES	DANZA CONTEMPORÁNEA	ARTE DE PERFORMANCE
Metodología	Metodología que puede ser fija y/o dialogar con distintos procedimientos alternos, articulados a través del lenguaje del movimiento. Este es el eje para la creación de una pieza de danza, existe el cruce metodológico mediante recursos que provienen de otras áreas de la creación pero manteniendo el lenguaje propio de la danza.	Metodología como eje o cruce de procedimientos, puede ser construida a través de variados mecanismos. La performance pareciera no ser purista, dado las muchas probabilidades indefinidas en su realización.

Cuadro 1: Cuadro comparativo de Danza y Performance

CAPITULO II: PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO DE ENSEÑANZA DE ALEXANDER DEL RE EN EL ARTE DE PERFORMANCE

Se ha observado que la obra se realiza en el momento que se enseña a crear, es ahí en el intercambio de saberes donde se logra concretar y dar vida al acto creador, para comprobar cómo trasciende más allá de uno, sino que se despliega hacia múltiples lugares como: al encuentro con el espectador, espacios dedicados para el arte, la mirada de estudiantes que están en búsqueda de herramientas para la creación y otros. Podría ser esta la gran herencia del artista, su obra y su encuentro con ella, que sería claramente la metodología, que muchas veces es analizada por los mismos estudiantes, colegas y público que presencia tal momento creativo.

En este contexto se dirige la atención en cómo ese modo para crear obra llega al sujeto que está involucrado en este tipo de procesos, esto puede suceder mediante un guía, facilitador o mediador que ayudará a encontrar las respuestas, para proveer de herramientas adecuadas en la resolución de esta problemática (el cómo hacer). Muchos logran tal hallazgo (metodológico) en la práctica artística constante que inconscientemente les va dejando un modo particular de hacer y resolver, pero siempre aparece ese ser que con su experiencia impulsa a ir más allá. Este ser que muchas veces se nombra “maestro” se convierte en el guía, en un referente, que fascina por su conocimiento y por sus relatos. El maestro a través de su práctica artística ha podido construir su propio modo de hacer, entiende dónde quiere guiar la experiencia, y para ello necesita indudablemente de un discípulo que le sirva para poder comprobar el alcance de tal procedimiento, y ver su posible transformación en el acto de enseñanza. La reflexión permanente es el motor de trabajo y desde aquí se desprende todo, las dudas, las interrogantes, que van surgiendo en el maestro/discípulo, profesor/ estudiante que son clave para que la metodología tenga razón de ser.

Es a partir de esta reflexión se vuelca esta investigación para analizar el procedimiento metodológico que el artista chileno Alexander del Re, que realiza en talleres de metodología sobre el Arte de Performance, entregando herramientas útiles de conocimientos sobre la creación de performances, potenciando el desarrollo de la creación artística y su capacidad de enseñanza, situado la práctica del Arte de Performance en un terreno amplio y fructífero.

2.1 Antecedentes Biográficos

Alexander Del Re nació el 16 de Noviembre de 1961 en Santiago de Chile, con estudios independientes sobre el Arte de Performance con los artistitas James Lee Byars y Martha Wilson entre otros. Es educador, curador, organizador y artista de Performance desde 1993; hasta esta fecha, ha presentado su trabajo en 18 países de Europa, Asia, Norte y Sudamérica. Ha participado ha sido curador invitado en los festivales internacionales de Arte de Performance. Ha publicado ensayos sobre la Performance contemporánea de Chile y Latinoamérica en revistas especializadas y revisiones sobre su trabajo han aparecido en revistas de arte de Europa y Norteamérica.

En numerosas oportunidades ha participado en conferencias, charlas y paneles, tanto nacional como internacionalmente; ha dictado talleres y clases de Arte de Performance en Irlanda del Norte, Alemania, Escocia, México, Venezuela, Argentina, Uruguay y Chile. Co-fundador de PerfoPuerto, organización independiente de Arte de Performance, con la cual ha sido curador y Co-organizador de los festivales internacionales de Arte de Performance. El 2008, Co-fundó la plataforma de Arte de Performance latinoamericana PerfoLink; en ella ha sido curador y organizador de más de 15 festivales a la fecha.

2.2 Enfoque Metodológico de Enseñanza

Enseñar a crear una obra de Performance puede partir desde el uso del cuerpo a través de la experimentación de acciones, que conducen al cuerpo inmediatamente a ejercitar diferentes posibilidades en el sentido más práctico. Pero al mismo tiempo es necesario conocer el contexto histórico sobre el Arte de Performance, para desde allí, se entienda que el material que se desarrollará en las clases que elabora Del Re, cuyo objetivo será que el estudiante construya y realice su propia obra de performance, proviene de la investigación en torno a la historia del cuerpo ha desarrollado en esta disciplina desde sus comienzos hasta los tiempos actuales.

El procedimiento inicial que se efectúa en el taller realizado por Del Re, parte de la experimentación con diversas metodologías, que provienen de la investigación a diferentes artistas que realizaron y realizan actualmente prácticas de creación de obra en Performance. Estos procedimientos se han elaborado junto a la evolución de esta disciplina, pues durante ya casi 60 años, Performance se ha encaminado hacia la creación constante de nuevos métodos, y también a consolidar otros, observando donde nace y bajo qué circunstancia se construye una metodología.

Por esta razón, para Del Re es muy importante hacer un trabajo en paralelo con los estudiantes, realizando sesiones teóricas donde los elementos significativos como los sistemas que utilizan los artistas, el contexto local, los hitos y otros componentes les permitan a los estudiantes comprender lo que implica el proceso de creación. Este material les ayudará a los estudiantes a tener un parámetro, donde puedan crear a futuro sus propios métodos para la creación de performances. Por lo tanto, De Re les explica a los estudiantes que a través de la experiencia del cuerpo, se investigara como dar paso a la construcción de una modo personal, a partir de experimentar con distintos enfoques metodológicos. En este sentido se recalca que el descubrimiento y las experimentaciones con las metodologías son

exclusivas para la practica de los estudiantes, de esta manera Del Re evita realizar a modo de muestra o ejemplo los ejercicios con su propio cuerpo, pues busca que los mismos estudiantes puedan encontrar por si solos, en la experiencia, los modos para construir y aprender a conformar una Performance con el material que él les proporciona.

“Muchas veces nos encontramos con estudiantes que vienen influenciados mediante sus propias prácticas disciplinarias, donde algún elemento externo los ayuda a mediar entre sus ideas y las acciones.”²⁶

A partir de lo anterior, se ha podido identificar, según las investigaciones realizadas por Valentín Torrens, la estructura que Alexander Del Re desarrolla en sus clases de Arte de Performance, diseñando un recorrido por el cual los estudiantes transitan en las distintas fases de aprendizaje que se determinaran como:

- 1) Marco histórico, parte desde la presentación de cada sesión del trabajo de un artista que contenga elementos teóricos o prácticos que sirvan de referencia para la sesión de ejercicios posterior.
- 2) Ejercicios preliminares, proposiciones prácticas para que las desarrollen los participantes. Cada uno de los ejercicios está relacionado con una unidad teórica.
- 3) Presentación de los trabajos, a partir de los modelos y métodos investigados en el taller, al terminar, los participantes desarrollarán la presentación de sus propias Performance.

Este marco se pondrá en práctica en el taller de Performance dirigidos a estudiantes de arte con diversa procedencia e intereses, lo que compone grupos heterogéneos de personas interesadas en esta disciplina. Se efectúa una propuesta metodológica, que está muy próxima a la estructura del juego

²⁶ Entrevista a Alexander del Re realizada en Diciembre 2015.

y sus características que son: libertad, placer y cambio. Aquí la pedagogía se torna igualitaria; por el diálogo en que se produce entre profesor y estudiantes, y performativa; que equipara la consideración del artista como estudiante y a este como artista. El material que los estudiantes desplegaran en las sesiones de trabajo serán, las ideas y deseos traídos por ellos mismos, y la manera a desplegar tales ideas serán las diversas metodologías que a través de la teoría y práctica; serán llevadas a cabo por los estudiantes durante las sesiones.

Entonces para dar comienzo al taller Del Re le solicita a cada estudiante que conforme una lista de temas, que les gustaría trabajar a lo largo del taller, esas temáticas pueden ser de cualquier índole, nunca se restringe el sentido creativo de los estudiantes. Del Re señala que cada uno de ellos, deberá proceder a escribir subtemas o variantes específicas a estas ideas, permitiendo que la lista se incremente en muchas opciones para trabajar.

Lo que sucede en esta primera etapa es buscar y relacionar el material individual de cada estudiante, en ello aparecieron temas como: el feminismo, la identidad de género y la cultura visual entre otros. Cada estudiante dentro de sus propios tópicos realiza el trabajo de encontrar un punto en común, dentro de todos los subtemas que se desprenden de su tema general, una línea transversal que cruza todos estos temas planteados por él mismo. Se observó que siempre están hablando de lo mismo, todas esas ideas tenían un punto de encuentro, al escribirlas y comentarlas con los demás compañeros, los estudiantes entienden las semejanzas y conexiones entre estas. De esta manera, se identifica el tema o idea principal que será el soporte, para la creación de ejercicios que Del Re desplegara en cada fase del curso.

Partir desde esta premisa se deduce que el cuerpo necesita desenvolverse a través de un contexto que lo soporte, este es el primer instrumento para buscar las posibilidades de cómo se desarrollara corporalmente el tema,

mediante el dialogo que se produce entre acción y la idea. No necesariamente se busca narrar un suceso para que sea interpretado de forma literal, se busca que cada estudiante problematice y genere nuevas lecturas y preguntas en torno a lo que desee trabajar como temática. Entonces lo real se presenta en esta interacción, porque al asumir un contexto se puede desplegar el cuerpo de diversas maneras, para desprender de él toda su historia y sus rarezas.

“... la corporeidad no es algo dado, sino que es, más bien, un concepto que tienen un anclaje histórico, el cual indica los funcionamientos que se esperan de él y, por lo tanto, también sus anomalías.” (Zuzulich, 2012)

La Performance busca desde su esencia llegar a la fibra más profunda del ser humano, para incluirlo como protagonista de un espacio-tiempo simbólico para la reflexión en torno al cuerpo y el sujeto en el mundo, esto a través de una acción no lógica (muchas veces) pero sí llena de contenido y sentido. Si bien el resultado de las experimentaciones llevará a encontrar múltiples alternativas, estas se elaborarán en acciones que se realicen a través de una narrativa poco convencional, buscando que los estudiantes se alejen de sus propios patrones tradicionales.

De este modo, con este material inicial Del Re desplegara tres metodologías de enseñanza base, donde los estudiantes realizarán ejercicios prácticos desarrollando nuevas perspectivas en torno a las temáticas elegidas. Todo esto para ampliar en los estudiantes la capacidad de redescubrirse a sí mismos. Si bien, el cuerpo será el protagonista que dialogará con estos procedimientos que son la base de la metodología Del Re, lo que interesa también es observar como las ideas se transforman a partir de cada enfoque, y así ver la repercusión en los estudiantes, poniendo un tipo particular de cuerpo, no cualquier cuerpo, sino un cuerpo que se presenta, respondiendo a su propia lógica que lo vuelca hacia dentro de su ser, para

buscar la comprensión y el conocimiento de sí mismo y del mundo que parte desde la sensibilidad, la afectividad y la ética.²⁷

2.2.1 Metodología Imagen

La imagen que proyecta un cuerpo permite expresarse al sujeto a sí mismo, iniciando el camino hacia el lenguaje, medio por el cual, se plasma la subjetividad del individuo que se manifestará en la búsqueda de darle sentido a su trabajo creador. Para esto cuestiona sus vivencias y experiencia en relación al cuerpo como medio de comunicación con su entorno, el cual se va transformando en cada momento y en cada situación. Entonces desde esta perspectiva se comprende que el cuerpo es un articulador de pensamientos y percepciones, vital instrumento donde nace el impulso para la creación. Pero sin este cuerpo ¿podría ser posible la creación? ¿El pensamiento puede adquirir una materialidad sin cuerpo? Al hablar de cuerpo se piensa es un lugar extraño, ambiguo e inmediato que utiliza el sujeto para conectarse con el mundo material y la sociedad. Al parecer el cuerpo no se presenta como algo dado o evidente, se tienen dudas de su existencia y, se piensa que son invenciones del espíritu.²⁸

“El alma. El cuerpo, el espíritu: la primera es la forma del segundo y el tercero es la fuerza que produce a la primera. El segundo es, por lo tanto, la forma expresiva del tercero. El cuerpo expresa el espíritu, es decir, lo hace brotar hacia afuera, le saca el jugo, lo hace sudar, le saca chispas y arroja todo en el espacio. Un cuerpo es una deflagración.” (Nancy, 2007)

²⁷ JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA. El Cuerpo, arte y significación <<http://semiouis.blogspot.cl/2010/03/cuerpo-arte-y-significacion.html>>

²⁸ RENÉ DESCARTES. Traducción José Antonio Mígues. Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [En línea] <http://www.rosariosantodomingo.edu.co/contenido/tarea_2628.pdf>

Es el propio sujeto capaz de percibir mediante la conciencia corporal, el espacio y otros cuerpos su estructura física, y así enlazarse con el pensamiento de lo que es, de manera tan certera que imposibilita dudar de su inexistencia. Esto es lo que Descartes, afirma en la segunda de sus *Meditaciones Metafísicas*, que existe el cuerpo, sólo es, porque piensa en ello, pero lo demás puede no hallarse; pero si toma conciencia de lo que está en su mente se vuelve real. En esta bajada a la realidad el cuerpo proyecta una imagen, esa imagen mental y pensada que concreta el cuerpo ante el mundo, instalando implícitamente un concepto que puede dar miles de lecturas ante la mirada de otro sujeto.

Reconocer esa **imagen mental** que proviene de un recuerdo, una sensación, un lugar u otros, que los estudiantes identificarán para desarrollar a partir de esta las acciones en sus ejercicios/performance, es el objetivo de esta metodología, que busca la creación de una imagen/sensación/acción unitaria que produzca un efecto inmediato, consistente y claro ante otro sujeto/espectador.

Construir una Performance tomando como eje una imagen mental que se quiere instalar, una imagen no plana (no es reproducir una foto), es indagar en la tridimensionalidad del cuerpo en el espacio que conforma esta imagen, es la extensión natural que el cuerpo toma a través del eje cuerpo/espacio/tiempo. La elección de la imagen será el punto inicial para elaborar la Performance, desde ella se crean las acciones a realizar. Esta información queda clara mediante la contextualización teórica que Del Re efectúa antes de poder ejercitar la metodología, presentando registros de artistas que practican con el método la imagen.

“Para crear una performance parto a veces de una imagen poética determinada; de una imagen que me sorprende, que me desplaza, que me conecta de otro modo con los hechos, las situaciones, los cuerpos. Desvío la imagen; la transformo; me desplazo a otra área, dejando la primera en su punto de origen. El encuentro con las cosas

*resulta entonces sorprendente; es todo un acontecimiento nuevo; una experiencia hasta entonces desconocida que en ocasiones te abre el camino de un proceso de creación, allí donde nunca antes habías llegado, y te sitúa en un emplazamiento extraño, inusual, pero tratando con un objeto o elemento que conoces sobradamente, y que has utilizado en infinidad de ocasiones de un modo único”.*²⁹

Gracias a este apoyo los estudiantes entienden cómo el procedimiento se puede llevar a cabo, cómo podría ser. Entonces después de tener esta sesión teórica, Del Re pone en práctica con los estudiantes esta metodología. Le solicita a cada uno de ellos en pensar en una imagen que desean instalar en el espacio, con una connotación personal basada en la temática que están trabajando a lo largo del curso. Esto para realizar una micro-performance compuesta de la imagen, desarrollando a través de acciones o una acción a partir de la imagen que han elegido, desplegando el tema con la metodología propuesta.

Los estudiantes elaboraron ejercicios donde realizaron coincidentemente, breves acciones muy simples y acotadas. Un ejemplo de ello es mencionar el ejercicio de un estudiante que se ubico en el centro de la sala de clases, quedándose inmóvil unos minutos, mirando a los compañeros del curso. Aquel gesto provocaba tensión en los demás estudiantes, por la expectativa de lo que podría ocurrir posteriormente. Luego el estudiante se saca la camisa que llevaba puesta del pantalón, cayendo de esta prenda, muchos botones que tenía guardados desparramándose por el suelo, mientras él miraba a sus compañeros observando sus reacciones. El resto de la clase no esperaba que aparecieran los objetos (botones), la reacción fue de sorpresa ante la presencia del material y tensión respecto a la continuación de la acción. La acción es simple, la imagen de los botones cayendo es lo fundamental en este ejercicio, pues la carga simbólica del objeto para él

²⁹ FERRANDO, BARTOLOMÉ. De mi proceso de creación de Performance. [En Línea] <<http://performancelogia.blogspot.cl/2007/01/de-mi-proceso-de-creacin-de.html>>

estudiante³⁰, lo pone en un estado de percepción y sensibilización ante el tiempo y espacio que habita dicha acción. La reacción del cuerpo del estudiante fue básicamente descubrir el efecto que ocurre en los compañeros, o sea, observar al otro y mediante ese gesto decidir si realizar otra acción o solo queda inmóvil en el espacio.

Para los estudiantes se vuelve un gran desafío poder crear este ejercicio que revele un cuerpo atento, dispuesto y presente que comunique, pero que se rija a construir desde una imagen. Porque en una acción simple se sintetiza todo el trasfondo que contiene la imagen, y muchas veces parece insuficiente una sola acción para generar el efecto necesario en los espectadores. Aquí la metodología radica en estar consciente en cómo esta imagen altera el curso de las acciones que realizará el estudiante y lo que provoca en el sujeto que la mira. El cuerpo es el lugar para sentir y percibir, y la imagen que se coloca en el espacio tiene directa relación con otro ser humano, y con otros elementos que se relacionan con el cuerpo.

Entonces, la acción que realizan los estudiantes, debe ir acorde con la imagen propuesta, pues el tiempo y el espacio simplemente complementan lo que se instala corporalmente. El conflicto de cómo realizar una acción puede ser el problema que aparece en esta metodología, porque en los ejemplos (registros) que presenta Del Re, la instalación de la imagen es más poderosa que la misma acción, pareciera no hubiera acción que realiza el artista. Pero se valida el hecho que la visibilidad impuesta por el artista es la esencia de la obra ¿Es necesario desarrollar en acciones la imagen mental o basta solo instalarla en el espacio para crear la performance?

A partir de esta pregunta se analizará el registro que presento Del Re en el taller sobre esta metodología la imagen, que consistió en la Performance

³⁰ Los botones representan para el estudiante el oficio de costurera, oficio designado al uso exclusivo hacia la mujer.

llamada “*In situ IV*” de Lala Nómada³¹. Ella desarrolló su trabajo sumergida en un gran recipiente de plástico lleno de leche instalado en el interior de una galería. Utilizó un tubo flexible que estuvo alojado en su boca con salida al exterior del recipiente que la permitió respirar. La Performance de larga duración plantea la fragilidad del ser humano y su dependencia a las cosas, en la acción de sumergirse en la leche, se cree vuelve a la matriz de su origen “el nacimiento”, que despoja al ser humano de toda necesidad material, sino más bien la vuelven al cuerpo como lugar de afecto, contención y protección. En este trabajo la imagen mental que selecciono la artista fue revelar de forma fragmentada un cuerpo rompible a través del paso del tiempo.

La imagen inicial hace pensar en la separación de un cuerpo imposibilitado de funcionar como un todo, dejando visibles algunos pliegues del cuerpo, cuyo gesto simboliza la fragmentación de las zonas del cuerpo, que depende exclusivamente del cuerpo como un todo para funcionar. En este desarrollo la imagen (ella sumergida en el recipiente) es la base de la construcción de la Performance, desde este lugar la artista despliega su trabajo en la casi inmovilidad, se percibe el habitar del espacio sin acción aparente, aunque la imagen instalada habla por sí sola significando al cuerpo y su contexto.

Pareciera que todo se vuelve irrelevante, y solo el cuerpo estando en el momento presente arma un contexto siendo esto suficiente, la interrogante es ¿Qué es lo que interesa comunicar con esa imagen? Podría ser reflejar un estado interno que proviene del tema y/o contexto. Pero si solo se presenta como algo vacío, una imagen vacía se cree: allí está el problema, la imagen debe sugerir, manifestar algo; un deseo una idea para darle sentido y valor a la obra. Entonces se determina que aunque sea muy sutil lo que los estudiantes realicen con su cuerpo abordando la metodología de la imagen, sus mundos internos se ven volcados en esta construcción visual.

³¹ Artista multidisciplinaria mexicana opera principalmente en el campo de la performance y la instalación. <<https://vimeo.com/30229510>>

Aunque simplemente estén quietos mucho tiempo, dejando ser vistos o contemplados solamente, ese gesto ya habla de un estado perceptivo y atento, de una postura, una decisión que sus cuerpos comunican en el espacio. Por otro lado, también podría ser que al armar una obra con este método, los estudiantes se vean enfrentados a un sin fin de manifestaciones corporales que instalan muchas imágenes en el espacio. La pregunta se responde, se puede manejar la imagen conscientemente en la acción más mínima, también desarrollarla dentro de un tiempo determinado, una variedad de posibilidades de imágenes que derivan determinadas acciones, no solo una, sino una multiplicidad de interpretaciones que dichas imágenes proyectan hacia el espectador.

Los estudiantes comprenden que la guía es tener noción sobre la imagen que proponen, el cuerpo presenta una carga simbólica por sí sola, que no precisamente necesita ser ampliada con algo más, algún material o acción, sino que la imagen como metodología completa por sí sola la obra y lo que se quiere revelar. Una Performance articulada por este método, puede dar la impresión de ser muy fácil de utilizar. Del Re señala que esta metodología puede considerarse como punto de partida, y por lo tanto "clásica" en Performance, y que por lo general todos los artistas utilizan consciente o inconscientemente en sus trabajos. La complejidad que representa este método "la imagen" para la creación de obra, puede llevar por caminos insospechados a los estudiantes en su práctica. Lo que desea manifestar una imagen puede parecer muy simple, pero simboliza todo el mundo subjetivo del que la realiza, en este caso los estudiantes, logrando crear una gran gama de sensaciones y emociones que dialogan con los participantes y espectadores. La imagen del cuerpo que se abre al acontecimiento, deja que permee en su corporalidad los sucesos que aparecen en el espacio, que lo atraviesa llevando a otros rumbos la imagen instalada.

Después de este primer ejercicio queda revelada en los estudiantes la posibilidad de reaccionar y resolver con el cuerpo, no solo ser meros

ejecutores, sino ser creadores de sus ideas mediante la corporalidad. La reflexión en cuanto a que tipo de cuerpo se pone en el espacio y su carga simbólica, demuestra que toda acción es significativa, ya sea desplegando el cuerpo en mil acciones o instalando una imagen que revele sutilmente su historia. Para Del Re se vuelve vital que los estudiantes se reconozcan identificando sus potencialidades creativas, descubriendo nuevas realidades y flexibilizando la percepción al encuentro de nuevas relaciones. Eso es algo que rápidamente surge al tener una percepción del estado de la Performance, un estado que ya se ha mencionado es de percepción y atención máxima ante el entorno que se puede reconocer, ese estado que ayuda al sujeto a conectarse con la intuición y de allí a conectarse con los demás.

Seguido tras la realización del ejercicio, que es el primer trabajo que efectúan los estudiantes, se prosigue a la retroalimentación al final de cada muestra que pone en práctica la metodología a trabajar. Es importante este momento posterior a la experiencia, pues lleva los estudiantes a reflexionar sobre la actividad que se ejecuta dentro del taller. Generar un espacio de dialogo donde las dudas y preguntas estén abiertas para ser respondidas por todos los participantes, es fundamental para conocer también como el resto del grupo experimento el trabajo de cada persona. Producir un pensamiento crítico sobre la práctica en Performance, entregar el espacio de confianza y libertad para abordar todas las inquietudes de los estudiantes es el modo para significar la experiencia de aprendizaje.

2.2.2 Metodología Azar

Después del primer acercamiento corporal que tuvieron los estudiantes se añade la metodología del Azar, en ella lo principal es la creación de un sistema de azar que defina caminos alternativos que pueda seguir la Performance, de manera que el resultado de ella no dependa estrictamente

de la voluntad del artista, sino de otros parámetros fuera de su control. El azar no opera en la inspiración, porque la inspiración es encontrar la respuesta en algo análogo que ya está en nuestro alrededor, pero quizá en otro contexto, no forma parte de algo controlado como es el experimento. El azar en la creación podría ser un recurso como técnica creativa, por ejemplo en el I ching se utilizan los dados para descubrir mediante la casualidad una respuesta al futuro. El experimento predispone la posibilidad de la intervención del azar.³²

En esta investigación se postula que el azar en la creación aparece dentro de lo que se denomina el **descubrimiento**, que es un tipo de respuesta creativa donde puede manifestarse el azar. El descubrimiento, puede ser casual proporcionando una respuesta concreta encontrada por el azar inesperadamente, y causal que parte de una suposición que se confirma experimentalmente. También existe el azar por sincronicidad término que utiliza Jung³³ que describe como una sucesión de casualidades que ocurren al mismo tiempo.

Un referente de descubrimiento artístico por azar en la creación, sin intención previa, es la revelación de la pintura abstracta en 1910, la primera acuarela abstracta de Kandinsky³⁴. El propio artista describe con humor el descubrimiento de la pintura abstracta a sus amigos. Kandinsky regresaba a su taller, a la caída de la tarde, después de una jornada pintando al aire libre. De repente, en su estudio, observó, apoyado en una de las paredes, un cuadro de una estimulante belleza compuesto de formas y colores cuyo significado ignoraba. Al acercarse a la pintura descubrió la solución del enigma: se trataba de una de sus propias obras puesta de lado. Ante esto

³² RIBAS, MAXIMO. La Casualidad y el Azar en la Creación, en la Ciencia y en el Arte. <<http://maximoribas.es/tecnicascreativas/2015/02/05/la-casualidad-y-el-azar-en-la-creacion-en-la-ciencia-y-en-el-arte/>>

³³ Psicólogo, psiquiatra y ensayista suizo, figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis; posteriormente, fundador de la escuela de psicología analítica, también llamada psicología de los complejos y psicología profunda.

³⁴ Pintor ruso, precursor de la abstracción en pintura, y teórico del arte. Se considera que con él comienza la abstracción lírica y el expresionismo.

Kandinsky tuvo la impresión de que la figuración no favorecía a su pintura. En adelante la obra de Kandinsky pone en primer plano los motivos de colores que desbordan las formas reconocibles.³⁵

De este modo, se comprende cómo opera el azar en el campo de la creación, para que los estudiantes manejen las variantes y causantes. En este sentido se les aclara a los estudiantes que pueden utilizar dos tipos de azar, para conducir un ejercicio que por supuesto debe estar cruzado con la temática que ellos eligieron trabajar. Azar involuntario que altera la idea original, y el azar como construcción que es un modo voluntario para la creación de la estructura. Por esta razón, los elementos como el cuerpo, espacio, tiempo y objetos; todos ellos tendrán una importancia que es indeterminada, pues en este método no se habla del azar como accidente, sino del azar intencionalmente buscado. Las opciones pueden ser varias al momento de operar con esta metodología; estructurar un ejercicio e incluir un mecanismo de azar en algún momento, construir toda la obra sobre el azar sin tener nada pensado y/o utilizar el azar involuntario para construir la Performance.

El material que utiliza Del Re para referirse a la práctica de esta metodología es presentar ante los estudiantes, un registro de una Performance que él mismo realizó el año 2005 en México, donde el azar es el eje principal de la elaboración de la acción. La Performance que realizó Del Re después de ofrecer una conferencia, fue proponerles a miembros del público seleccionados al azar, cambiarse la ropa con él, realizando la siguiente pregunta: *Nosotros como seres humanos, somos equivalentes ¿Quieres intercambiar tus ropas conmigo, para que así tú seas yo y yo sea tú?* El espectador responde sí o no, si afirma se intercambian las ropas. Luego de efectuar la acción con la persona seleccionada, Del Re se dirige a otra

³⁵ RIBAS, MAXIMO. La Casualidad y el Azar en la Creación, en la Ciencia y en el Arte. [En Línea] <<http://maximoribas.es/tecnicascreativas/2015/02/05/la-casualidad-y-el-azar-en-la-creacion-en-la-ciencia-y-en-el-arte/>>

persona del público y realiza la misma operación. En la medida que esta acción se va repitiendo determinadas veces, les invita a que ellos mismos realicen la misma proposición con otra persona. Los espectadores realizan la acción con otros sujetos presentes en la conferencia, sin pensarlo el gesto se magnifica a tal dimensión que el mecanismo para construir la Performance escapa del control del artista, repercutiendo en él pero también en todos los espectadores.

*“No había ningún otro contexto, los espectadores debían reaccionar directamente. Al principio la situación era un poco tensa. Al final, cuando me intercambio ropa con una mujer, todo empezó a ser más relajado, y se produjeron episodios divertidos entre todos los espectadores”.*³⁶

Sin duda el rol del espectador en esta Performance termino siendo un participante dentro del ejercicio del azar. La atención a que su propia Performance se realice intervenida por otro; el espectador o público accidental, coloca la idea de que toda la Performance (comienzo-desarrollo-final) puede crearse desde el azar, entonces todo aparece espontáneamente desde el momento que se usa la metodología. Nada existe sin la mirada del otro. El otro puede ser quien comparte el espacio de la escena, o puede ser quien está sentado en la oscuridad observando. Se trabaja sobre la singularidad del otro, sobre su excepcionalidad.³⁷

A partir de esto, se rescata el ejercicio que realizo un estudiante dentro del curso para ejercitar la metodología del azar. El trabajo consistió en a partir de su temática (la visualidad contrapuesta) seleccionar una persona del público (compañeros) sentándolo en una silla. Luego le cubría los ojos con una venda y, por encima de su cabeza prendía fuego a una bolsa plástica

³⁶ Apuntes de clase, Taller de Metodología sobre el Arte de Performance dirigido por Alexander del Re, realizado en Mayo de 2015.

³⁷ SANCHEZ, JOSE ANTONIO. Pensando con el Cuerpo. [En Línea] <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20cuerpo.pdf>

que contenía frutas (su sistema de azar), al quemar la bolsa, podía ocurrir que cayeran las frutas en la cabeza del participante al suelo, o no cayera nada. Después retiraba a la persona de la silla, la deja parada en el espacio para ir en búsqueda de otro compañero y, repetir la acción hasta ver de qué manera la bolsa se modificaba cayendo toda la fruta o solo una o ninguna simplemente sujetándola. Este modo de azar (voluntario), tiene directa relación con introducir el mecanismo para construir la Performance, y desde allí observar lo que se presenta, sin tener una idea fija o determinada de cómo resultaría el ejercicio, que termino claramente con la caída de la fruta sobre la cabeza de un estudiante que fue la tercera persona que se sentó en la silla.

El análisis de esta metodología evidencia que claramente no significa que la Performance puede ser cualquier cosa utilizando esta metodología, sino más bien lo contrario, hay una determinación clara en términos estructurales, pero el resultado visible para el espectador no dependerá del artista citando palabras de Alexander. Por esto definir la estructura de la Performance es relativamente simple, pero lo complejo es tener variantes de azar para utilizar ¿Qué tipo de azar implementarán los estudiantes para resolver el ejercicio? Por lo general aparece la idea de una moneda cara o sello, preguntarle al público presente que alternativa tomar, para que esa decisión no dependa de ellos mismos.

Lo que se busca en estas clases es que las alternativas que crean los estudiantes sean distintas a las más conocidas. Indagar en posibilidades impensadas o que también esa opción o consecuencia aparezca desde el azar. Por esta razón, el resultado del azar se ha utilizado más en dibujo y pintura, por la mayor facilidad de ejecución. Surgieron así varias técnicas, como fueron el *cadáver exquisito*, el *frottage*, el *grattage*, la *decalcomania* y el *dripping*. Aunque generalmente se ha preferido contar con el azar para los aspectos formales y la materia de las obras, también se ha contado para los temas, a partir de la asociación de imágenes inconexas en el orden racional,

surgidas por “casualidad” durante la ejecución de la obra. La presencia del azar no ha sido una característica exclusiva de las artes plásticas, pues también ha estado presente en la música, la literatura y en ciertos géneros teatrales.³⁸

En este recorrido se observó como la temática con sus variantes también va cambiando de rumbo, concretarla en una imagen para después alterarla a través de la indeterminación de las acciones lleva a los estudiantes a abrir nuevas miradas sobre el contexto al que sitúan sus propios cuerpos. Revelar lo que oculta y lo que posee ese cuerpo es el material que se hace visible y presente, en la experimentación constante con las metodologías base de la Performance que plantea Del Re en sus sesiones de trabajo.

2.2.3 Metodología Sitio Específico

Esta tercera metodología lleva a los estudiantes a concretar sus ideas conceptuales a través del espacio. Este nos comunica la idea a realizar, es el eje central para crear el ejercicio. En ella los estudiantes establecen un diálogo con el lugar que genera como resultado una Performance única, sólo **válida** en el contexto de dicho espacio-tiempo. Es decir, a través del espacio, la Performance se vale de su aspecto más ontológico: existir para desaparecer según palabras de Alexander. Algunas performances generadas con esta metodología indagan en aspectos materiales del lugar (objetos, residuos, personas, etc.) otras con la historia o memoria del sitio; que generan respuestas emocionales del artista enfrentado al espacio, tanto físico como conceptual.

“La performance art al igual que la instalación, son un desenlace para el museo como soporte estructural y comunicacional. Lo que

³⁸ LLORENTE, ÁNGEL Y FERNÁNDEZ, BEATRIZ. Técnicas del azar. [En Línea] <http://www.educathyssen.org/capitulo_3_tecnicas_del_azar>

aparece, es el fenómeno de una variedad de discursos artísticos que superan el umbral de la contemplación para convertirse en algo más interactivo, que inclusive puede abarcar espacios expositivos alternos. Un ejemplo de ello son aquellos performance art que se realizan en locales nocturnos, plazas, entre otras.” (Parabavis, 2001)

El primer acercamiento de los estudiantes es realizar una investigación por los espacios cercanos donde se dicta el taller (definiendo primero un área máxima, mirando un mapa), y para ese lugar investigarán ya sea su historia, sus aspectos sociales, económicos, políticos o culturales analizando el contexto, el tránsito de personas, los objetos observando lo que les va sugiriendo el lugar. Vincular esta metodología con los temas y subtemas que en un principio del taller plantearon, es necesario para ligar y darle coherencia al flujo de ejercicios que se han ido desarrollando. Luego realizan una Performance basándose en uno de los aspectos del espacio que hayan investigado, pero la Performance debe hacerse en ese mismo lugar.

“...un sitio representa las propiedades constituyentes de un lugar, esto es, masa, espacio, luz, duración, posición y procesos materiales, el lugar representa las dimensiones prácticas, vernaculares, psíquicas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de un sitio.”³⁹

A partir de esta especificación se hace referencia a un artista que ha desarrollado su investigación en torno al espacio, como lugar que afecta y constituye el cuerpo de la obra. La categorización del espacio se podría dividir en dos dimensiones, que en el ejercicio de crear Performance puede comunicar al performer la función del lugar, que determina los símbolos y acciones que puede realizar en la construcción de la obra. Esta idea ha sido extraída del artículo “Análisis relacional del arte de performance:

³⁹ Cita a André Stitt, Pedagogía de la Performance, Programas de Cursos y Talleres. Publicado por la Diputación de Huesca, 2008.

acercamientos de la física y psicología en torno a la constitución subjetiva de la acción” escrito por Leonardo González.⁴⁰

- Espacio neutro (por significar): un espacio neutral que presenta su definición en sí mismo, no existiendo un referente previo que lo selle de una manera particular, ha sido creado o reestructurado para cumplir una función contenedora de fenómenos selectivos (museo, galería de arte, etc.), pese a que en sí es una significación, se refiere sencillamente a un espacio en blanco para escribir sobre determinados y libres significados según la intención de quien accione sobre él. Aquí la Performance no necesita complementar la significancia de este tipo de espacio (físico no simbólico), puesto que es transportable a cualquier lugar con similar neutralidad, es decir un espacio neutro y abierto a la significancia efímera.
- Espacio significado: espacio que presenta una significancia que es preexistente a fenómenos que podrían acontecer. Por ello presenta una carga especial, los fenómenos previos sucedieron y le dieron un sello significativo y su constante funcionamiento a partir de las dinámicas relacionales, determinaron un significado. Aquí la Performance se adecua a la significancia espacial, la Performance es debido a ella y es imposible su no determinismo, en este sentido la Performance es pasiva, como el espectador es a Performance, aquí la Performance es al espacio significado.

De esta manera la acción del performer podría integrar o transformar el espacio por algo nuevo, resignificándolo, neutralizando el significado previo y en otro caso si se utiliza como base conceptual podría potenciar y alcanzar un discurso específico para ese lugar, haciendo que la obra tenga un sentido irrepetible y más puro. En el caso de que el espacio solo se utilice como

⁴⁰ Psicólogo y Artista de Performance Chileno que ha desarrollado investigaciones en torno a las temáticas del análisis relacional en el arte de performance y sus implicancias en la constitución psíquica subjetiva de la acción, así mismo dando cabida a la profundización del análisis temporal sobre performance de larga duración.

soporte y contención de la acción, la haría fácilmente manejable a otro espacio con equivalentes dimensiones físicas.

Habitar y resignificar la historia de los espacios es justamente lo que realiza Marilyn Arsem,⁴¹ quien fue el referente de esta metodología que ocupó Del Re para el taller. Ella presentó el año 2007 una Performance en el festival “Ensemble of Women”, realizado en el Centro Cultural Matucana 100 en Santiago. Arsem utilizó un quintal de harina que desparramó en el suelo del espacio que fue soplando a lo largo de la noche, tomándola con sus manos, rodeándola con los brazos, acariciando la harina con los ojos vendados. De esa forma, ella hizo alusión a que el sitio original donde estaba M100 eran bodegas de alimentos de abastecimiento del Estado chileno, que habían desaparecido. En este sentido se añaden preguntas a propósito del uso del espacio en Performance, que se rescataron de un taller dirigido por Arsem en la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso el año 2010, siendo estas: ¿A qué te sentiste más atraído? ¿Qué fue lo más interesante? ¿Qué fue lo que más te sorprendió? ¿Qué ignoraste? ¿A qué te resististe? Estas interrogantes hablan sobre la relación del artista con el habitad en el que instalara su obra, en las respuestas estará el material que determinará las acciones a realizar en dicho espacio y tiempo.

Tomando esta experiencia de la artista norteamericana el impulso que nace en los estudiantes para ejercitar la metodología es: buscar una zona de tránsito peatonal, sentir la adrenalina de lo desconocido y dejar que suceda la espontaneidad, es lo que motiva a los estudiantes a ir al encuentro con la metodología sitio específico. Desde allí preparan sus materiales dispuestos en el espacio, hay una concentración especial antes de accionar, estando preparados para todo. Pero todo lo que se realiza debe dialogar con la

⁴¹ Artista y educadora norteamericana de vasta trayectoria internacional, que ha presentado su trabajo en los más importantes festivales y eventos mundiales de la disciplina desde hace treinta años. Su obra se centra especialmente en el trabajo sitio-específico en performance, incorporando elementos del lugar concreto de la muestra en relación a su propio cuerpo.

temática personal, que debe estar presente atravesando el cuerpo, que está sujeto a todo lo que las variables del lugar determinen hacia la acción.

A partir de lo anterior se destaca el ejercicio que un estudiante del taller que realizo, instalándose a la salida de una estación de metro muy transitada. Este lugar simboliza para él una zona de flujo constante en donde la limpieza del espacio (escaleras) dura solo unos minutos, pues inevitablemente las huellas de los transeúntes, ensucian el sector dejando que la acción de limpiar se vuelva inútil y fugaz. Entonces el estudiante instala todos los utensilios de aseo (paños, desinfectantes y otros) y delimita un pequeño lugar para comenzar a limpiar la zona elegida. Para este ejercicio el estudiante se vistió con ropas elegantes (uso un terno y corbata) imagen que habla sobre la condición del hombre como sujeto que realiza una labor muchas veces restringida al rol de ser mujer (limpiar). En el despliegue del ejercicio el estudiante se ve enfrentado a la intervención de transeúntes, que miran, contemplan e interrumpen en el desarrollo del ejercicio/performance.

Hacer una acción abre las preguntas como ¿Qué hacer si alguien interrumpe el ejercicio?, ¿Cuál es el límite de lo público?, ¿Cómo se habita el lugar?, ¿Cómo se significa o resignifica? Lo interesante sobre esta metodología es que el espacio comunica al estudiante por donde debe accionar, debe estar atento a todo lo que ocurra alrededor de la Performance, pues ese es el material que afectara la corporalidad del estudiante, quien a partir de su propósito reaccionara ante los estímulos que el lugar le entrega.

*“... el espacio es un esquema vacío, con cuya ayuda nos representamos el estar de las cosas unas junto a otras y unas fuera de otras, y que el espacio sea un contenedor vacío que se llenaría tanto con objetos corpóreos como con nuestro propio cuerpo.”
(Zuzulich, 2012)*

Los estudiantes pueden ir con una idea muy clara pero todo eso puede desaparecer en el acto, a través de la información que el lugar elegido entrega. Si una persona interviene en el lugar donde se acciona ¿Qué se

hace?, ¿Se persiste?, ¿Cómo se reacciona? ¿Qué metodología podría atravesarse allí?, tal vez el azar permita ampliar las opciones y encontrar respuestas para definir el camino de la Performance.

Todo lo que acontece finalizado el ejercicio se lleva al lugar de análisis, de lo que sucedió en las acciones realizadas en los espacios elegidos por cada uno de los estudiantes. La atención también se lleva hacia la noción de tiempo, la duración de la acción, ya que en espacios públicos, no se está del todo consciente del tiempo que propone el lugar. Se puede tardar demasiado realizar una acción relativamente simple, o puede ser muy rápido por las ansias y el apremio que el lugar condiciona. Esa es otra de las variables que se estudian en el taller, lo que sugiere el lugar como temporalidad y estética, ¿Qué se usa del espacio?, ¿Qué provoca?

La seguridad y la protección es otra de los aspectos que manifiestan los estudiantes en los comentarios finales de los ejercicios, si realmente pueden dar rienda suelta a la idea que surge; sin sentir temor y restricción por parte del espacio elegido. No es lo mismo realizar la Performance en la sala de clases, donde el lugar los protege y les permite actuar con libertad. El apoyo de los compañeros y el profesor en contexto privado (acontecimiento en una sala), no es la misma sensación que se vive en el espacio público. No se conoce cómo reaccionarían los estudiantes ante tales sucesos, no se sabe si ayuda o perjudica la elección del espacio, para lo que ellos quieren realizar, solo se sabe que ellos asumen el riesgo a experimentar. La contención del grupo ayuda a que cada uno de ellos pueda realizar su ejercicio, pero también advirtiéndoles que todo puede suceder, son aspectos que determinan esta metodología y del lugar que ellos seleccionan para ejercitarlas.

Desde esta perspectiva al enfrentarse los estudiantes a un ejercicio con tales condiciones, como el significar y responder ante el espacio, los lleva a reforzar la autorresponsabilidad que conlleva asumir tal desafío. Construir una Performance que desarrolle los aspectos significativos de la

metodología, enfrenta a los estudiantes con sus límites conocidos o desconocidos por ellos. Del Re añade que lo que le interesa es que los estudiantes sea capaces de reconocerse a sí mismos, descubriendo sus posibilidades, que se sensibilicen sobre el contexto en el cual han elegido trabajar, y que sí pueden proponer algo propio lo hagan, los desafía a que lleguen a ese lugar.

2.3 Construyendo la Performance Final

Una vez experimentadas todas estas metodologías para crear obra en Performance, la etapa final del taller es articular todos estos mecanismos en un ejercicio que disponga de todo el material experimentado. Se aclara que no es que ellos reproduzcan las mismas acciones, con los mismos objetos y materiales ya trabajados, se incita a que a partir de todo lo acontecido ellos construyan algo nuevo mediante las sensaciones que quedaron alojadas en el cuerpo, a través de los ejercicios con las tres metodologías propuestas por Del Re.

Alexander les indica a los estudiantes que para la performance final, cada uno de ellos deben integrar al menos dos metodologías distintas, de tal forma que puedan ser capaces de crear su propio procedimiento. Del Re aclara que estas metodologías por lo general no son puristas en su aplicación, existe el cruce metodológico casi siempre, una se mezcla de la otra para generar otras posibilidades. Entonces, para el último ejercicio los estudiantes pueden hacer los diálogos entre estos métodos, si desean tomar uno de ellos como eje y otros utilizarlo solo en breves momentos, las opciones pueden ser muchas.

“La metodología es para desafiarse a uno mismo, salir del formato artista, salir de lo cómodo. Para un artista es necesario ejercitar cada metodología, así se avanza y se problematiza el propio trabajo”.⁴²

Los estudiantes han trabajado una temática a lo largo del taller, por lo tanto el tema se mantiene, pero deben llegar a un aspecto específico del mismo. Se comprende que trabajar con las ideas elegidas por cada estudiante en la medida que fueron desplegadas en distintas metodologías, la relación con sus propias temáticas se vuelve, una suerte de sistema catártico en muchos casos. Esto se manifiesta porque al llegar a la etapa final del taller, se visualiza una especie de solución con estos temas, se resuelve (el problema) mirando con nuevos ojos su relación con tales tópicos. Abordar el concepto de otro modo, les proporciona una segunda lectura; una nueva forma de relacionarse con la idea original, es lo que inconscientemente termina siendo el trabajo final, que pasa a ser su propuesta, una especie de definición personal artística.

La premisa para esta Performance final que concreta todo el trabajo desarrollando en el taller, simboliza el encuentro con la obra desde la metodología que ellos sientan más interesante de trabajar, la que les desafió más o la que a través de su investigación les proporcionó más herramientas. Se hace el alcance que la Performance final puede recoger los ciclos vitales de la creación, tal como los indica J.P. Guilford⁴³, extraídos del artículo escrito por, María Teresa Serrano “Creatividad: Definiciones, Antecedentes y Aportaciones”⁴⁴, que determinan la creatividad como parte de una actividad que está basada en la subjetividad compuesta de:

⁴² Apuntes de clase, Taller de Metodología sobre el Arte de Performance dirigido por Alexander del Re, realizado en Mayo de 2015.

⁴³ Psicólogo estadounidense (1897-1987) que llevó a cabo numerosos análisis factoriales sobre la personalidad y las aptitudes cognitivas y elaboró un modelo de la estructura de la inteligencia.

⁴⁴ http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/ene_art4.pdf

- Originalidad: La Performance final rescata las experiencias personales de los estudiantes, en la cual el procedimiento para componer el ejercicio será basado en las sensaciones y pensamientos subjetivos, que les permiten mirar las cosas de forma única y diferente. La experiencia contenida en el cuerpo les deja una resultante, que se manifiesta en la acción renovadora, buscando respuestas o soluciones nuevas sobre el tema que plantearon al comienzo del taller.
- Redefinición: La evolución de la temática preexistente trabajada a lo largo del taller, se resignifica y se aprovecha para fines completamente nuevos. El desarrollo de la idea inicial marca un camino cómo se abordó en un principio la temática, y como mediante la experimentación con distintos enfoques metodológicos llega a una resultante distinta.
- Elaboración: Los datos previos comprenden de las experiencias corporales con las tres metodologías trabajadas, estas son recogidas durante la acción de crear el ejercicio final del taller. Aquí se promueve la construcción de la acción empática respecto al entorno, que tenga lógica con la evolución de la temática y coherencia con los ejercicios realizados por cada estudiante.
- Sensibilidad: Se analizan los componentes del ejercicio final, para comprender las relaciones entre esos elementos y su repercusión hacia el contexto (personas, situaciones y espacio), donde será presentado el trabajo.
- Abstracción: Esta etapa se enfoca en sacar detalles y seleccionar los elementos para la construcción del trabajo final, para estructurar y definir lo que se realizará en la Performance. Es reconocer los hitos más relevantes hacia el ejercicio final y constituir la obra a partir de lo propio.
- Síntesis: Se realiza en el instante cuando se presenta el trabajo final ante el público, que combina las decisiones que en el momento se toman y las seleccionadas previamente; es el tiempo de la acción en vivo.

Estos pasos son esenciales para que la creación de la acción final tenga consistencia, pero sobre todo para que las elecciones de los estudiantes

tengan fundamento en cuanto a comprender lo que implica la elaboración de una Performance, tiene lugar en la investigación teórico y practica de los elementos a trabajar. Para este cometido los estudiantes participan en el proceso de producción de la muestra final de todo el taller, aquí son tratados como un artista que participa en un festival, Del Re realiza todo las formalidades que son propias de una muestra a público. Los estudiantes deben completar una ficha donde mencionaran con todos los aspectos necesarios de su trabajo: nombre de la performance, descripción del trabajo, materiales a utilizar, duración, requerimientos técnicos, nivel de desastre y espacio a utilizar. La muestra debe ser pública, para que los estudiantes conozcan cómo es presentar un trabajo en un contexto profesional, responsabilizándose y confiando en todos los aspectos que constituyen la presentación final.

“Este proceso es complejo, pues algunos estudiantes incluso abandonan el taller porque empiezan a sentir que hacer Performance requiere compromiso y profesionalismo, y muchos no están realmente preparados. En este punto no se pueden hacer concesiones con nadie; esto es lo que separa a los verdaderos artistas de quienes creen que la Performance es cualquier cosa.”⁴⁵

En este contexto la recepción del trabajo hacia el espectador se vuelve un ítem importante para los estudiantes, tal como lo señala una artista que ya se ha mencionado anteriormente Marilyn Arsem, pues ella puede reconsiderar su trabajo completamente antes de mostrarlo a alguien. El artista de Performance corre el riesgo de que un trabajo no se pueda manifestar como había previsto, porque cualquier número de factores fuera del control del artista puede interferir con la ejecución de la acción. Esto no sucede en lo privado, sino en público, ante testigos, no hay que borrar lo sucedido, lo ocurrido, el intercambio incompleto o destrozado. Las palabras descritas por Arsem dan a entender que el principal logro de un artista es

⁴⁵ Apuntes de clase, Taller de Metodología sobre el Arte de Performance dirigido por Alexander del Re, realizado en Mayo de 2015.

poder llevar su trabajo a puertas del espectador, pues para él y por él se persiste en la labor de crear obra, generando una dinámica de entrega y respuesta constante. En este cometido el respeto del artista por el público y este por el artista, es la función ideal para que la obra pueda tener razón de ser.

“Cada uno desea ser respetado por el trabajo que hace [...] La mayoría de la gente desea sentirse parte de una comunidad. Es importante para el artista reconocer de quien desea los juicios de valor. Puede ser un grupo particular de artistas, puede que sea un grupo particular de curadores y de críticos, o puede que sea una comunidad pública particular. El saber para quien hace su trabajo es crítico para definirse el éxito.”⁴⁶

Para la muestra final se organizan los trabajos de los estudiantes a partir de las acciones, lógicas e ideas propias de cada trabajo. Se construye un recorrido para que el espectador pueda entender el sentido global de la muestra, utilizando el espacio público y privado. Del Re establece comenzar la muestra final desde el espacio exterior con una Performance de larga duración. De esta manera el espectador recorre un camino donde presencia Performance intimas en espacios reducidos, y otros tipos de trabajos más intensos que se pueden desenvolver en espacios públicos y abiertos. De esta manera, la lógica de la muestra final tiene coherencia con el tipo de trabajo que dialoga con el trabajo anterior y posterior de cada estudiante, se busca armar un hilo conductor que para el ojo externo (público) tenga algún tipo de sentido.

A través de este recorrido se ha podido comprender el proceso que sufre el cuerpo en cada etapa de experimentación en la que es sometido, esto le permite acomodar y retar las maneras de comportamiento para que la resultante final (la Performance) pueda construirse bajo la investigación que

⁴⁶ Cita a Marilyn Arsem. Pedagogía de la Performance, Programas de Cursos y Talleres. Publicado por la Diputación de Huesca, 2008.

se realizó ante distintos dispositivos que alteraron el cuerpo. Con ello el despliegue de los estudiantes que están realizando la acción en vivo, podrá estar sustentada en el aprendizaje que estas diversas metodologías dejaron en sus cuerpos, y que en el instante que lo necesiten el azar los lleve a elegir desde la intuición el camino para accionar, en un espacio con historia y significancia donde instalen una imagen mental que han diseñado para que esto sea lo que hable por sí mismo.

CAPITULO III: PROCESO METODOLÓGICO DE PAULINA MELLADO EN LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA

Buscar los referentes que implementen técnicas para la creación de piezas coreográficas, surge desde el interés que se puede tener con el lenguaje que utilizan, los contextos que trabajan y con la afinidad que se puede tener con ellos y con el modo en que los mismos presentan el cuerpo en la escena.

Sin duda el acercamiento que se produce hacia el trabajo realizado por Paulina Mellado en torno a la composición de obra, nace desde las preguntas respecto a cómo y qué se necesita para formular creación en Danza, donde el cuerpo del intérprete es la razón por la cual se compone la obra. Esa idea de, a partir del cuerpo se puede encontrar un mundo de posibilidades que dialogan con los distintos contextos, es el motor por el cual *nace la necesidad de hacer obra* citando palabras de Mellado, donde el cuerpo produce reflexión constante sobre los procedimientos para construir puesta en escena.

Este material proporciona una visión sobre la composición coreográfica que también se desarrolla cómo un dialogo de aprendizaje, trasladándose a otros contextos para que otros sujetos/cuerpos puedan comprender que se juega en ello. Esto produce en la persona que está involucrada, aprender sobre lo que el cuerpo en la Danza puede hacer por sí solo, y en relación a otros componentes que lo influyen para que se desenvuelva en sus diversas capacidades.

Al identificar estos aspectos la atención se dirige en cómo se desarrollará esta transmisión en un contexto de clases, donde la finalidad es enseñarles a los estudiantes a crear un solo de Danza que será interpretado por ellos mismos. Estos aspectos que se desarrollarán en este capítulo a través del análisis sobre la metodología de Paulina Mellado, material que se ha

rescatado de las clases de composición coreográfica realizadas en el periodo 2014-2015 en el Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

A continuación se describirán las distintas fases que los estudiantes pueden transitar, en el conocimiento de cómo crear una pieza coreográfica, y cómo estas herramientas los ayudarán a tomar consciencia, del rol del cuerpo en los procedimientos de investigación en Danza.

3.1 Antecedentes Biográficos

Paulina Mellado Suazo nació el 21 de abril de 1965 en Santiago de Chile. Reconocida y destacada bailarina, coreógrafa, docente e investigadora de Danza, directora de CIEC (Centro de Investigación y Estudios Coreográficos), en donde son realizados constantemente Seminarios Teóricos y Prácticos con la colaboración de escritores y analistas de espectáculos, dramaturgos y críticos nacionales como internacionales.

Es así como ha ido conquistando a través de su riguroso trabajo un decisivo espacio dentro del campo de la Danza contemporánea nacional, gracias a los aportes fundados dentro del campo de la investigación, análisis y reflexión del quehacer coreográfico. Los inicios de su formación como coreógrafa, intérprete y docente, se instalan en el contexto socio-histórico correspondiente a los años 80' y 90'. Asumiendo en el ámbito de la Danza un rol fundamental la llamada Danza Moderna, la que sostendrá un estrecho vínculo entre 'arte y política'. Mellado transitará por la Universidad de Chile, Arcis y posteriormente se instalará en el Centro de Danza Espiral, a cargo de los Maestros Joan Turner-Jara y Patricio Bunster. Estableció un estrecho vínculo con la bailarina Joan jara, siendo su ayudante, trabajando juntas en poblaciones, participando a la vez como intérprete en la Compañía de Danza

Espiral. Convirtiéndose así en significativos referentes ambos maestros dentro de su trayectoria. (Jiménez, 2011)

3.2 Enfoque Metodológico de Enseñanza

El procedimiento para construir coreografía parte sobre las preguntas ¿Qué quieres hacer? ¿Qué puedes hacer? estas son las premisas que instala Paulina Mellado en sus clases de composición coreográfica, en donde el objetivo como ya se ha mencionado, es que cada estudiante construya e intérprete su propio solo coreográfico. Después estas interrogantes se ponen en el lugar de reflexión del cuerpo, donde los estudiantes se ven y se reconocen a través de sus corporalidades, para desde allí desprender el material necesario que será el insumo para la creación.

Para conseguir este propósito (identificar el material corporal) Mellado comienza por situar a los estudiantes en el espacio (sala) pidiéndoles que seleccionen una zona del cuerpo que le parezca significativa, ya sea por su cualidad, su forma, su historia o por gusto. A partir de esto los estudiantes comienzan a movilizar y dar vida a esa zona corporal buscando las posibilidades, identificando el recorrido que hace, entendiendo desde dónde y para donde va. Es importante que los estudiantes tengan conciencia de todo lo que implica activar una zona del cuerpo, pues las sensaciones, los recuerdos y la memoria están alojadas en él y cuando el cuerpo se mueve, mueve su historia. Por eso es que al entender esto los estudiantes entran en un diálogo íntimo con ellos mismos, comienzan a hacerse cargo de todo lo que implica trabajar con un cuerpo, sus propios cuerpos.

Asumir el cuerpo en la creación es preguntarse ¿cómo nos conformamos como sujeto-cuerpo?, aquí se puede dar lugar a que somos un cuerpo con memoria, y esto se evidencia en que se recibe del pasado criterios y

parámetros que se generan en la cultura que le permite al sujeto conformarse como un cuerpo temporal que establece un sentido de pertenencia e identidad. A partir de esto el individuo puede cuestionar su pasado, sus creencias y pensamientos mediante el cuerpo, mediante sus propias experiencias y subjetividades. Experimentar corporalmente es poder reconocerse a sí mismo y dar paso a un sentido más auténtico de cómo percibir el mundo, generando la necesidad creativa de plasmar los sueños y deseos que habitan en el inconsciente, que están presentes en todo momento para ser materializada a través de la corporalidad.

3.2.1 Estudio del Movimiento

A través de esta exploración que los estudiantes realizan, movilizar la zonas del cuerpo seleccionada, pronto este material los llevaran a reconocer un **gesto**, que contenga una carga simbólica, en el que pueda notarse hay emoción, fuerza, algo interesante, un gesto que hable por sí solo. Es interesante como ellos mismos pueden identificar este pequeño gesto, que es de suma importancia para desarrollar la pieza coreográfica, que termina siendo el punto de partida donde se desplegará el lenguaje de este cuerpo en el movimiento. Pero también se reconoce que muchas veces es Paulina quien observa tal momento y les advierte de lo significativo de tal gesto, para que más adelante pueda ser investigada por ellos mismos.

Para entender la importancia del gesto, el paso a seguir es realizar “el estudio del movimiento de ese gesto”, para comprender las cualidades que se desarrollan partiendo desde este lugar. Se trabaja en las posibilidades de esa zona, y como al activarla afecta al resto del cuerpo; entonces las preguntas son ¿Qué mueven?, ¿Cómo lo mueven?, ¿Qué sienten?, ¿Qué hay allí? Estas interrogantes van produciendo en los estudiantes inquietudes por comprender, que se encuentra detrás de ese gesto que a simple vista no significa nada. Al investigar las posibilidades corporales Paulina va dirigiendo

este proceso desafiando a los estudiantes en enfrentarse con problemáticas a nivel de movimiento: expandir, reducir, acelerar e inmovilizar el cuerpo para producir una reacción que se materialice en el cuerpo, es el camino para conocer las limitaciones y capacidades de los estudiantes a la hora de trabajar con sus corporalidades. En este ejercicio se observó cómo las distintas reacciones de los estudiantes van produciendo un lenguaje personal, que les ayuda a entrar a distintas dimensiones del movimiento.

Un ejemplo de aquello es referirse a un estudiante que llegó con un gran material corporal, presentado a través de numerosas frases de movimiento, que realizó abarcando todo en el espacio de la sala. Al tener este vasto material corporal se identificaron muchos gestos y zonas interesantes de rescatar, que podrían ser la base de la pieza coreográfica. El estudiante en este caso no se dio cuenta que el exceso de frases de movimientos solo dificulta el poder reconocer lo realmente importante que era reconocer un gesto significativo. Entonces Mellado lo que hace es limitar su espacio de acción, solo se pudo mover en un perímetro restringido, donde todas esas frases de movimiento las debió realizar y acomodar al nuevo espacio limitado. Allí el estudiante comienza a tomar conciencia de su cuerpo, empieza a mirarse a sí mismo y a entender lo que está haciendo, la reducción del espacio lo vuelve a sí para rescatar a partir de ese momento el gesto necesario. Para Mellado una de las cosas fundamentales en su metodología de enseñanza, es que los estudiantes miren sus propios cuerpos y desde allí se conecten con la realidad, habitando sus corporalidades para llegar a un estado de conciencia donde el movimiento se vuelva lenguaje.

Posteriormente ocurrió que el estudiante movilizó conscientemente su cuerpo, esto lo llevó a concentrarse y conectarse con sí mismo, para identificar y significar un movimiento en particular, algo que le hiciera sentido. En este caso el estudiante al verse limitado espacialmente comprende que, acotar el material que llevo en un principio lo dirige a ver su

realidad y reaccionar ante ella. Limitarlo espacialmente lo ayuda a ver las sutilezas del movimiento, mirar el detalle y resolver en el instante cómo proceder a realizar la frase original en pequeñas dimensiones. Tal reconocimiento para el estudiante adquiere significancia, le permite entender que en la síntesis de movimientos; se expresa de forma directa. Por lo tanto, se muestra claramente lo que se quiere decir, sin adornos, pues un simple movimiento o gesto muchas veces es el material más concreto que los estudiantes pueden trabajar a la hora de crear y comunicar.

Mellado enfatiza en que *un material acotado es suficiente para construir una obra* en este caso un solo coreográfico. Claramente con el reconocimiento del gesto, del cual ya se menciono, se comprende que los estudiantes pueden sumar un sinnúmero de posibilidades a partir de sus investigaciones que sin pensarlo mucho, va sumando más y más aumentando el material de trabajo. En un primer momento ese procedimiento es muy necesario para ver todo lo que podría ser posible. Se toma conciencia que el objeto de estudio (el cuerpo) y su lenguaje (movimiento), es el terreno más cercano para comenzar y desarrollar el trabajo coreográfico.

“En la primera coreografía la gente quiere poner todo lo que ha pensado de su vida y yo les digo que hay que desarrollar la capacidad de sacrificar. Brecht, que viene de la palabra, decía que un movimiento puede decir lo que cien palabras.” (Alcaíno y Hurtado, 2010)

Pero también surgen las complicaciones en la experimentación, los estudiantes muchas veces se resisten a profundizar en estas dinámicas, se ven enfrentados a ellos mismos y en ese momento se dan cuenta de que, necesitan salir de la zona cómoda para abrir la mirada a nuevos medios, y así puedan incrementar el registro corporal para desplegarlo en nuevas direcciones.

Entonces los estudiantes identifican un gesto significativo, se moviliza una y otra vez esa zona del cuerpo, a través de la repetición de aquel gesto, se genera una pequeña obsesión que se debe observar todo el tiempo para traspasar el lugar de la comodidad. La investigación corporal a partir del gesto es la unidad que se va alimentando y esta se va desarrollando para conformarse en una “frase de movimiento”, aquí comienza a aparecer el estado de presencia de un cuerpo más claro, se manifiestan los códigos que permitirán significar el movimiento y darle el sentido.

Es importante el procedimiento que realiza Mellado en sus clases pues se entiende que, es el cuerpo quien muchas veces encuentra un contexto donde situarse (moverse), no el contexto encuentra el cuerpo. Se deja que inconscientemente el material movimental aparezca como primer recurso, desde allí se puede comenzar a construir algo.

“El contexto lo sitúa cada autor desde el momento en que decide hacerse cargo de una propuesta, lo temático tendría que ver con las obsesiones e ideas recurrentes que intervienen o se entrometen de manera sistemática en sus propias experiencias. Si hay algo de lo que quiere hablar, ello sale a la luz de alguna manera. La experiencia está puesta en los recursos, lo que hace la diferencia entre una y otra coreografía.” (Mellado, 2008)

Por esta razón, es que todo lo que constituye a una persona puede ser utilizado como contenido para la creación, el material de la creación es precisamente el lugar oculto que se piensa está controlado en pensamientos y en comportamientos. Por esto es que el cuerpo es un misterio, un lugar donde se acumulan y donde habitan los hechos, las sensaciones, las marcas y huellas de la propia naturaleza, que son la base del mundo creativo de quien crea, que se va descifrando en la medida en que se adquiere la capacidad comunicativa.

3.2.2 Dimensión Psicoanalítica

Dar con la palabra justa para describir la enseñanza de la composición coreográfica que realiza Paulina Mellado en sus clases, es indicar que el “psicoanálisis” hacia el individuo que se enfrenta a la creación de su propia obra es el parámetro donde todo se origina. El inconsciente del sujeto hace aparecer una imagen, una sensación de algo, esta queda alojada en el cuerpo como una memoria que al activar la musculatura, la sangre y la piel comienza a hablar de su propia historia. Por esta razón, es que el primer paso a investigar son los estudiantes a través de la recopilación de imágenes, que posibilita observar el inconsciente de cada uno.

En esta etapa lo que ocurre es la reiteración de la frase de movimiento va dando pistas claras de cómo es cada estudiante, la manera de mover el cuerpo habla por sí solo de cómo son ellos. Cuando se observa que los estudiantes tensionan una zona del cuerpo lo que ocurre es preguntarse ¿por qué sucede?, en esa respuesta los estudiantes van relatando las experiencias ligadas a la interrogante, comienzan a exponer sus mundos personales donde las historias, los traumas y las vivencias repercuten en la manera como ellos se mueven. El carácter emocional aparece sin querer y eso afecta cómo se dispone el cuerpo para ser trabajado por el movimiento.

*“Lo que sucede es que yo trabajé con ciertos postulados del psicoanálisis, que me quedaron muy cómodos y me hicieron mucho sentido para entrar en la dimensión de la creación, para mí es un modo de entrar en cierta metodología, tiene que ver con la comprensión de ciertos fenómenos y paradojas en las que se sitúan los seres humanos. Entonces no es que yo haga un trabajo con ellos, solo se despliegan algunos sentidos para mí, es una manera estratégica, que tiene que ver casi con sentido común”.*⁴⁷

Paralelamente Paulina les pide a sus estudiantes que cada uno utilice un cuaderno, una especie de “bitácora”, donde se almacenarán imágenes,

⁴⁷ Apuntes de clases de Composición Coreográfica dirigido por Paulina Mellado, 2015.

láminas, dibujos, recortes y anotaciones del interés de cada uno. El objetivo es que seleccionen el material sin pensarlo mucho, agregando todo tipo de registro que será a posterior objeto de análisis. La investigación de las imágenes consiste en observar y comentar, como estas imágenes reflejan el mundo interno de los estudiantes. Lo importante es que se produzcan una serie de preguntas e ideas que pueden ser la base de un posible contexto en el cual los estudiantes puedan trabajar. En este procedimiento se reconoce que hay en común entre las imágenes, que aparece como eje transversal en estos elementos. Al comienzo son los propios estudiantes quienes hablan y describen el proceso de selección del material que ha llevado cada uno, luego el grupo de trabajo (Mellado y participantes) arman y juntan las piezas para ampliar y sumar la mirada subjetiva del material que cada uno seleccionó. A través de todas las reflexiones se puede construir una premisa de trabajo, se busca dar con un contexto donde el cuerpo pueda ser desplegarlo en el movimiento.

La bitácora, es una herramienta fundamental de soporte de las propias experiencias de los estudiantes dentro del proceso y producción de sus piezas coreográficas, se vuelve una herramienta de **análisis interno** sobre ellos. Este elemento sirve como una fuente donde aparece lo instintivo y lo imaginario, que se concreta a través de imágenes, anotaciones y reflexiones del trabajo creador en cada sesión de clase. Este importante insumo para los procesos coreográficos, funciona en la medida que se investiga todo ese material de la bitácora, que va armando el procedimiento individual de cada estudiante de forma natural. Paulina comenta que volver una y otra vez a revisar la bitácora, es fundamental cuando se sienten perdidos y atrapados en los procesos de creación.

Por esta razón, es que la dimensión psicoanalítica es tan importante, pues en sala de clases se trabaja con personas que están siendo afectadas todo el tiempo por el pasado y el presente, y en sus procesos de composición indudablemente todo ese material aparece sin que ellos muchas veces lo

entiendan. Observar las capas más profundas de cada estudiante y extraer un rasgo para crear, es lo que se denomina en esta investigación dimensión psicoanalítica, que revela al propio estudiante con su mundo interno a ser trabajado por sí mismo. Los postulados más obvios son la relación de uno con el otro, la relación de las cosas, la importancia de entender que lo que se juega ahí son ellos mismos, el imaginario y el despliegue de acontecimientos que superan sus propias expectativas si las trabajan con cierta profundidad. También es necesario por la necesidad de distanciarse y porque evidentemente todo lo que se coloca ahí, fuera de ti, es a partir del deseo, el deseo de lo otro, de otro, de ser otro.⁴⁸

La investigación hacia el mundo interno de los estudiantes posibilita desarrollar la creatividad en cuanto a lo que se está haciendo, las experiencias personales pueden ser tomadas para desde allí generar rutas y alternativas para trabajarlas mediante el uso del cuerpo.

Un ejemplo de lo anterior es referirse a una estudiante que construyó su solo coreográfico, tomando como referencia los conceptos de lo bello, la perfección y lo armónico. Para este propósito desplegó su cuerpo a través de movimientos muy técnicos, que la condujeron a bloquear la búsqueda de un lenguaje personal. En este sentido lo que la estudiante hizo fue separarse de su realidad, al mover su cuerpo de esta manera, instaló una imagen del pasado (como se imaginaba a sí misma) pensándola para realizarla en un futuro inmediato. De esta manera, la estudiante racionaliza demasiado una imagen del pasado y la reproduce con el cuerpo, este mecanismo la aleja de la naturalidad donde el cuerpo entra en un estado particular conectándose con lo que acontece en el momento, mirando lo que hay que mirar, percibiendo el espacio, las miradas, la sensación del roce del cuerpo, los empujes desde el suelo y más. En esto cree hay poca conexión con el

⁴⁸ Apuntes de clases de Composición Coreográfica dirigido por Paulina Mellado, 2015.

presente, pues el presente ancla a reaccionar ante lo que sucede, *no nos podemos hacer los tontos con lo que pasa en el ahora* dice Paulina.

“Mi presente, mi cuerpo en el presente, está situado entre esos flujos de materia, centro de acción y al mismo tiempo de percepción. Mi cuerpo aparece al mismo tiempo como materia, él mismo movimientos, y él mismo duración. Es a su vez ese lapso de tiempo, ese espesor que atrasa, y lo aleja de un sistema estímulo-respuesta mecánico. Mi presente en material, esa burbuja de tiempo, ese espesor es material, centro de indeterminación.” (Bardet, 2012)

Para desarticular a la estudiante Paulina le propuso salir de la narrativa en la que estaba inserta, para instalar un cuerpo real o concreto, despegándose de lo imaginario, la idea de las cosas y habitando el momento para que el cuerpo hable por sí solo. Se le pidió mirar a los compañeros presentes y reaccionar ante las miradas, no fingir, solo trasladar al movimiento lo que ella iba percibiendo a través de las miradas. Lo que ocurrió fue verse un tanto imposibilitada para producir movimientos propios, y no mecánicos traídos desde la técnica, el distanciamiento que se produjo de la idea de la técnica (la imagen armónica de la bailarina clásica) llevo a profundizar en la pregunta ¿Qué sucede? Fue en ese momento que ante la clase, la estudiante fue relatando el problema que tenía con el concepto de “perfección”, manifestó que en su vida sentía la necesidad de ser aprobada ante los demás, ser correcta, tener que agradar a los demás esto mediante la ejecución de una técnica perfecta.

Luego al tener que reaccionar ante las miradas de los compañeros la inseguridad y el juicio la imposibilitan de experimentar el cuerpo en el presente, pues cada individuo que mira tiene expectativas distintas, y ella en la reacción ante tales miradas no puede satisfacer y saber qué es lo que el otro desea de ella. Entonces el cuerpo colapsa al no poder responder ante las múltiples miradas de los compañeros, la identidad de la estudiante comienza a verse cuestionada. Ella necesita reconocerse en el otro para

poder construir su propia subjetividad, desde ahí parte su construcción como individuo. Por eso el mecanismo que se uso “mirar al otro” la llevo sumergirse en las capas más profundas (ir más allá del cuerpo) y desde allí poder comprender ¿por qué de las resistencias?, ¿por qué del movimiento? ¿Por qué la imposibilidad?

Se precisa que no es que la clase se convierta en un terapia (aunque muchas veces lo es), se trata de investigar y conocer el material de trabajo que en este caso son precisamente los estudiantes ¿Cómo entender el proceso de los estudiantes si no los conoces, si no los escuchas, si no los ves?, ¿Cómo ayudar y guiar a los estudiantes a desarrollar un proceso creativo que tenga importancia para ellos sino no se investiga en sus mundos? Esta es la razón por la cual enseñar cobra vida y significancia. Porque detrás de todo el contenido que se desarrolla en clases, las relaciones personales y los vínculos entre profesor y estudiante son de vital importancia, para comprender cuál es el procediendo que se implementara, para impulsar a los estudiantes a encontrar las herramientas en sus procesos de creación. Mellado utiliza distintos dispositivos que ayuden a los estudiantes a elaborar sus trabajos coreográficos, no siempre el mismo método funciona con cada uno, las variables aquí emergen dependiendo de cada cuerpo, mente y mundo particular de los estudiantes.

La dirección que toma la clase en el desarrollo de los solos coreográficos se vuelve bastante interesante, ver enfrentado a los estudiantes a investigar, analizar y crear mediante sus propias elecciones resulta un ejercicio fascinante. Paulina se refiere a que *lo que interesa es el proceso de ver los estudiantes asumiendo elecciones, no lo que logran al final de este como producto*. Por esto, es muy significativo que los estudiantes miren sus propias capacidades y dificultades a la hora de construir sus trabajos coreográficos, para que de esta manera puedan encontrar los recursos que les permitirán salir de los estados de “crisis” que se generan en el proceso creador (del cual hablaremos a continuación), para encontrar los elementos

que les permitirán seguir construyendo sus trabajos, es donde se produce y realmente donde se hace obra.

3.2.3 Dimensión Visual

La primera aproximación que se tiene al desarrollar una idea que se materializará a través del uso del cuerpo, es el movimiento que ejecutará ese cuerpo, que lo posiciona como lugar donde todas las interrogantes surgirán a partir de él. En la medida que se resuelven las problemáticas corporales (el lenguaje, las relaciones y otros) naturalmente llegará el momento de sumar otros recursos para potenciar la idea desplegándola en la pieza coreográfica. Pero desde el punto de vista del espectador, el primer alcance al cuerpo del intérprete, podría ser desde la imagen y el aspecto visual que proyecta el bailarín, o sea, lo primero que hace el espectador es mirar y dejarse llevar por la imagen del intérprete. Esto es un aspecto de suma importancia a la hora de crear una puesta en escena, donde los códigos estéticos aportaran contexto sobre la creación de la obra.

Este componente (visual) muchas veces se pasa por alto, dejando como un acto decorativo que solo se atiende en las últimas fases de la composición de la obra. Si bien, este material, puede definir también el uso del cuerpo no solo por su estética, sino también por su lenguaje. En este sentido se enfatiza que el aspecto visual que trabaja Mellado en sus clases, tiene directa relación en cómo los cuerpos de los estudiantes desarrollarán las ideas, esto podrá especificar y modificar la transformación que las piezas coreográficas puedan tener.

“Es necesario entender la vestimenta o indumentaria como un elemento complementario..., pero ¿qué hay si se muestra el cuerpo en su desnudez? Vestimenta o desnudez, dentro de su complementariedad, son herramientas que deben instalarse, y a la vez resolverse, en función de lo que se pretende comunicar, plantear

*en la escena, y este ejercicio (o su proceso mismo) se convierte en ese momento en la exposición de una solución, o la enunciación de un problema o conflicto, en su cruce o encuentro*⁴⁹.

Los aportes que se desprenden desde la dimensión visual es un elemento que se trabaja paralelamente en la metodología de enseñanza de Mellado, pues al incorporar en los cuerpos de los estudiantes una prenda, objeto y otras materialidades, esto podrá **alterar y condicionar**⁵⁰ la manera que sus cuerpos pueden desarrollar el movimiento, la postura, la intención, la atención y el diálogo con los componentes escénicos que deciden utilizar. Los elementos estéticos pueden determinar un modo en donde el cuerpo puede desarrollar otras posibilidades de movimiento e interpretación, que desafíen y problematicen el lenguaje y el sentido de la pieza coreográfica. Es vital que este dispositivo visual que forma parte de este procedimiento de enseñanza, sea entendido desde la significancia que tiene para el cuerpo del estudiante y para el espectador en el uso que se le dé en escena. Dejar este recurso fuera o trabajarlo en una etapa posterior puede resultar un motivo de debate en el ámbito de las artes escénica, específicamente la Danza. Muchas veces el intérprete o creador se despoja de la importancia que la estética y la imagen en los montajes, buscando resaltar el uso del cuerpo y el lenguaje, olvidando que lo que cubre y significa a este cuerpo; crea contexto en el espacio escénico donde se potencian las decisiones fortaleciendo el sentido de la obra.

⁴⁹ Cita a Richard Solís, artista visual colaborador en clases de Composición Coreográfica dirigidas por Paulina Mellado, 2015.

⁵⁰ Un ejemplo de aquello es referirse a una estudiante que al ser limitada corporal y espacialmente para desarrollar su estructura coreográfica, se le sugirió utilizar un “arnés” que estaba colocado en su pelvis, conectada a una cuerda de un par de metros que fue amarrada al techo de la sala. En esto la estudiante modificó su cuerpo en el despliegue del movimiento, su cuerpo activó zonas que en momentos de desequilibrio debía resolver mediante lo que el riesgo le proponía, reaccionando de una manera no racional, instalando una imagen de cuerpo distinta, más animal, más provocadora. Los elementos estéticos y visuales condicionaron, el movimiento para ir más allá, potenciando el cuerpo y el contexto que la estudiante deseaba trabajar.

En este sentido la materialidad otorga un valor, pues en una primera instancia la Danza es una experiencia visual para el público, la primera relación que se tiene en un espectáculo es visual⁵¹ que habla de un modo particular en que se instala el cuerpo del intérprete en escena, que determina conceptos que se desprenden de estos elementos visuales. Todo podría significar algo en escena, y las elecciones sobre la estética, lo que produce esa imagen, gatillan en el imaginario del espectador, una lectura propia sobre el contexto de la obra, su coherencia y sus símbolos que son determinados por la dimensión visual que se pretenda utilizar para complementar la idea que se desee realizar.

*“Lo que comprendí de las artes visuales, es que pone el ojo en el procedimiento [...] entendí lo que es el estudio, la imagen y una puesta en escena [...] trabajar con otro que no tenga que ver con lo que tú haces, un otro que te proponga y además dispare tu propia propuesta”.*⁵²

Es por esta razón, que la colaboración que Mellado asume como un medio de apoyo para enriquecer el procedimiento que desarrolla, consiste en invitar a distintos artistas que trabajan en otras áreas de la creación (dramaturgia y artes visuales). Su propósito es que las herramientas que son entregadas a los estudiantes, sean un conjunto de formulaciones que permiten tomar consciencia de las implicancias sobre el proceso de construcción de una pieza coreográfica, que está sujeto por el cuerpo, la materia, la palabra; que en conjunto producen la obra.

Este proceso de apertura a otras áreas de la creación es muy similar a lo que en sus días John Cage desarrollo en la nueva escuela de investigación social, donde las clases incluían a pintores, músicos, cineastas y poetas, en un espacio para que todo aquel que lo deseara pudiera encontrar su propio modo para creación de obra. En estos encuentros Cage, Kaprow, Brecht,

⁵¹ Cita a Carolina Cifras <<http://www.danzasur.org/es/interviews/Chile/Carolina%20Cifras>>

⁵² Cita a Paulina Mellado <<http://www.danzasur.org/es/interviews/Chile/Paulina%20Mellado>>

Hansen y otros colaboradores aportaban un lenguaje particular, donde el encuentro multidisciplinario era el mecanismo para la elaboración de ejercicios y experimentaciones que los estudiantes debían acceder a realizar para también crear sus propios procedimientos.

Por lo anterior la integración de otras disciplinas artísticas en el proceso de enseñanza de Mellado, se fundamenta en que *hay que ver una obra como un todo*, pues la materialidad en una puesta en escena puede perjudicar, ayudar, incrementar o perder el sentido de lo que se quiere decir con el cuerpo como se ha explicado anteriormente. Entonces la Danza puede dialogar con otros componentes, para crear relaciones donde la corporalidad se vea afectada y problematizada, a partir de su encuentro con algo que la ancle a una realidad. Por esto es que se indaga en distintos lugares al encuentro con el material para la creación, siempre partiendo desde el propio cuerpo en dialogo con lo que está fuera de él. Así las elecciones estarán más claras, para que en la investigación escénica los materiales se puedan relacionar con la interpretación del bailarín que en conjunto conforman la dramaturgia de la coreografía.

*“Es importante entender que el trabajo de creación implica diversas dimensiones y es mejor saber de otras posibilidades y así tomar decisiones responsables en relación a sus propuestas. Por otro lado nos debiera permitir contar con mayor conocimientos y tener más recursos y referentes históricos, artísticos, biográficos, etc. A su vez, esto aporta seriamente a generar sus propios métodos de trabajo, que al final es lo más importante para este equipo”.*⁵³

También es importante mencionar que uno de los aspectos que se toma en cuenta para la aparición de un cuerpo es la propia historia del estudiante, que va armando una corporalidad y una estética particular, que con todas sus experiencias lo van estructurando como sujeto. Lo que ocurre en la psiquis de los estudiantes se proyecta a través de imágenes que hablan de

⁵³ Apuntes de clases de Composición Coreográfica dirigido por Paulina Mellado, 2015.

sus inconscientes, que al ser materializadas en colores y texturas permiten leer sus capas más profundas que comienzan a construir a partir del cuerpo en movimiento una especie de relato o narrativa visual.

“Lograr que sean los cuerpos los que produzcan las preguntas y las respuestas, y sean ellos los que desarrollen la narración. Finalmente, los cuerpos son los que producen la dramaturgia. Entonces hay una mirada al interior del movimiento, hacia el inconsciente, y para mí ahí es donde se juntan la palabra y el cuerpo.”(Alcaíno y Hurtado, 2010)

El proceso de construcción de un solo coreográfico presenta la posibilidad de trabajar con el inconsciente, y los elementos que los estudiantes llevan a clases, ya sea visual, objetual, sonoro y otros, permiten armar las relaciones y cuestionamientos en cuanto a porqué de dichas elecciones muchas veces son involuntarias. Aquí se manifiestan preguntas que en el transcurso del proceso van respondiendo los estudiantes en relación a los recursos que seleccionan ¿Qué significa? ¿Por qué llamo tu atención? ¿Cuál es la relación? ¿Cómo desplegar el material? Estos pueden ser los insumos que arman un posible contexto y metodología de trabajo propia.

Luego de acumular y seleccionar el material, aparecen constantemente los lugares y las obsesiones que dan paso al diálogo corporal con el tiempo y el espacio. En esto los estudiantes llegan a un punto que por lo general está presente en todos los procesos creativos, una fase donde la dificultad aparece para seguir desarrollando el trabajo coreográfico. Los estudiantes al estar tan sumergidos en sus propios procesos, comienzan a transitar por los mismos lugares, repitiendo las mismas ideas que desencadenan momentos de angustia, dando paso a la crisis en el proceso creador el cual se describirá a continuación.

3.2.4 Crisis en el Proceso Creador

En el momento de explorar diversas opciones los estudiantes se encuentran estimulados en cuanto a las posibilidades que sus propias metodologías (en construcción) les van proponiendo. Como proceso natural llegan a lugares de claridad respecto al cuerpo que ponen, y cómo este se va constituyendo en la medida que sus procesos coreográficos son desarrollados en clases.

Así mismo, llega al instante donde muchas veces los estudiantes se ven atrapados y un poco perdidos en cómo solucionar y seguir construyendo sus coreografías, creen que no hay otro lugar para seguir y en esto van repitiendo los mismos patrones de pensamiento respecto a sus modos de hacer. Muchas veces creen estar avanzando en la construcción del trabajo e inconscientemente se quedan hablando y moviendo lo mismo. Aquí aparece la **crisis interna**, un lugar de colapso donde se estanca el proceso de creación, donde piensan no hay salida creyendo han llegado a un límite. Buscan respuestas en los demás, en una guía que les permita encontrar luces a ese momento de paralización, se aferran a Paulina para que les proporcione herramientas que les sirvan para concretar sus ideas y deseos puestos en sus trabajos creativos.

“Crear es transgredir los tabúes, es liberarse de las amenazas, pero también es jugar con fuego. Es pagar el precio con momentos de angustia, de depresión, con malestares e incluso con enfermedades orgánicas.” (Didier, 1993)

El proceso de creación se ve caracterizado en el momento de repliegue de uno mismo en el proceso de crisis, donde el aislamiento, la angustia, el silencio y el vacío producen efectos en la corporalidad que llevan al sujeto a deformar en todo momento su imagen y con esto alterar su capacidad creadora. Para este momento se debe tomar como material justamente este estado corporal que ayuda a producir, definir y reconocer un cuerpo que está

a la espera de llenarlo de lenguaje, y con esto dar un paso más hacia la construcción de una metodología para la creación.

Con frecuencia Paulina repite en clases *uno siempre es su propia metodología*, que en la labor de seguir y orientar a los estudiantes, encuentra el procedimiento para llegar a cada uno, y esto siempre es a través de ellos mismos, en problematizar sus propias experiencias compositivas.

Para dar solución a esto (la crisis) Mellado busca anclarlos a un elemento ya sea un objeto, un sonido, el espacio u otros, donde sus cuerpos comiencen a **relacionarse** con estos materiales, y desde allí puedan generar preguntas y respuestas en torno al dialogo corporal que se va produciendo. Las repuestas son la bajada a la realidad y desde allí se puede vislumbrar un camino a seguir, la conexión con lo otro, les facilita el percibir lo concreto y poner en acción sus ideas, comprobar mediante la corporalidad los efectos entre los elementos y sus relaciones.

Esto se convierte en un punto crucial para los estudiantes, ver lo que funciona, lo que no, les permite encontrar soluciones a las dudas que se les presentan. Percibir el camino por donde seguir, sucede solo a través de la praxis, probar muchas cosas e ir seleccionando, ver las opciones y hacer las elecciones basadas en la práctica y no que esto quede solo en el pensamiento. Entonces los estudiantes pueden producir o vivenciar mediante sus propios cuerpos, pues los estímulos y sensaciones se almacenan en el cuerpo, y de éste emergen las ideas basadas en experiencias, para que puedan conectarse las acciones que los estudiantes realizan en un espacio tiempo determinado.

“...donde el cuerpo del actor es el que inscribe, revela y denuncia en el espacio escénico los conflictos humanos; es justamente en el cuerpo del actor donde se debe embestir en el re-descubrimiento y/o

re-lectura cartográfica de las cicatrices, rastros o vestigios dejados por la percepción y la experiencia.” (De Barros, 2011)

De hecho el pensamiento o las ideas no surgen de algo no conocido, sino de la experiencia y el aprendizaje, y eso tiene relación en cómo se percibe el mundo, pues no se puede sentir sin un cuerpo, porque en la práctica el cuerpo y el pensamiento no se pueden separar. Entonces es aquí donde surge el estado de crisis o angustia, en el momento en que el razonamiento permite comprobar la existencia del cuerpo, que termina siendo solo un medio de relación con lo externo (mundo). Es en esta relación que hace el cuerpo con su interior o el pensamiento; provoca excesivos pensamientos que lo imposibilitan y lo estancan para actuar, donde toda la atención cae en las ideas y en el estado racional que se produce. Es a partir de esto, la bajada a lo concreto, se debe volver al cuerpo, que a través del movimiento, posibilita que haya una corporalidad que vaya solucionando en el hacer, en la experiencia los conflictos coreográficos.

Por esta razón el momento de crisis se vuelve vital en los estudiantes, pues los instantes de angustia son el punto de interés para trabajar desde el inconsciente productivo, que moviliza e inspira la sucesión de modos de pensar y accionar. En este proceso muchas veces los estudiantes faltan a clases, pues prefieren llegar con una solución o con un avance de sus solos coreográficos a clases, que presentarse y simplemente a hablar sobre las dudas o problemáticas que han surgido en este punto de crisis.

Por otro lugar, el estancamiento también aparece por la necesidad de ser creativos, de inventar algo nuevo, que decir y cómo decirlo. En la necesidad de ser original la crisis se agudiza y se puede llegar a paralizar el propio cuerpo, sin la satisfacción de que lo nuevo puede llegar en cualquier momento. Es por esta razón que se destaca que la creación consiste en inventar y componer una obra artística o científica, que responda a dos criterios: aportar algo nuevo y ver reconocido su valor por un público, y la

creatividad es un conjunto de predisposiciones de carácter y del espíritu que pueden cultivarse y que si bien no se encuentran en todo mundo, concepto extraído de las proposiciones de Didier Anzieu.

*“Cuando no nos vaciamos, en las fases de la creación, puede que tengamos una crisis creativa, porque estamos bloqueados por nuestro propio conocimiento, por fallos en las etapas de trabajo o por falta de motivación. Aunque una crisis creativa se puede producir por otras causas, como un fallo en el modo de respuesta creativa. Además para llegar a un nuevo paradigma no basta con tener una hoja en blanco, así que deberemos pasar a la acción, llenarnos de lo que está fuera (estímulo) recomponiéndolo de otro modo (reprogramándolo). Esto lo lograremos gracias a las fases de la creación que son los pasos que damos para materializar una respuesta creativa, planificación del trabajo creativo, de la materia que modificamos o sobre la que creamos”.*⁵⁴

Esta aclaración es de suma importancia pues los estudiantes entienden que no es importante lo qué hacen, sino, cómo lo hacen, tal como lo repite Paulina. Es allí donde deben poner la atención en el procedimiento, para que los elementos aparezcan por consecuencia de sus elecciones, que van gestando muchas veces una metodología propia. Buscar traspasar los límites pero al mismo tiempo reconocerse, hacer visible lo invisible ante uno mismo y los demás, es el trabajo para construir la pieza coreográfica.

3.3 Constituyendo la Pieza Coreográfica Final

Luego de pasar por esa crisis vital para la producción y creatividad artística, los estudiantes llegan al momento de concretar. Las elecciones son tomadas siempre por ellos mismos, Mellado enfatiza en que *los estudiantes son los que deciden porque el trabajo es suyo, uno simplemente es un parámetro en*

⁵⁴ RIBAS, MAXIMO. [En Línea] <<http://maximoribas.es/tecnicascreativas/2014/12/04/fases-de-la-creacion/>>

donde pueden basarse. Entonces el trabajo va tomando cuerpo, si es que ya no lo tomo antes y no se dieron cuenta, porque también se asume que ellos deben tener conciencia del material que se ha conformado en sus solos coreográficos, y cómo esto se ha desarrollado bajo sus propias prácticas y opciones.

Al llegar a esta fase final los estudiantes toman muchas veces decisiones a último minuto, que cambia el diseño que ya habían planteado, en ese instante la pequeña modificación que se realiza puede afectar enormemente el desarrollo de la pieza coreográfica. Esto sucede muchas veces por la ansiedad que se puede dar dentro de la última etapa de clases, presentar a público los trabajos es un momento decidor, donde los estudiantes ven como repercute en otro sus ideas y deseos. En este momento son los estudiantes quienes finalmente deciden hacer los cambios o modificaciones finales, que puede alterar la construcción de sus piezas coreográficas, sea cual sea la determinación que tomen los estudiantes, es fundamental que la responsabilidad la asuman. Todo aquello es para que entiendan y aprendan que muchas veces puede funcionar cambiar una idea a último minuto, o bien esto puede ir en contra de lo trabajado anteriormente. La reflexión final les ayudará a conocer sus propios mecanismos y visualizar la pertinencia de los impulsos que nacen en la última etapa de la creación de la pieza coreográfica. Siempre depende de las certezas, decisiones y las necesidades de cubrir espacios vacíos, donde las materialidades dialogan entre sí para conformar una lógica que les haga sentido a los estudiantes.

Cada estudiante tiene un ritmo de trabajo y tiempo de aprendizaje distinto, acelerar este momento para concretar la coreografía puede ser perjudicial para el procedimiento, pero también demorarlo podría no funcionar. Muchas veces el creador en la persistencia del trabajo coreográfico, abre nuevas posibilidades, y con esto pareciera que la obra nunca está acabada, podría estar eternamente en la búsqueda de la coreografía. Aquí es donde la experiencia de trabajo que la propia Paulina ha desarrollado le ayuda en

advertir e identificar cuando es hora de despegar y cuando aún hay que esperar a que los estudiantes se den cuenta de lo que construyen. Cuando sucede este hecho es revelador para ellos, ver sus creaciones tomando vida propia y ver consistencia entre las materialidades dialogantes que afirma la estructura que se ha diseñado.

Es interesante este punto porque una cosa que repite Mellado es que *la misma obra va hablando por sí sola*, y ellos deben confiar en ese momento. En aquello va fluyendo la capacidad de invención hacia una metodología que cada estudiante percibe está desarrollando, esto sucede bajo la mirada de todo un conjunto de personas (Mellado, colaboradores y estudiantes) que participan activamente en este periodo de últimos detalles del trabajo creador.

Ha llegado el instante de entender el “todo” y comenzar a ajustar las decisiones que se tomaron, la coreografía marcha por sí sola. En estas instancias los estudiantes asumen riesgos, enfrentan y desarrollan todas sus ideas con la convicción de comprender lo que han hecho, y mediante lo que se despliega en la escena (las relaciones y materiales de la obra) pueden confiar en sus elecciones y encauzar con firmeza la solución de su trabajo coreográfico.

“Por lo general, no basta con que el autor haya terminado su obra para que haya terminado con ella. Le falta defenderla, darla a conocer, rodearse de personas que lo hagan por él, incluso publicar “manifiestos” que llamen la atención sobre ella justificando su originalidad por razones teóricas, estéticas, políticas.” (Didier, 1993)

La síntesis del material corporal es fundamental para el procedimiento que cada estudiante efectúa en el trabajo final, siendo la auto observación del recorrido que se ha llevado a cabo. Esto es esencial para que en la pieza coreográfica los elementos estén puestos por decisiones conscientes, que evidencia la investigación corporal ha tenido con los componentes

escénicos, que como consecuencia en aquello aparece la materialidad vestida también de palabra, sonoridad y visualidad. No se transforma el cuerpo en una obra, se llevan a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene a otro. Se transforma, se recrea, acontece (Fischer-Lichte, 2011). Esto ayudara a trasportar a escena lo sensible, lo visible y lo decible acontecido en el proceso de clases.

Para presentar los trabajos a público los estudiantes realizan un trabajo intenso, donde la producción de la muestra de las piezas coreográficas termina constituyéndose desde la colaboración de todos los participantes hacia la puesta en escena. Este hecho contribuye en que los estudiantes comprendan las implicancias y todos los factores que se deben considerar en la producción de la muestra. En ello asumen distintos roles en cuanto al espacio escénico, diseño lumínico y el aspecto sonoro que influye y potencia la creación que han elaborado. Esto es parte de lo que significa componer coreografía, es muy importante que los estudiantes lo entiendan, que todo es relevante cuando se arma la puesta final.

Por esta razón, el aspecto técnico es ejecutado por ellos mismos, en el espacio elegido donde se presentará la muestra de las piezas coreográficas, pues se introduce a los estudiantes en el manejo básico de la iluminación para que ellos mismos comprendan y decidan la mejor opción para sus coreografías. Es aquí donde entra también el apoyo de los colaboradores de la clase que se encargan de guiar a los estudiantes en sobre los tonos, gamas e intensidades que causan un efecto particular en cada escena que se desarrolla. La importancia de este gesto es crucial para que todos los elementos que están en el espacio, sean pensados en pro de las coreografías, dándoles sentido y lógica con lo que se construyo en la sala de clases.

Todas las coreografías son distintas y en ellos el manejo de estos elementos también lo es, es por eso que se diseña una estructura para que todo

funcione a favor de cada trabajo. Es decir, se tiene considerado las temáticas, los elementos que se utilizan en el espacio, la sonoridad, los silencios y cada aspecto que pueda construir un camino de multiplicidad y armonía entre cada trabajo. Por ello cada estudiante debe estar muy atento entre lo que sucede en su coreografía y como esta repercute en la que viene, para que no perjudique o influya la presentación de la siguiente.

Es fundamental recalcar este detalle, pues en una de las muestras que se realizó en un momento, el primer trabajo efectuado por una estudiante, utilizó el espacio escénico que estaba en la entrada (una especie de pasillo) en el cual desparraó talco como elemento dentro de la coreografía. A posterior al término de su pieza coreográfica los espectadores se vieron afectados por el material, que al lanzarlo al aire y trabajándolo con movimientos amplios la intérprete dejó impregnado en el calzado y algunas vestimentas del público. Al finalizar esta coreografía el público dejó huellas en el espacio sin querer y los otros intérpretes que utilizaron el escenario transitaron obligadamente en el lugar (ruta del camarín al escenario) dejando manchado el espacio escénico donde casi todos los trabajos se presentaban. Las huellas de talco ensuciaron dando otras connotaciones a las siguientes coreografías, que nada tienen que ver con tal elemento (talco). Es por esta razón que solucionar de antemano este tipo de situaciones, es lo principal para que cada coreografía funcione por sí sola, sin interrumpir o intervenir el trabajo de los compañeros de clase. El espacio dispuesto con los elementos necesarios debe significar cada elección hecha para la propia coreografía, si sucede algo que complejice cualquier aspecto de la muestra final, se buscan las alternativas y soluciones para implementar ante cualquier suceso; que en una muestra de arte escénico pudiera acontecer.

Al término del proceso de creación y presentación de los solos coreográficos comienza la evaluación de lo que sucedió en la última etapa, que es justamente la creación tomando vida y cuerpo en el escenario. Después de tal evento se comentan las situaciones, y sobre todo en como funciona cada

trabajo. Los estudiantes llevan un proceso intenso de meses de trabajo, y esto concluye con la **retroalimentación** final que se produce entre estudiantes, colaboradores y Paulina. Se comentan los sucesos, lo que funciono, lo que no, las implicancias técnicas, las sensaciones entre público y escena, el estado del cuerpo del intérprete y todo lo que haya acontecido en el momento de la puesta en marcha de los trabajos finales. Se elaboran preguntas sobre el entorno, el momento, las expectativas, los elementos que influyen en la presentación, las reacciones del espectador y la experiencia de la composición coreográfica, como un camino a seguir explorando e investigando a partir de este primer alcance con la creación de un solo coreográfico.

Diversos motivos aparecen, lo importante es escuchar y guiar a los estudiantes en la persistencia de construir puesta en escena, bajo distintos mecanismos que ellos encontraron en las clases que Mellado realiza, que son una fuente de aprendizaje que les abren caminos nuevos ayudando en el desarrollo creativo de la Danza en distintos formatos. Pues desde el cuerpo en movimiento se sientan las bases de lo que es la coreografía, y desde esta se añaden los elementos pertinentes que dialogan y potencian el cuerpo en escena. Los estudiantes quedan con la intención de seguir abriendo puertas hacia el encuentro de otras metodologías, que puedan potenciar lo que ya han visualizado y experimentado en estos proceso de meses de trabajo investigativo en torno a la coreografía. Emergen nuevas interrogantes en qué otros dispositivos pueden incluirse en la elaboración de una creación basada en el cuerpo.

El cruce interdisciplinario que se produce en las clases de Paulina Mellado, conduce a que los estudiantes busquen diversos modos de proceder para construir una idea llevada a escena. Las herramientas que se proporcionan abren nuevas perspectivas de cómo habitar el cuerpo en la Danza, desde los puntos de vistas que han sido investigados por Mellado y sus colaboradores, que emergen de la experiencia en clase y que los mismos estudiantes

revelan muchas veces sin tanta conciencia. Y es en este encuentro entre profesor y estudiantes donde se genera el aprendizaje mutuo, se resignifica los conceptos, aparecen otros, donde cada experiencia y en cada proceso que se realiza con un nuevo grupo de estudiantes, se va encontrando y profundizando el sentido de ¿por qué se hace y se enseña la creación de obra?

El uso de la corporalidad siempre entrega la historia y las memorias que son lugares de interés para el ejercicio escénico, más bien dicho el acontecimiento que se pone en escena. Esto articulado por el lenguaje del movimiento y acompañado por soportes que como se ha nombrado anteriormente, enuncian, dialogan y problematizan el cuerpo en la escena.

En resumen, los usos y despliegues del procedimiento de enseñanza que realiza Paulina Mellado en clases de composición coreográfica, pueden tener distintos alcances y encuentros en el cuerpo de los estudiantes. Por esta razón, este primer acercamiento permite investigar y elaborar creación en Danza, bajo recursos y herramientas que se destacan como una metodología de enseñanza basada en el cuerpo como lugar del acontecimiento.

Con la presentación de este material se ha querido visualizar un posible formato de construir y enseñar a crear una pieza coreográfica, que se desarrolla a partir de poner en juego el uso del cuerpo bajo componentes que lo alteraran y lo problematizaran en el transcurso del objetivo de crear obra. Si bien estos elementos ayudaran abrir posibilidades y preguntas en cuanto a lo que puede hacer el cuerpo, la intención se pone en el procedimiento que se realiza para que este cuerpo pueda ir más allá de lo conocido.

CAPÍTULO IV: METODOLOGÍA DIALOGANTE ENTRE PAULINA MELLADO Y ALEXANDER DEL RE

4.1 La Enseñanza y el Aprendizaje

Unos de los objetivos de la presente investigación es encontrar cruces metodológicos entre ambos procedimientos de enseñanza analizados anteriormente, para evidenciar las interrelaciones disciplinarias que emergen en los proceso de creación de obra y para manifestar los cruces entre una pieza coreográfica y una performance. Al comprender el amplio material que se ha analizado anteriormente que despliega cada docente, se podrán definir algunos elementos como el cuerpo, el espacio, la visualidad, la imagen y otros para reconocer las relaciones entre estas metodologías investigadas. Para este propósito se expondrán algunos puntos relevantes que desarrollaron los profesores y los estudiantes en sesiones de clases, que permitirán comprender cómo la metodología de enseñanza para la creación de obra se pone en práctica.

Los estudiantes, en el proceso de un aprendizaje a través de la experimentación que realizan con distintas fases para la creación de obra, necesitan primero que todo; aprender a expresarse, cuestionarse y dialogar con los demás compañeros y participantes de este proceso, para que la experiencia con otros estudiantes les ayuden a encontrar las maneras para relatar sus vivencias y compartirlas. Para lograr este cometido Mellado y Del Re crean una atmósfera de confianza en las sesiones de trabajo, en la cual se puedan desplegar los contenidos, métodos, actividades y evaluaciones pertinentes a cada estudiante. Con esto contribuyen a que los estudiantes consigan dirigir, definir y aclarar el rumbo donde desean llevar su idea (obra), y de esta manera problematizar el cómo de su desarrollo en el transcurso del tiempo. Claramente, este espacio lo producen Mellado y Del Re a través de los comentarios y evaluaciones que realizan hacia los

estudiantes, durante cada muestra de sus creaciones que desarrollan en las sesiones de clases.

Esta posibilidad de orientar a los estudiantes a tomar decisiones en cuanto a cómo lograr realizar sus trabajos, ayuda a que ellos mismos se responsabilicen de su propio aprendizaje, desempeñando un rol activo en el proceso de enseñanza, donde puede cuestionar el material que le proporcionan los profesores. En este sentido los roles muchas veces son complementarios dando a los estudiantes la posibilidad de construir sus propios conocimientos.⁵⁵ Se enfatiza que la manera de adquirir conocimiento es mediante la exploración y la manipulación activa de objetos e ideas, tanto abstractas como concretas, el binomio natural del mundo social y físico donde somos protagonistas activos.⁵⁶

Por esta razón es que la práctica de estos docentes trata de ser lo más completa posible, pues en un proceso de creación artística se encuentran una diversidad de sujetos que llegan con distintos conocimientos e inquietudes, y tanto Mellado como Del Re asumen esa responsabilidad encausando a cada uno de sus estudiantes estimulándolos para conseguir diversos resultados. En estas resultantes se destacan la conciencia del cuerpo, el análisis de los materiales, las elecciones visuales que condicionan el cuerpo entre otros aspectos. Entonces la metodología que implementan cambia de estudiante a estudiante y para eso la capacidad de análisis crítico, la motivación, su nivel de competencia y las relaciones personales entre cada estudiante, son los factores fundamentales para que dicho procedimiento metodológico encuentre múltiples variaciones y caminos en su implementación.

⁵⁵ Enfoque constructivista que sostiene que el individuo tanto en los aspectos cognoscitivos y sociales del comportamiento como en los afectivos, no es un mero producto del ambiente ni un simple resultado de sus disposiciones internas, sino una construcción propia que se va produciendo día a día como resultado de la interacción entre esos dos factores. Raymundo Calderón Sánchez, El constructivismo y el aprendizaje significativo.

⁵⁶ QUIÑONES, MODESTO ÑECO. El rol del maestro en un esquema pedagógico constructivista. <<http://uocmaster-grupo1.wikispaces.com>>

Se cree que es allí donde el procedimiento metodológico cobra vida. En el momento donde, en el hacer, en la experiencia real, se van encontrando nuevas posibilidades procedimentales, para que los estudiantes entiendan lo que están haciendo y cómo lo están haciendo. De esta forma, se podría denominar como una metodología de proyecto⁵⁷ que se va ampliando, va siendo nutrida por los acontecimientos propios de un sesión de clases (dudas, preguntas, no entender, desconcentración y otros) que influyen en cómo se va generando el conocimiento en los estudiantes.

En la práctica los estudiantes abren nuevas interrogantes a sus profesores en cuanto a cómo podría aplicarse una metodología para la enseñanza. En esto la dificultad podría nacer simplemente del hecho que los estudiantes no comprenden cómo hacer tal cosa, el profesor no puede dar por hecho que las instrucciones son entendidas al momento, allí radica el desafío hacia el docente en cuanto a cómo guiarlos, qué variantes, materiales y actividades efectúan para reestructurar el procedimiento en el acto⁵⁸. Incluso el docente podría realizar la actividad junto con sus estudiantes o presentar referencias (registros) a ellos lo que representa un aprendizaje cooperativo⁵⁹, para ofrecer una perspectiva de cómo realizar la exploración hacia la actividad propuesta, creando un ambiente más relajado pero sin descuidar el propósito de la actividad. No se busca la imitación o llegar al mismo

⁵⁷ Es una alternativa en la que se parte de las necesidades, intereses y problemáticas planteadas por el estudiante partiendo de sus características contextuales particulares, con esto el método de proyectos pretende generar un aprendizaje significativo.

< https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9todo_de_proyectos >

⁵⁸ En este sentido, vale la pena mencionar cómo Mellado demuestra ante los estudiantes el estudio del movimiento (realizándolo con su propio cuerpo), moviéndose, mirándose, aplicando los conceptos del recorrido que hace el movimiento en el cuerpo, para que los estudiantes entiendan cómo efectuar en sus propios cuerpos tal requerimiento. Del Re a través de los registros audiovisuales presenta cómo podría ejercitarse una metodología específica, mostrando varios ejemplos de los artistas que utilizan las metodologías que él enseña para comprender sus alcances.

⁵⁹ Es un método de aprendizaje basado en el trabajo en equipo de los estudiantes. Incluye diversas y numerosas técnicas en las que los estudiantes trabajan conjuntamente para lograr determinados objetivos comunes de los que son responsables todos los miembros del equipo. Aprendizaje Cooperativo Servicio de Innovación Educativa de la Universidad Politécnica de Madrid <http://innovacioneducativa.upm.es/guias/Aprendizaje_coop.pdf>

resultado que el profesor, se trata que a través de él, los estudiantes puedan tener una imagen de cómo podría ser, una referencia para continuar sus búsquedas personales.

En resumen, el proceso de enseñanza y el aprendizaje es un factor clave para reconocer las implicancias de los roles de cada participante de una sesión de clases, que se vuelve fundamental para lograr visualizar otros lugares de encuentro entre ambas metodologías de enseñanza que se expondrán a continuación.

4.2 Vínculos entre Procedimientos de Enseñanza

Las metodologías de los docentes estudiados, no buscan que los estudiantes en primer término generen necesariamente algo novedoso, para romper los mecanismos conocidos, sino más bien que ellos, en un proceso de exploración, encuentren sus propios métodos creativos.

De esta forma, a los estudiantes se les ayuda a poner en juego su genio para la creación, y recurrir a medidas eficaces para provocar con palabras y acciones al espectador. Estas metodologías buscan que los estudiantes encuentren sus propias maneras de crear obra, rompiendo con sus propias fronteras de pensamiento y conocimiento para trasladarlo a diversos contextos, atacando todos los entornos posibles, abriendo paso a nuevos modelos conocidos por ellos.

A partir de esto se definirán algunos aspectos de encuentro sobre los procedimientos de enseñanza, rescatando lo más significativo de revelar en cuanto a las prácticas que realizan Paulina Mellado y Alexander del Re.

4.2.1 Gesto e Imagen

Para poder relacionar los procedimientos de Paulina Mellado y Alexander Del Re se indagó en los aspectos comunes de sus metodologías de enseñanza. En este sentido, se piensa que el gesto que es un objetivo en las clases de Paulina, puede tener relación directa con esa imagen mental que Alexander instala como contexto para crear una Performance.

Bajo la mirada de Alexander, en esta metodología, la imagen que se tiene en mente es el motor para crear la acción en una Performance, y es el recurso para buscar un contexto donde el cuerpo pueda accionar. Desde allí se produce un primer material de estructuración para crear la obra. Por otra parte, el gesto que Mellado indaga busca poner la realidad en lo concreto del cuerpo presente de los estudiantes, es decir, que tomen conciencia de cómo el cuerpo genera un recorrido por distintas partes de la anatomía (estudio del movimiento), y con ello identificar las zonas de conflicto que pueden ser tensiones, incomodidad, estados emocionales que se desprenden de la corporalidad, que será base de la creación para la coreografía. La imagen corporal que tienen en mente de sí mismos, también incluye en cómo se moviliza cada sector del cuerpo y lo que proyecta éste al exterior, teniendo directa relación con lo que el gesto busca como objetivo.

Entre las posibilidades que da el recorrido corporal, una zona que es seleccionada se activa, y desde allí se produce el código donde se indaga y se establece un gesto significativo. Por su parte, la imagen (metodología Del Re) que se tiene pensado presentar, busca generar en el momento una sensación, que puede abarcar las dimensiones corporales donde se genera el punto de partida para desarrollar la acción (performance) y proyectarlo de manera consistente.

El estudio del movimiento del gesto podría partir de una imagen en donde el cuerpo solo produce símbolos que demuestran una sensación interna.

Desde este lugar se puede llevar a los estudiantes a movilizar las zonas del cuerpo que sugieran una idea ya preconcebida como lo es la imagen, no necesariamente buscar la imagen en el movimiento (explorando) sino realizarla inmediatamente como algo ya ideado por ellos mismos.

Se determinan que las metodologías propuestas por ambos docentes son utilizadas para llegar a un material preciso. En el caso de Mellado, la metodología se enfoca en experimentar, en el momento, la forma de llegar a un lugar de anclaje que determinará un gesto, para desde allí, alimentar la posible estructura coreográfica, en donde el estudio del movimiento lleva a investigar detalladamente la corporalidad los estudiantes. De este modo, en el encuentro total de las posibilidades se comienza a construir la visión total, sumando cada paso y cada etapa de reconocimiento del gesto significativo. Primero es movilizar una zona, después se agrega otra y así se comienza a juntar las partes que luego conformarán un todo, desde lo general a lo particular se parte descubriendo el gesto significativo. El proceso se desarrolla observando internamente lo que produce la movilidad desde pequeñas zonas corporales, y como afecta esto al resto del cuerpo.

Por su parte, Del Re dirige la atención en lo referido a tomar el aspecto global de una imagen que pueda generar una acción completa, y desde allí poder distinguir las particularidades que se presentan en la acción que se realiza en el instante. Dejarán el rastro para comprender cómo se transitó de un lugar a otro, desde lo macro, para así poder escarbar hacia lo micro, que es precisamente el estado del cuerpo (alerta y perceptivo) que el acto performativo busca en el acontecer del sujeto que realiza una creación. La imagen moviliza el cuerpo en la búsqueda de una particularidad, que sería instalar una acción que evoque tal imagen seleccionada, aunque la acción pueda ser la inmovilidad hasta la sucesión de múltiples acontecimientos que el cuerpo realiza a partir de lo que le sugiere la imagen como un todo.

A continuación se determinarán algunos puntos de base donde la imagen y el gesto son recursos similares en su implementación.

1. El gesto y la imagen interna, ya sea del propio cuerpo o de una idea para realizar una acción, constituyen el punto donde se origina la creación de una estructura o contexto para la obra.
2. La imagen mental puede desarrollarse en múltiples acciones diversas, mientras que de la misma forma, el movimiento, en tanto gesto, también permite encontrar diversas posibilidades corporales.
3. Una característica de la imagen o del gesto puede ser el material suficiente, para investigar y ampliar él o los elementos que surjan de esta particularidad. Se identifica esta característica en el estudio del movimiento y en el análisis de la imagen para realizar una acción performativa.
4. Desde lo general (una imagen que grafique una idea) se pueden reconocer los elementos que pueden ser utilizados en la creación, mientras que desde lo más particular (rescatado en el gesto) y su estudio minucioso, se podrá extraer el contenido para la elaboración de la obra.
5. Para la Danza o la Performance, partir desde el gesto y la imagen externa o interna de un cuerpo, produce el código necesario para investigar y accionar desde éste, facilitando al cuerpo trabajar con un ir y venir de posibilidades.

Estos elementos al ser empleados en sus diferentes aspectos ayudan a visualizar desde lo más íntimo o externo de una imagen o movimiento, llegar a un punto donde el cuerpo se desafía a que emerja lo fundamental en la acción de crear. A través del cuerpo en sus distintas maneras, lo carnal a lo formal, la piel a los huesos, la imagen y el gesto advirtieren que la forma y contenido puede llevar a los estudiantes, a lo esencial en la búsqueda de un procedimiento que les ayude a crear. Siempre que se conozca cómo encausar esa búsqueda, se podrá afrontar la manera de colocar el cuerpo en un espacio, que lo evidencie ante el resto de los sujetos que observan la

investigación de esa zona, que permita construir una estructura de movimientos y acciones que genere sentido y que lo situé en la realidad y en lo concreto.

En esta semejanza la metodología base para inicial un proceso de creación parte desde el cuerpo de los estudiantes. Allí radica la importancia de crear, a partir de esa imagen que el cuerpo realiza a través de la exploración de sus posibilidades. Esto será el punto de inicio, para agregar un nuevo contenido, ya sea metodológico o de elementos que se han dispuesto para ampliar este cuerpo que presenta una imagen y un gesto a descubrir.

4.2.2 Análisis Interno y Azar

Al indagar en los lugares de similitud entre las metodologías de los presentes sujetos de estudio, se identificó que en el aspecto psicoanalítico que desarrolla Mellado en sus clases, tiene que ver con la indagación del mundo interno de los estudiantes que a través del material que emerge desde la respuesta más instintiva y no racionalizada (incluye el material de la bitácora), tenía mucho que ver con la metodología del azar utilizada por Del Re, que acciona para que los estudiantes, desde la casualidad, potenciando el descubrimiento, encuentren las maneras de resolver y construir la estructura de sus performances.

El azar funciona como método para la elección de una acción o para estructurar el material de construcción de una Performance, también como recurso que está dentro de la improvisación, conductor de movimiento que se produce en el instante. La elección de las imágenes, dibujos y textos que se depositan en la bitácora que se les solicita a los estudiantes de clases de Paulina, es seleccionar desde el instinto, el inconsciente y el azar los materiales con los que trabajarán, y que al analizar estos componentes emerjan nuevas ideas que se identifican en la relación con estos elementos.

Entonces es fundamental que la recopilación de estas imágenes, dibujos y textos se produzca simplemente a través del azar o de la elección inmediata, lo que puede provocar en el instante, como una respuesta automática en donde el material aparece desde el instinto. Se indaga en la mente, activar los recuerdos y experiencias vividas de los estudiantes, para desde allí observar cómo estas ideas repercuten en sus corporalidades.

Es vital que este procedimiento se desarrolle de esta manera, porque en el estudio de las imágenes, dibujos y otros elementos aparecerán las preguntas que inconscientemente revelarán los deseos e ideas, que los estudiantes necesitan plasmar en la creación de la pieza coreográfica o performance que desarrollan, para que el cuerpo sea intervenido y modificado produciendo resultados alternativos.

Si la obtención del material es hecha desde la elección más racional (auto conducida), el resultado de la lectura e interpretación del material corporal sería mostrar la obviedad, lo que los estudiantes precisamente quieren que se vea, un mundo diseñado por ellos para cubrir capas que por alguna razón desean ocultar. El material para la creación muchas veces aparece desde el lugar que no les agrada a los estudiantes, que tratan de dominar porque genera conflicto, un lugar muy conocido y cómodo. Así mismo, el azar da espacio para que esa zona oculta, ayude a revelar ese lugar incierto, escondido, y que en el momento en que se presenta el material de la bitácora ante el grupo de trabajo, emerjan distintas posibilidades de lecturas de cómo el resto de los compañeros miran y cuestionan dichos elementos. De esta forma, surgen lugares desconocidos en los estudiantes que son necesarios de abrir en la investigación de sus propios materiales para la pieza coreográfica, logrando que ésta sea un lugar de interés tanto para ellos y como para los demás participantes de clase.

Un ejemplo de azar para la construcción de obra es un estudiante que lleva una idea clara para trabajar en su solo coreográfico, a través de la selección

minuciosa de movimientos, imágenes, y textos que llevará a clases. El azar opera desde el inconsciente para que la elección del material que eligió lo obligue a mirar con otros ojos, el contenido de estos elementos, generando un resultado que no es esperado por él mismo. En esto los estudiantes encuentran un nuevo camino que les permite trabajar con la sorpresa, y con una nueva visión de las cosas, que aporta en la construcción de su trabajo creador como un sistema alterno, pero necesario para ampliar los caminos de cómo se observa y se selecciona el material que será base para la obra en construcción.

De este modo, los procedimientos del azar y el análisis interno se asemejan, para proveer y seleccionar material de trabajo aplicado a una pieza coreográfica o una Performance. Así, a continuación son listados los puntos de encuentro entre la metodología del uso del azar y la dimensión psicoanalítica:

1. El azar y el material de la bitácora permite que desde el inconsciente se seleccionen las imágenes, el contexto, lenguaje y las acciones que serán el contenido para la creación.
2. El material que emerge del inconsciente y el azar conduce a nuevas rutas, formas y conceptos donde la información contenida, llevarán a los estudiantes a indagar en zonas desconocidas e incómodas.
3. El azar ayuda a innovar en el discurso y en las maneras de selección de imágenes, conceptos y diálogos entre las materialidades de la bitácora.
4. El azar y la selección del material de la bitácora rescatan lo esencial de una acción o de un elemento que grafica un estado, una forma, una idea o una emoción.
5. El azar involuntario que proviene de la casualidad podría entregar material adicional, que en la investigación corporal, abra nuevas ideas y modos de elaboración de la creación de la obra.
6. Los elementos que son seleccionados desde el inconsciente y el azar, repercuten abriendo otras percepciones que surgen de la corporalidad.

Estos aspectos pueden provocar en los estudiantes que se enfrentan a una creación de obra a trabajar con sus mundos internos, investigándose a sí mismos enfrentando lo desconocido, lo olvidado y lo oculto que habita en ellos. En el análisis interno que los estudiantes realizan, se identifica los modos propios de ejecución en cuanto a diseñar una estructura que les sirva de base para la creación de una pieza coreográfica, tal como sucedería en el uso del azar que se elige para elaborar la creación de una Performance, que necesita del mismo modo un análisis de todos los elementos que provienen de las elecciones generadas por el azar.

Los métodos de enseñanza van más allá, desafiando a los estudiantes en el encuentro con el material de la obra, proporcionado a partir de un agente que nace desde el impulso asociado ya sea al azar o al inconsciente. Este agente, puede provenir desde el instinto, que se puede reconocer en esa figura mental, que luego será desplegada a través del uso del cuerpo de los estudiantes, ya sea por su simbolismo o su valor estético. De esta manera se podrá identificar y obtener el material esencial que, utilizando estos métodos, brotará del inconsciente, y que serán los elementos que podrán conformar una pieza coreográfica o una Performance.

4.2.3 Visualidad y Territorio

Mediante la utilización de la dimensión visual (visualidad) que desarrolla Mellado y el método del sitio específico (territorio) que despliega Del Re en clases, se han analizado, para encontrar puntos en común entre los procedimientos, cómo el contenido de éstos puede dirigir a los estudiantes a una zona que pondrá el cuerpo de los mismos en procesos de reflexión para la preparación de la obra.

Primero se reconoce que los espacios (método Del Re) para construir una obra de Performance consideran la historia, la memoria, los objetos y los

residuos que alberga dicho espacio, así la investigación dirigirá su atención a estudiar estos elementos, que los estudiantes explorarán para extraer lo más significativo de él. Por otra parte, el aspecto visual (metodología Mellado) entregará la información que necesitan los estudiantes para, desde allí, crear sus propias obras, así los elementos del espacio les hablarán a través de los objetos estéticos que se encuentran en él. Este punto determina las acciones que podrán realizar los estudiantes, ya que el contenido de un espacio aporta en el desarrollo del tema que se quiera trabajar, pues al observar el contenido de este espacio que se trabaja en la creación de una pieza coreográfica o una performance, nace la posibilidad de entender cómo el cuerpo de los estudiantes y el territorio, son afectados por los acontecimientos que se instalan en dicho espacio, afectando la corporalidad de los estudiantes.

Las huellas que están alojadas de forma visible en un espacio, ya sea por las personas, las formas, texturas, colores y otros elementos que constituyen un territorio, es el objeto de estudio de la dimensión visual que realiza Mellado en sus clases, y de la metodología sitio específico que despliega Del Re en su práctica de enseñanza. Desde este punto se desprende el material para la creación, que permiten resignificar o neutralizar las memorias que están alojadas en el espacio, que sirven como base conceptual para desarrollar una investigación donde se situará el cuerpo de los estudiantes.

Se pueden dar nuevas lecturas y significados a los aspectos propios de un espacio que se utilizará para presentar un proceso artístico, ese espacio que contiene historia que a través del gesto creador se puede transformar, otorgándole nuevos valores y códigos que ayuden a resignificar su carga simbólica. En el caso del cuerpo de los estudiantes, el espacio altera y modifica sus corporalidades, reestructurándolos para que desde allí amplíen los modos de ejecución de una acción o movimiento que son determinados por la información y los componentes visuales propios del espacio a trabajar.

Mediante el estudio de estos aspectos se comprende que la construcción de ideas, memoria y conceptos crean un tipo de cuerpo, este cuerpo (de los estudiantes) se adapta a la información que aparece, seleccionando las posibles acciones que se puedan elaborar a partir de esto. En la creación de obra en Danza o Performance es vital que el cuerpo trabaje desde un lugar que pueda producir, en este caso, conceptos que desplegará a través del movimiento danzado o de acciones que se manifiesten en un espacio que es investigado para tal efecto.

La obra aparece desde los lugares más insospechados y, en los procesos creativos, se busca relacionar los materiales que son trabajados (espacio, tiempo y aspectos visuales) para encontrar diversas maneras de abordar estos elementos afectando al cuerpo. Sin duda alguna los componentes en un espacio son aspectos que dialogan con el cuerpo del estudiante, desde el modo en que se habitan, se piensan, dialogan e intervienen este cuerpo en el espacio.

Es por lo anterior que se describen una serie de elementos que en el análisis visual y espacial, podrán revelar un punto de encuentro entre ambas materialidades.

1. Los elementos visuales provocan modificaciones corporales, físicas e internas.
2. El espacio puede intervenir a través del cuerpo de los estudiantes que creará nuevas formas, diseños y/o conceptos que se implementan en el espacio.
3. Se utilizan los símbolos y la historia del espacio físico para intervenir con ella la estética del cuerpo en la creación de lenguaje personal de movimientos o acciones.
4. Resignificar la memoria del espacio a través de la intervención de elementos visuales, del mismo modo es reconstruir un cuerpo a partir del

contenido que los objetos, prendas y otros recursos estéticos que modifican el cuerpo de los estudiantes.

5. Nuevas ideas que emergen a partir de los espacios abren a su vez otros espacios dentro de él, de esta forma se subdivide y se amplía el material de investigación que genera diversas visiones e imágenes del espacio.

En el uso del cuerpo en el espacio los estudiantes instalan imágenes y una estética particular, que da un significado a este territorio, proporcionando un paso para construir un nuevo contexto y una nueva memoria asociada al mismo, resignificándolo tanto para los propios estudiantes, como para quien lo observa. De este modo, habitan el lugar en busca de algo que los convoque a accionar desde lo que perciben en el espacio, esto determinará las maneras en que el cuerpo se desenvolverá en las zonas que por sus formas, texturas y diseños, sean el motor para idear una creación donde el cuerpo sea transformado, abriendo así nuevas miradas de ese mismo cuerpo.

En resumen, el uso de un procedimiento puede llevar a los estudiantes de Danza o Performance a un mismo resultado, en cuanto a cómo utilizar y desplegar sus cuerpos en la creación que estén realizando. Partir desde una imagen o un gesto podrá tener el mismo efecto en el cuerpo como un aspecto más general, y desde allí investigar en lo que contiene esa imagen/gesto indagando en las emociones e ideas que surgen de él, y que pueden ser rescatadas desde el azar o a partir de respuestas inconscientes. En el estudio de esta imagen/gesto se agregan las particularidades que provienen desde la visión estética y territorial que genera símbolos y contexto, para que el cuerpo de los estudiantes complete el recorrido de los componentes que les ayudarán a crear la pieza coreográfica o la performance.

El objetivo de estos métodos dialogantes es poder enfocar a los estudiantes en que los aspectos que serán trabajados en sus respectivas creaciones,

procederán de la imagen interna y externa que ellos tengan de sí mismos, del inconsciente que se asoma desde la casualidad y desde la visión que se tenga en un espacio que ayudará a producir diversos procedimientos para la creación de obra.

4.3 Materialidades y Acciones

En la búsqueda de las herramientas que se asemejen entre las metodologías de enseñanza de Paulina Mellado y Alexander del Re, se observó que el contenido, tiene el mismo objetivo a la hora de construir una obra de Danza o Performance, pues en la experimentación sobre estos métodos, los estudiantes adquieren herramientas para construir sus propias procedimientos para creación.

Por esta razón, se enunciarán algunos alcancen también sobre la manera que llevaron a cabo ambos docentes sus metodologías de enseñanza, que permitió que los estudiantes, aclararan y comprendieran hacia donde pueden desarrollar su idea utilizando como primer recurso sus propios cuerpos. En este sentido los materiales que van apareciendo en la medida que trabajan con su corporalidad, van aportando en abrir las perspectivas y las posibilidades que ese cuerpo puede desarrollar en el contexto que los estudiantes sitúan sus ideas. Para aquello es relevante comentar que Mellado y Del Re invitan a experimentar sobre diversas posibilidades que ellos mismos plantean, pero que también los estudiantes proponen y es en ese momento donde se amplía el material de trabajo, abriendo nuevos rumbos a favor del proceso de enseñanza y aprendizaje.

En la medida que se reconocen los elementos a utilizar en el proceso de enseñanza, las acciones que ambos docentes realizan para implementar sus metodologías, buscan expandir el alcance que los procedimientos de

enseñanza puedan tener en cada estudiante. Así los estudiantes necesitan una dirección para encausar su trabajo, y ambos profesores están atentos a estimular y potenciar la búsqueda que cada uno de ellos realiza en el proceso de creación de sus trabajos en clase.

Por esta razón, se mencionarán algunos encuentros entre los contenidos y procedimientos que Mellado y Del Re efectúan en el desarrollo de sus metodologías para la creación de obra.

4.3.1 Contenidos

El cuerpo como material fundamental, contenedor de historia, memoria y percepciones subjetivas, es el contenido principal de trabajo para desprender a través de él, movimientos y/o acciones que nutren el contexto de la pieza coreográfica o la performance.

De esta forma, se utiliza como eje central la corporalidad de los estudiantes, se trabaja con imágenes de esa corporalidad interna y externa, abstrayendo de ésta la materia prima para la elaboración de la obra. Así, los estudiantes se verán desafiados a ir más allá en la investigación de esa imagen que ellos mismos instalan, buscando en todos los aspectos de la misma.

Viene al caso mencionar, que ambos profesores establecen al cuerpo como ente presente, que percibe y acciona desde los sentidos. La sensibilización del cuerpo es esencial para transmitir lo que desea. Entonces el cuerpo es el medio por el cual se arma y se conforma la obra, desde él y por él se atraviesan todo los elementos, constituyéndose como el eje articulador.

La acción y el movimiento del cuerpo tienen el mismo objetivo en la construcción de la obra, articular las materialidades que entran como soporte de ésta. La Performance ocupa la acción para crear un acontecimiento en un

espacio y tiempo único, puede utilizar el movimiento danzado como insumo, difícilmente lo ocupará como eje o fin. Mientras que la Danza, a través del lenguaje del movimiento, despliega la corporalidad en la formulación de una pieza coreográfica, que puede tomar la acción; como articulador de frase o hito dentro de la obra.

El tiempo del acontecimiento e hito de un gesto particular, lleva a los estudiantes a entender cómo en una estructura de acciones y movimientos, se puede instalar un momento que signifique algo para sí mismos y al espectador en la construcción de la obra. Los hitos son fundamentales para establecer códigos que sustentan la acción, proporcionando la necesaria coherencia que los estudiantes deseen incorporar en la construcción de sus trabajos creativos. De este modo, los hitos se vuelven motor para la conducción de las acciones sucesivas que se ejecutarán dentro de la estructura. Construir estos hitos significa establecer puntos de partida y término, de sucesos simbólicos que dan paso a la materialización del uso del cuerpo en el desarrollo de la obra.

El espacio como componente que hace aparecer el cuerpo expresivo determina las acciones que este ejecutará, el trabajo con la tridimensionalidad y sus cargas históricas del sitio, posibilita a los estudiantes unir las dimensiones corporales y espaciales para la composición de acciones lógicas y consistentes para incorporarlas en el trabajo final.

Los objetos que son utilizados como insumos para la obra, que pueden constituir relaciones significantes que armen acontecimientos, son introducidos en la práctica creativa gradualmente para facilitar el primer encuentro con el cuerpo. Desde allí el trabajo objetual puede sumar a la construcción de la pieza final, como soporte que complementa y provee al cuerpo de herramientas en donde se pueda desenvolver expresivamente.

Sobre la narrativa que trabaja cada estudiante, ambos profesores no buscan necesariamente una composición estética llena de sentido, de gestos, que se presenta coherentemente para la percepción del espectador, aunque sí se enfatiza que para los estudiantes tenga sentido y lógica. De este modo, la importancia de la narrativa radica en que el impacto sensorial se produzca en el propio cuerpo de los estudiantes, repercutiendo como una actividad del pensamiento que encuentra distintos mecanismos para la construcción de una estructura consistente para la obra.

Los bloqueos corporales y la imposibilidad de realizar una acción se consideran como herramienta de trabajo, no se pasan por alto. Este material es clave para comprender las dificultades y problemáticas internas de los estudiantes en la realización de las actividades relativas a las sesiones de trabajo. En la medida que se identifican las zonas y los bloqueos, se trabaja ejercitando desde allí las próximas sesiones, realizando preguntas y actividades específicas para cada estudiante en el desarrollo de sus trabajos. Esto les ayuda a que produzcan nuevas relaciones con sus cuerpos, nuevos vínculos con la realidad, liberándose de las zonas de resistencia para reencontrarse con una nueva corporalidad.

Si bien los contenidos mencionados son la primera aproximación que se puede encontrar entre estas metodologías investigadas, se rescata el efecto que las anteriores tendrán en el cuerpo de los estudiantes, como motor para las creaciones de las obras que estén construyendo. Entonces estos aspectos apuntan a generar un material base para abordar en procesos de construcción o enseñanza de una pieza coreográfica o performance.

Identificando este material inicial se puede dar paso al despliegue de estos contenidos, que a través de acciones concretas, por parte de los docentes que han sido sujetos de estudio, ayudarán a comprender cómo las actividades se pueden efectuar con el objeto de que los estudiantes desarrollen sus trabajos creativos, siempre en torno al contexto y los

componentes que deseen utilizar. De esta manera, lo que sucede entre la enseñanza y el aprendizaje de estas metodologías, permitirá guiar a los estudiantes hacia el encuentro con sus propias obras, que revelará el procedimiento necesario a utilizar para encausarlos en dicho objetivo.

4.3.2 Procedimientos

La desestructuración de movimientos y pensamientos que surgen desde un material inicial que trabaja el estudiante, se va desarticulando a través de cuestionamientos y experimentaciones que ambos docentes realizan con los mismos. De esta forma, se generan nuevas conductas para descubrir y construir significados fuera de la propia mirada, no la respuesta directa, sino aquella experiencia que revela el propio lenguaje.

El material que los estudiantes trabajan en clases es revisado periódicamente, cada avance que efectúan los estudiantes se analiza para entender que aspectos les interesa y donde ponen la atención para resolver diferentes situaciones que se van dando en la construcción de sus creaciones. Aquí se encuentran las reflexiones que aportan al trabajo de todos los estudiantes, saber cómo y qué decisiones están tomando ayuda a que el procedimiento que ambos docentes realizan pueda variar y encontrar distintos alcances, dependiendo de la situación del estudiante y sus necesidades.

La experimentación sobre los materiales que permitan complementar la idea que los estudiantes deciden trabajar, es un aspecto relevante, pues los simbolismos y diálogos del cuerpo sujeto y los objetos (materiales) escogidos permiten abrir posibilidades en cómo éstos se desplegarán en el espacio, dándole sentido y generando un contexto que revele los diálogos y las particularidades de la investigación con el material objetual.

La metodología aplicada por cada docente repercute en el cuerpo del estudiante de una forma particular, todos los resultados obtenidos (objetivos de la clase) se despliegan de múltiples maneras en los estudiantes. No necesariamente se busca un resultado ideal de acciones y movimientos en común en cuanto a la manera de hacer, ya que las posibilidades son particulares en cada persona. La subjetividad del estudiante es un factor de importancia para el enriquecimiento del aprendizaje colaborativo en clases.

Se estimula la búsqueda de un lenguaje corporal auténtico, que posibilite al estudiante desenvolverse en relación a sus propios intereses, ambos procedimientos metodológicos buscan identificar a cada estudiante en su exploración personal, ayudándole de esta forma a generar un aprendizaje significativo en cuanto a sus propias prácticas creativas.

El descubrimiento que los estudiantes entablan con sus propias maneras de hacer, afectan directamente la utilización del cuerpo en la práctica, en esto se ve la limitación o facilidad para desprender del cuerpo sus particularidades. En este trabajo el estudiante reconoce cómo la corporalidad puede relacionarse con otras materialidades, y desde allí, reaccionar ante estos elementos que se presentan en las actividades de clase.

Los vínculos entre cuerpo y materia afecta el desarrollo de las temáticas y su dirección, estas van abriendo nuevas posibilidades de mirar el cuerpo. En la medida que se investigan las ideas se profundiza en las zonas de mayor interés del estudiante, pero también en las necesidades que la obra va adquiriendo. En este sentido los elementos que se van seleccionando consciente e inconscientemente van dejando en los cuerpos, resultantes que se concretan en ejercicios prácticos donde se efectúan diálogos con objetos, sonidos y otros, para comprender cuál es el material que se debe profundizar y alterar en la construcción de la pieza final.

El tiempo que cada estudiante necesita para aprender y elaborar su trabajo se determina como un punto fundamental en el logro de los objetivos de la clase. Ambos procedimientos buscan generar las condiciones para cada estudiante, respetando la individualidad de los procesos de asimilación y encuentro con el material que proporcionan los docentes. Se necesita un periodo de interiorización del material para que las decisiones estén incorporadas, y cuando se realice tal gesto se determine un momento donde se concentra todo el sentido de la obra.

En síntesis, describir los procedimientos que Mellado y Del Re proveen en clase, ayuda a entender que a partir del análisis que éstos realizan a sus estudiantes, buscan comprender sus necesidades y posibilidades, encontrando diversos modos, para que los propios estudiantes desarrollen de la mejor manera posible sus ideas en la creación de obra que desarrollarán en clases. Y es a razón del estudiante que estas metodologías pueden estar en constante modificación, ampliando los recursos y generando nuevas alternativas para desplegarlas en los estudiantes, según sus necesidades y deseos en la construcción de sus piezas corográficas y performances.

4.3.3 Los Estudiantes

Es relevante que ambos docentes proporcionan un espacio de diálogo con los estudiantes, hecho vital para que el contenido de cada sesión pueda ser comprendido. La opinión de cada estudiante cuenta y se destina el tiempo apropiado para la misma, encontrar respuestas y cuestionar las prácticas es también un punto importante en cada etapa de clases.

También es importante para ellos lograr que los estudiantes estén dispuestos a escuchar comentarios de los demás compañeros, estar abiertos a que sus ideas se vean confrontadas, creando la posibilidad de un

aprendizaje colaborativo, ofreciendo un espacio para desarrollar habilidades de razonamiento. Mellado y Del Re alientan las actitudes de los estudiantes fortaleciendo la relación entre profesor/estudiante, que se intensifica y se hace más igualitaria a través de las reflexiones y diálogos que se manifiestan en las clases.

En cuanto a cómo posibilitar este espacio de comunicación, ambos profesores escuchan y respetan las opiniones de los estudiantes, no imponiendo ideas sobre ellos, sino guiándolos mediante ejercicios, para que puedan ampliar el rango de posibilidades de cómo realizar las actividades. Así los estudiantes pueden corroborar o reformular sus propias prácticas, que los ayudarán a adquirir un nuevo aprendizaje.

Desde el punto de vista de los comentarios que se les entregan a los estudiantes el material siempre es muy personal. Lo que necesita un estudiante no necesariamente lo necesita el otro. En este sentido se trata de comprender a cada uno de ellos para guiarlos en lo que cada uno precisa, se personaliza la enseñanza, se ve la individualidad para guiar de mejor forma a cada uno, siendo esta forma siempre moldeable.

Los docentes buscan como objetivo problematizar los elementos presentados por los estudiantes en torno a sus propias prácticas y encuentros con el material que se trabaja. Romper y fragmentar las conductas de pensamiento para generar nuevas posibilidades, recursos y elementos que pueden ayudarlos en el desarrollo de sus procesos creativos.

Asimismo, los docentes estimulan a los estudiantes a observar a sus compañeros, dialogando y cuestionando sus propios procesos, ayudando de esta forma a comprender y colaborar con los demás para la elaboración de las creaciones, para que desde allí puedan emerger otros elementos que se agreguen, como material de análisis, a los ya proporcionados por los profesores.

Ambas metodologías funcionan sin querer como catarsis terapéutica, utilizando el cuerpo, imágenes y las temáticas de cada estudiante, inconscientemente se da curso a una obra que funciona como canalizador del mundo interno de cada estudiante. Ambos docentes trabajan con ese material personal, adentrándose en espacios íntimos que finalmente son el soporte de la obra.

Es importante que en las sesiones de trabajo sean los estudiantes los que tomen las decisiones de lo que será puesto en la obra, los profesores guían la experiencia, para que los estudiantes descubran aspectos específicos que son el eje de los objetivos de la clase, y otros elementos que tienen que ver con las propias inquietudes y situaciones que se van dando en el contexto de aprendizaje.

Por lo anterior, el docente no busca la jerarquía, tampoco pretende someter a los estudiantes a sus ideas, sino que busca que sean ellos quienes creen la línea de los trabajos (temas, materiales, cuerpos y otros), siempre respetando la subjetividad y las decisiones que los estudiantes toman en cada etapa de la clase.

En resumidas cuentas, el rol de los estudiantes en las sesiones de clases será lo que determine la manera en que procederán Mellado y Del Re, pues a través de ellos y por ellos se desarrollarán las actividades que los ayuden a conocer los aspectos más importantes a abordar en el ejercicio de crear obra en Danza o Performance.

De esta manera, se precisa que los encuentros y diálogos entre los recursos, contenidos, materiales, los estudiantes, la enseñanza y el aprendizaje que efectúan Mellado y Del Re, han sido observados desde la perspectiva del cuerpo, como mediador y principal receptor de todo lo que acontece en la implementación de estos procedimientos. Es necesario mencionar, que se ha querido rescatar y presentar los principales factores que cruzan estas

metodologías como puntos de unión que podrían ser utilizados tanto en clases de Danza como de Performance.

CONCLUSIÓN

En el desarrollo de esta investigación sobre metodologías para la creación de obra desde el uso del cuerpo, se ha querido manifestar la necesidad de recopilar información sobre los procedimientos que emplean algunos artistas en la práctica de enseñanza para la creación artística. Es importante comentar sobre el poco material que existe sobre este tema en el contexto de la creación nacional. Es por esta razón, que describir los métodos que despliega Paulina Mellado en Danza y Alexander del Re en Performance, ha sido un ejercicio para registrar una práctica que comúnmente está presente en el trabajo de aula, quedando solo en la memoria de los estudiantes, que se materializa en el resultado que los mismos desarrollan en sus propias creaciones coreográficas o performáticas. En este sentido, plasmar en un documento esta información es uno de los intereses de este estudio, para evidenciar la práctica que se realiza sobre la creación, que abarca claramente, la transición hacia otros (los estudiantes) en las propias maneras que se tienen de concebir y construir una obra.

Los resultados que se han obtenido en este estudio ha posibilitado de realizar un cruce sobre las metodologías investigadas, para encontrar lugares afines sobre los elementos como el cuerpo, las imágenes, el azar, el espacio, lo visual y otros componentes que afectan al cuerpo de los estudiantes en la construcción de ideas para la creación de una obra. Identificar el recorrido que realizan los estudiantes en el ejercicio de experimentar con los procedimientos de Mellado y Del Re, ha ayudado visualizar una posible metodología en común que une los materiales de ambos docentes. Esto se logra entendiendo que la finalidad de los métodos posibilita comprender el uso del cuerpo, y su despliegue en los estudiantes que están iniciando sus prácticas en procesos de creación artística.

Se ha rescatado como principal dispositivo de trabajo el cuerpo como eje que constituye la obra, en donde se desprenden ideas, sensaciones, problemáticas, diálogos y materialización del movimiento y la acción, que pueden ser los elementos fundamentales para la construcción de una obra. Partiendo de este lugar (cuerpo) y terminando en él, es donde todo sucederá en el ejercicio de componer coreografía o performance, que se vuelve el objeto que se forma y transforma constantemente dentro de la práctica metodológica.

Como paso inicial se ha rescatado lo más importante sobre ambas metodologías viendo este material desde una perspectiva general, para tal vez en una segunda etapa de investigación, profundizar en cada fase que constituyen los procedimientos de los sujetos de estudios, analizando y profundizando desde otros parámetros el material de investigación. Esto podría abrir nuevas preguntas en torno a la creación de obra, a la enseñanza, a cómo repercute en un contexto académico, independiente y a los estudiante entre otros. Porque sin duda alguna el material que desarrollan Mellado y Del Re en sus prácticas de enseñanza, es un territorio con muchas posibilidades de reflexión, en los distintos aspectos que abarca la enseñanza y la creación de obra en la disciplina que trabaja cada uno de ellos. Por esta razón, se ha querido presentar el material de trabajo, desde un recorrido más bien simple y preciso, a lo que acontece en clases de creación de obra en Danza y Performance como primer acercamiento a esta práctica artística.

La recopilación de este material aporta dentro del campo disciplinar de la Danza en registrar metodología que se desarrolla hoy en día, en el área de creación que puede ser motivo de estudio para personas que están en los comienzos de la práctica de componer coreografía. El material que permanentemente se trabaja en clases dentro del ámbito universitario, puede ayudar a que se conozcan los procedimientos que están enmarcados en un contexto institucional, que busca como objetivo potenciar la búsqueda

de la creación de obra como base dentro de la formación académica de estudiantes de Danza.

Si bien, en el campo de la Performance como disciplina independiente, que aun no se establece como lugar de estudio en la academia de forma permanente y autónoma (como disciplina que se enseña por sí sola, no buscando lo interdisciplinario o cruzándola con otra área del arte), se podrá rescatar la sistematización metodológica que Del Re efectúa, como soporte para la visualización y concreción que la Performance elabora actualmente en el contexto nacional, bajo fundamentos que sostienen el trabajo de esta disciplina como práctica artística.

A modo de conclusión general se ha querido con esta investigación abordar las problemáticas que están surgiendo en personas que se están iniciando en el ámbito de la creación, que tienen que ver en ¿cómo implementar una metodología?, ¿cómo crear obra?, ¿qué elementos existen?, ¿cómo relacionar los materiales?, ¿cómo se puede enseñar a crear obra? y otras interrogantes que de manera concreta se ha querido presentar en este documento, que explora a dos artistas chilenos que se dedican actualmente a investigar sobre la creación de obra.

En el ejercicio de la creación artística se busca constantemente los referentes y las guías que puedan potenciar el trabajo que se inicia o que ya está en camino, abriendo nuevas puertas de cómo concebir una obra, pero también en cómo se puede compartir el interés a través de la enseñanza para crear obra. En este sentido se ha puesto la atención en Paulina Mellado y Alexander del Re que desde la constancia por desarrollar este motivo, aportan con herramientas claras sobre cómo se puede llegar a construir, idear, trabajar, problematizar el material que emerge desde el cuerpo y su uso en una pieza coreográfica o una performance.

Gracias a esto se ha podido hacer un levantamiento de información a partir del cuerpo en los procesos de construcción de obra, que ha querido registrar los modos que hoy en día se utilizan para enseñar, y de esta manera entender los aspectos que constituyen una metodología para la creación artística.

BIBLIOGRAFÍA

ALCAÍNO, GLADYS. Y HURTADO LORENA. Retrato de la Danza independiente en Chile 1970-2000. Edición Ocho Libros. Chile, 2010. Pág. 22.

ALCÁZAR, JOSEFINA. FUENTES FERNANDO. Performance y Arte-acción en América Latina. Ediciones Sin Nombre. México, 2005.

ANTONIN ARTAUD, MACIAS OSORNO, ZULAI. El Poder Silencioso de la Experiencia Corporal en la Danza Contemporánea. Edición Artezblai. Bilbao, 2009. Pág. 114.

ANZIEU, DIBIER. El Cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador. Editorial Siglo XXI. México, 1993.

BARDET, MARIE. Pensar con Mover, un encuentro entre Danza y Filosofía. Editorial Cactus. Buenos Aires, 2012.

CIFUENTES, MARIA JOSE. Historia Social de la Danza en Chile: Visiones, Escuelas y Discursos, 1940-1990. Ediciones Lom. Chile, 2007. Pág. 21.

DE BARROS, BORGES AMILCAR. Dramaturgia Corporal, Acercamiento y Distanciamiento hacia la Acción y la Escenificación Corporal. Editorial Cuarto Propio. Chile, 2011.

DE MICHELI, MARIO. Las Vanguardias del Siglo XX. Alianza Editorial. Madrid, 1993.

FISCHER-LICHTE, ERIKA. Estética de lo Performativo. Abada Editores. Madrid, 2011.

FONTANE, GEISHA. Las Danzas del Tiempo. Ediciones CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2012. Pág.67.

GÓMEZ ÁLVAREZ, JOSÉ ENRIQUE. Performance: Un análisis e interpretación desde algunas categorías de la Poética de Aristóteles. 2003.

GOLDBERG, ROSELEE. Performance Art. Barcelona. Ediciones Destino, 1996.

GROTOWSKI, JERZY. El Performer. [S.A.]

DUNCAN, ISADORA. Mi vida. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1985.

KAPROW, ALLAN. La Educación del Des-Artista. Edición Ardora. Madrid, 2007.

KANDINSKY WASSILY. De lo espiritual en el Arte. Edición PREMIA. México, 1989.

MACIAS OSORNO, ZULAI. El Poder Silencioso de la Experiencia Corporal en la Danza Contemporánea. Edición Artezblai. Bilbao, 2009.

MELLADO, PAULINA. Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica. Edición Lara Hubner. Fondart Chile, 2008.

NANCY, JEAN LUC. 58 Indicios Sobre el Cuerpo. Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2007. Pág.27

PÉREZ, CARLOS. Propositiones en Torno a la Historia de la Danza. Ediciones Lom Santiago, 2008. Pág. 20-21.

PARABAVIS, MACJOB. La Idea como Performance Art. Ponencia para la I Jornada de Estética: "Sujeto, Arte y Cultura" Instituto Universitario Pedagógico Experimental Libertador. Venezuela, 2001.

RAYMUNDO CALDERÓN SÁNCHEZ, El Constructivismo y el Aprendizaje Significativo. [S.A.]

SÖLTER, GRUMANN ANDRÉS. Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales. 2008

STITT, ANDRÉ. Pedagogía de la Performance, Programas de Cursos y Talleres. 2008. Pág. 101.

VALENTÍN TORRENS. Pedagogía de la Performance, Programas de Cursos y Talleres. Publicado por la Diputación de Huesca, 2008.

ZUZULICH, JORGE. Performance La Violencia del Gesto. Ediciones Movimiento. Buenos Aires, 2012. Pág.106.

BIBLIOGRAFIA EN LÍNEA

APRENDIZAJE COOPERATIVO Servicio de Innovación Educativa de la Universidad Politécnica de Madrid [En línea]
<http://innovacioneducativa.upm.es/guias/Aprendizaje_coop.pdf> [Consulta: 18 de diciembre 2015]

ARTICULO ESCENA DE AVANZADA. Memória chilena, Biblioteca Nacional de Chile. [En línea]
<<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html>> [Consulta: 6 de junio de 2014]

BODENMANN-RITTER CLARA, Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta. [En línea]
<<http://www.margencero.com/articulos>> [Consulta: 6 de junio de 2014]

CATÁLOGO VIRTUAL DE ARTES ESCÉNICAS. [En línea]
<<http://artesescenicas.uclm>> [Consulta: 15 de junio de 2014]

DANZA INDEPENDIENTE, Memorias de los Cuerpos Fragmentados [En línea] <<http://www.fotodanzachile.cl>> [Consulta: 29 de Marzo de 2015]

FERRANDO, BARTOLOMÉ. De mi proceso de creación de Performance. [En línea]
<<http://performancelogia.blogspot.cl/2007/01/de-mi-proceso-de-creacin-de.html>> [Consulta: 27 de Octubre de 2015]

GONZÁLEZ, LEONARDO. Análisis relacional del Arte de Performance: acercamientos de la física y psicología en torno a la constitución subjetiva de la acción. [En línea]
<<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03adla/articulos/gonzalez/analisisRelacional.htm>> [Consulta: 22 Enero de 2015]

LA ESCENA INDEPENDIENTE EN CHILE. Escuela de espectadores de Danza. [En línea] <escueladeespectadoresdedanza.blogspot.cl> [Consulta: 29 de Marzo de 2015]

LLORENTE, ÁNGEL Y FERNÁNDEZ BEATRIZ. Técnicas del azar. [En línea]

http://www.educathyssen.org/capitulo_3_tecnicas_del_azar [Consulta: 3 de Febrero de 2016]

MODESTO ÑECO QUIÑONES. El Rol del Maestro en un Esquema Pedagógico Constructivista. [En línea]
<<http://uocmaster-grupo1.wikispaces.com>> [Consulta: 16 de Enero de 2016]

RADOSLAV, IVELIC K. El Lenguaje de la Danza. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. 2008 [En línea]
. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4646509.pdf>> [Consulta: 19 Abril de 2015]

RENÉ, DESCARTES. Meditaciones Metafísicas. Traducción José Antonio Mígues. Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [En línea] <http://www.rosariosantodomingo.edu.co/contenido/tarea_2628.pdf> [Consulta: 8 de Agosto de 2014]

RUBIO ANTONIO, GARCIA ISABEL. Reflexiones y Experiencias Innovadoras en el Aula. Revista Digital. [En línea]
<<http://didacta21.com>> [Consulta: 6 Febrero de 2016]

SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO. Pensando con el Cuerpo. [En línea]
<http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20cuerpo.pdf> [Consulta: 15 de Febrero de 2016]

SERRANO, MARÍA TERESA. Creatividad: Definiciones, Antecedentes y Aportaciones Revista Digital Universitaria, 2004. [En Línea]
<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/ene_art4.pdf> [Consulta: 4 de noviembre de 2014]

RIBAS MÁXIMO. La Casualidad y el Azar en la creación. [En línea]
<<http://maximoribas.es/tecnicascreativas/2015/02/05/la-casualidad-y-el-azar-en-la-creacion-en-la-ciencia-y-en-el-arte/>> [Consulta: 4 de Noviembre de 2014]

TESIS

ARRIAGADA REYES, GALIA. Tesis Performance Intersticio e Interdisciplinar, Chile, 2013.

ISABEL MEGIAS CUENCA. Tesis Doctoral, Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza. Departamento de Psicología Evolutiva de la Educación. Valencia, 2009.

JIMENEZ, CAMILA. Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena? Tesis Universidad Arcis. Chile, 2011.

MARÍA CAROLINA ESCUDERO. Cuerpo y danza: una articulación desde la educación corporal. Tesis de Magíster en Educación Corporal. Universidad Nacional de la Plata facultad. 2013

MELLADO, PAULINA. Tesis Magíster en Artes Visuales. Universidad de Chile. 2014.

ANEXO

ENTREVISTA I: ALEXANDER DEL RE

Realizada en Diciembre del 2015

¿Cuál fue tu primer acercamiento al Arte de Performance?

El encuentro de haber visto una Performance histórica que me dejó un referente corporal, me quedo integrado algo que no conocía, visto en los años setenta. Entonces ese evento me dejó un nivel mínimo, lo que quiero ver es desde allí para arriba. En los ochenta observe las Performance de la escena de avanzada, identificando la Performance como práctica anteriormente, estudiando e investigando en libros y ver trabajos con artistas. Es muy importante el primer trabajo que ves en Performance, te marca completamente, no es lo mismo ver un referente como Chris Burden, que una suerte de experimentación puesta en el espacio. En los ochenta hubo un estilo que seguía la marginalidad, es allí donde surge mi conflicto con algunos artistas locales, mis discusiones todo el tiempo remiten a evidenciar que lo que se presentaba acá en Chile era una copia muy real de todo lo que ya se hizo en Performance en Europa y Norteamérica.

Me parecía que ellos creían que estaban inventando la Performance cuando ya existía hace mucho, presencie obras que eran literalmente copias de trabajos que investigue existían, cosa que hoy en día podemos comprobar con registro fotográfico, en ese entonces era muy difícil, y nadie discutía eso. Nadie investigaba de verdad el fenómeno, la gente iba a ver por moda de ser alternativo, contestatario, en contra del gobierno, algo culturalmente interesante para la época. Esto no tenía que ver con la disciplina, tenía que ver con el ego y ser efectista. En ese tiempo investigue, no hacía obra, ya en los noventa comencé mi trabajo, sabía que tenía que estudiar y comprender para después hacer obra. Entendía que para aspirar a ser performer de verdad me faltaba el soporte histórico, me sentía limitado, sin herramientas.

Por esta razón, al final de los 80 leí libros importantes, sobre los happenings, lo que se hizo en los 60, fui a new york a investigar en los museos donde habían películas, allí encontré documentación histórica de los grandes referentes Joseph Beuys, John Cage y otros. Acumule un cierto material y empecé hacer talleres primero, pero de historia de la Performance. Comprendí que hoy había un lugar donde aprender teoría, solo veía gente que practicaba, no sabían de los artistas que habían existido, todo esto a comienzo de los 90. Estuve tres años haciendo talleres, allí la gente me empezó a cuestionar el hecho que no hacía Performance, y con ese impulso empecé a hacer obras.

Entonces comencé hacer trabajos que eran bien complicados, ya que tenía tanta información en la cabeza no sabía cómo procesar todo eso. Esos primeros intentos de obra eran basados claramente en la historia de la Performance, bien historicistas, con elementos que habían existido, pero re contextualizado, muchas citas, un tanto ajeno a mí. Después en mis trabajos integre elementos más rituales, ritos de los pueblos nativos de Norteamérica, investigaba sobre eso, y los llevaba a contextos más bien postmodernos. Todo ese material que acumule en dos años lo lleve a presentarlo mi maestro James Lee Byars (que estuvo persiguiendo durante un año), el tomo todo eso y lo tiró a la basura, allí entendí que era otra cosa lo que se necesitaba. El me reinvento para que la práctica estuviera separada de la historia, conectarme conmigo y basarme en mi experiencia.

Una de las cosas que él me enseñó fue que si quería realizar obra, debía encontrar mi metodología, en esto realizamos ejercicios para que constantemente me enfrentara a cosas y situaciones, y allí sacaré conclusiones de los enfrentamientos. De alguna manera él hizo aparecer una metodología que siempre tuve, pero que yo la identificara desde mi no de otro. Tener cuidado de no copiar al otro, porque te puedes convertir en un seguidor y eso es lo que menos sirve en la Performance.

¿Cómo fue el encuentro con tu propia metodología para realizar obra?

La primera etapa de construcción de mi metodología fue reconocermé a mí mismo, lo hice con mi maestro, después identifiqué ciertas cosas que me interesaban, como me relaciono con el mundo, una etapa muy pensada. Lo que vino después es el encuentro con mi maestra Martha Wilson, y allí tuve un acercamiento con el mundo feminista, y desde allí me empecé a mirar de manera crítica. Mirar lo que había hecho pero desde otro lugar. Allí comencé a incluir elemento histórico, político, social pero desde mi, mi cuerpo en el mundo.

Después empecé a trazar ideas y realizarlas durante un tiempo, de un año a otro, la duración de la obra en el tiempo, allí también surgió que en el transcurso del tiempo pasaban cosas que cambiaron mis planes, entonces deje de utilizar en extremo el tiempo, para también no controlar los sucesos de manera rígida sino es muy probable que no funcione. Ahora estoy reduciendo todo en estructuras de menos tiempo que me lleven a la indeterminación, me muevo dentro de un marco pero me puedo salir en cualquier momento, dejar las cosas más abiertas. Siento que puedo moverme dentro de mi cuerpo, acciones inconscientes, que me activa para entrar al trabajo.

¿Cómo construiste tu metodología para la enseñanza del Arte de Performance?

Siento que al partir mi experiencia como docente tenía una relación un tanto psicológica con los estudiantes, los forzaba físicamente y se convertía en algo un poco violento. Los estudiantes quedaban transformados, yo necesitaba experimentar y observar ese cambio, que fue lo que de alguna manera mi maestro hizo conmigo. Tenía que forzar mucho a la gente a realizar cosas, para llegar a esa transformación. Eso es algo que observe venía de una necesidad profunda del estudiante, después de algunos talleres la gente cambia su manera de pensar, vestirse, etc. cambios radicales. En ese tiempo me di cuenta que no tenía la capacidad de entender o saber hasta dónde podía presionar a alguien, que pasa si alguien

entra en conflicto serio a causa del taller lo está llevando a una dirección determinada. Era instalar algo, pero no necesariamente teniendo la claridad si el estudiante lo necesita o no. Es ese sentido el trabajo que hacía era más grupal, mover a la masa en la misma dirección, si el estudiante no podía con el material simplemente se retiraba. Tenía claro que para la selección de los estudiantes instalaba premisas que seguir, no podían venir trasnochados o cansados, el cuerpo tenía que estar dispuesto, alerta para las sesiones del taller. De hecho la selección de los estudiantes es clave para que funcione, el taller propone una temática o método y ellos instintivamente ven si calzan con esa propuesta que instalo. Propongo un modelo de taller y la gente naturalmente continua lo toma o no.

En ese sentido ahora veo que los talleres de más de 10 personas no sirven mucho, se dispersan y uno no sabe lo que piensa el otro, y para el taller eso es fundamental, no solamente que yo lo sepa sino que todos los participantes. Después la metodología me llevo a ver a los cuerpos por separados, a ver al individuo, empecé a ver el fenómeno de manera más distante, por eso comenzó a mutar el método, ya que cada estudiante es diferente, todos los talleres eran muy diferentes entre sí. Los ejes centrales de los talleres siempre han sido, cuerpo, tiempo y espacio pero siempre repensados para cada taller. Estos conceptos se cruzan con algo para volverlo diferente, pero se mantienen la estructura base. He realizado talleres con otro tipo de variables pero siento que este eje es más efectivo, te fuerza a partir a explorar estas fases para reconocer no volverlo tan confuso, uno necesita lo purista para luego sacar conclusiones.

¿Cuál es el rol del estudiante?

Entendí que el estudiante necesita que uno le identifique la variable a trabajar, para mantener un orden un progreso, más que explorar de manera arbitraria. Si les das demasiada información se pierden, al principio la estructura te va dirigiendo que sea fácilmente reconocible. Esto lo comencé hacer en pequeñas estructuras, fragmentar posibilidades con cada eje

temático. El reconocimiento del estudiante y sus potencialidades hay que hacerlo desde la primera sesión, a través de sus expectativas que trae, que preguntan, qué cosas les queda dando vuelta, sus inquietudes. Eso es algo que rápidamente se puede ver, es tener una intuición del estado de la Performance, al hacer obras uno entra a un estado que puede reconocer, ese estado te ayuda a conectarte con la intuición y de allí a conectarse con los demás. Lo que me interesa del aprendizaje en los estudiantes es ver él cómo pueden visualizar un ejercicio, porque yo lo visualizo conceptualmente en cambio el estudiante me muestra el otro lado, y eso me plantea un montón de preguntas, y eso me permite generar otro mecanismo o ejercicio a partir de las reflexiones que hacen los estudiantes. Allí el aprendizaje mutuo es absoluto, siempre ocurre.

¿Cuáles son los riesgos en la enseñanza del Arte de Performance?

Los riesgos que asumo en la realización de talleres, tienen que ver con usar estructuras que he ido ocupando en el tiempo que muchas veces las he planificado, pensado y cuestionado en mi mente, pero que nunca sé cómo van a funcionar hasta que la estoy haciendo, ese riesgo te entrega resultados inesperados. No pruebo antes, me arriesgo a que pase lo que pase, así uno corrige en la marcha, cuando algo puede no ser por ahí, pero tiene potencial. Te ayuda a resolver en el momento y eso es parte de la tradición de la Performance. Aquí cito a *Marshall Weber* quien planteó que hacer talleres de Performance no está separado de la obra, la enseñanza no se separa de la obra, uno utiliza la misma herramienta que cuando enseña y construye la obra. Es como si estuvieras haciendo una Performance con los estudiantes.

¿Cuál es el rol de las disciplinas artísticas en la construcción de tu metodología?

No ocupo elementos de otras disciplinas, solo componentes que he visto en obras de Performance de otros artistas, pero me siento purista en la metodología, no literalmente puesto en un ejercicio, sino repensado ese

elemento que me intereso. Lo único que uno tiene que mirar en la Performance es la Performance, uno no necesariamente debe salirse de ella, hay tantos lugares, es tan amplio el campo. Eso no significa que no deba hacerse es un elección que tomé. Un ejemplo empecé a experimentar en video, y me pregunté si debía investigar en el video arte, etc., y me di cuenta que había tantos artistas de Performance trabajando con ese elemento, que debía investigarlos a ellos.

¿Cuáles son las diferencias entre metodologías en Danza y Performance?

La metodología de la Danza es desarrollada por saltos, aparece una técnica y va por una dirección, aparece otra y va en otra dirección, no se toca con la anterior y se va dando en forma paralela. Se influenciadas pero el resultado se ve a más largo plazo, una técnica no parte de cero, es influenciada por otra, no parte reinventando todo, se utilizan y se van sumando en pasos muchos más largos, la evolución del lenguaje no pasa tan seguido. En la Performance las metodologías prácticamente se inventaron rápido, muchas casi al mismo tiempo, y después se comienzan a cruzar de manera mucho más rápida y se siguen cruzando porque las metodologías en Performance son estructuras más pequeñas, no implican tantas cosas. Es más fácil validarlas, que validar una técnica en Danza, (se asume la tradición, y agregar algo nuevo se ve más complicado) en cambio en Performance puedes sacar un elemento de una metodología, cruzarla con otra y crear algo nuevo rápidamente no implica mucho tiempo y no es tan cuestionable.

Las posibilidades están abiertas, donde todo es válido, en la Danza todo es más cuestionado por el propio medio, es más fácil crear metodologías en Performance que en Danza. Las metodologías en Performance se asume muchas veces de una manera más intuitiva, ni siquiera sabiendo que hay otros artistas que la ha usado, en la Danza se debe estudiar la técnica, investigar y justificar lo que se hace, no es tan fácil integrar una metodología de trabajo, demanda más tiempo usar algo. En la Danza es más validada la

técnica purista que las mezclas, la Performance siempre genera algo nuevo, se cruza todo momento con algo más.

¿Cuáles son las dificultades en la enseñanza del Arte de Performance?

Lo primero que veo es la gente dogmática con una disciplina y no se quiere mover de allí, en particular con el teatro, no se reconocen fuera del teatro. Gente que llega con muchos tabúes y es tan grande que no pueden reconocerlo, se bloquean y bloquean el taller. Por lo general talleres de iniciados. Gente que intelectualmente entiende pero que en la práctica el cuerpo rechaza la experiencia sucede mucho, en gente que parte de cero. Hay que poner ojo y es un esfuerzo guiar a la persona con resistencias, el grupo puede verse afectado.

¿Cuáles son las particularidades en la enseñanza del Arte de Performance?

Puedes ver que siempre hay un estudiante que se transforma, vez el antes y el ahora y eso es lo que siento que vale la pena hacer un taller. Cuando pasa eso pienso el taller funcionó una buena señal. Aparecen momentos donde el estudiante tiene alguna duda existencial que el taller les plantea, cuando se provoca el conflicto donde te replantees las cosas es fundamental. Incluso al que no le pasa nada, al presenciar la crisis del otro, hace que se replanten cosas, se ven afectados y los obliga a reflexionar sobre cosas que no habían querido reflexionar, ver las limitaciones y enfrentarlas. Aparece una familiaridad instantánea con los estudiantes ver sus procesos, sus temáticas, te obliga a involucrarte con el estudiante, a portarte en su lugar.

¿Cuál es tu visión dentro de esta disciplina?

Si tuvieran que ponerme un nombre la gente me diría el fanático, porque soy fiel a la Performance y eso es no se puede transar, lo único que no puedo alterar. En ese sentido la metodología está súper clara, aunque vaya mutando. Indago en la Performance para crear no de otro lugar. Lo que me

interesa es lo que deja la Performance en el otro, mi meta es para educar y mi misión es mejorar la educación en Performance. Es una batalla que debo realizar, en mis estudiantes puedo dejar eso, darle continuidad. Compartir la información y que a partir de lo que aprendieron sacar elementos para crear talleres y métodos bienvenido, hay que ser responsable, asumir la historia, y respetar el trabajo de otro. Decir de dónde viene el material, es una regla ética. Mencionar esas cosas para ser transparente con uno mismo y los demás. Solo tienes tu trabajo, respetar esas cosas para que te respeten también. El tiempo en la investigación y lo que creas para darlo en las clases, es fundamental.

ENTREVISTA II: PAULINA MELLADO

Realizada en Diciembre del 2015

¿Cómo fue el encuentro con tu metodología para crear obra?

Pasé muchos años buscando una metodología de trabajo que hiciera que los intérpretes encontraran un modo particular de trabajar, algo que los caracterizara de un modo particular, era importante encontrar un modo personal, un lenguaje de movimiento y no que fuera la repetición infinita de frases de movimiento aprendidos en las técnicas.

¿Cómo construiste tu metodología para la enseñanza de la composición coreográfica?

Era muy claro que la composición no la aprendí como un ramo, solo la comencé a realizar a partir de la experiencia, primero había que ponerse en el plano de cómo fue crear coreografías. Tenía cosas más claras que otras, de todas formas siempre estudié al mismo tiempo, distintas cosas que fueron aportando las propias estrategias, entonces de alguna manera tenía claras mis propias obsesiones, que tenían que ver con el intérprete y de qué manera aparece el cuerpo, el sujeto, el que está en posición de crear, ese ser es el que tiene que tener una cierta consciencia de qué dimensiones se

están trabajando y evidentemente lo primero que aparece es el ser que está pensando la cosa, es por eso que fue más fácil partir de ahí, desde “ese” al que le pasan cosas, en el fondo saber que al construir algo el que se pone ahí es uno mismo de diversas maneras, para mi es mejor saber eso, antes que nada. Luego con el devenir, se van incluyendo otras dimensiones que comienzan a caer por sí solas.

¿Qué diferencias existen entre ambos procedimientos crear y enseñar?

Yo no hablaría de enseñar, eso me molesta ahora con mayor claridad, el ramo de composición coreográfica lo hemos enfocado como un lugar de experiencias con énfasis en la consciencia de los propios procesos de construcción respetando sus ideales e influyendo no tanto en lo estético, sino más bien en crear la seguridad de que es posible encontrar una metodología de trabajo.

El procedimiento de crear, tiene que ver con entender los propios modos de producción y si es necesario traspasar los propios modos y límites que uno se ha impuesto queriendo o no. Entonces esas clases a veces se transforman en una práctica de trabajo en que se están revisando modos de producción. Es así como mejor explico este proceso. Sobre todo porque aunque sea un pregrado, hay situaciones que te sorprenden y que son muy sublimes, el encuentro con los otros, con sus dimensiones, con sus obsesiones, siempre sucede un intercambio. Con ellos se genera una dimensión muy respetuosa porque se juegan muchas sensibilidades.

¿Cuáles son los riesgos que sumes en la enseñanza de la composición coreográfica?

En general el riesgo está en el otro, es decir, se tienen claros los pasos por los que se deben pasar y ciertas circunstancias, como lo son, el cuerpo, el movimiento, el espacio, la temporalidad y el tiempo, en general la condición escénica. Frente a ese mundo que hay que indagar, cada uno tiene su modo

de entrar en esas dinámicas, para todos será diferente el encuentro con esos elementos o componentes como los llaman también.

Salirse de sí, implica que comparecen distintas circunstancias, estar comprometido con algunos, porque lamentablemente logras comprometerte con todos de distintas maneras y a su vez, ellas aparecen por distintas razones también.

El que dirige debe comprometerse con el que ve y designar un modo para cada uno, aunque la lógica debiera ser que para todos debieran ser los mismos contenidos. Pero frente a tu pregunta frente al riesgo de cruzar un propio límite, para mí no tiene que ver con uno, si no con el otro, debes entrar en relación con ese que está ahí para que ese individuo tenga la experiencia y pueda salir de sus propios límites, pero lo primero es encontrar el lugar de cada uno.

Me pregunto qué podría ser no pertinente... he sabido de casos que extreman las experiencias y si un chico quiere sobrepasar sus límites corporales, lo puedes hacer vivir una experiencia de vida o muerte para que ese viva la experiencia en un contexto real.

Eso a mí no me interesa, uno no debiera otorgarse como generador de situaciones, creo que uno es alguien que está ahí y puede dirigir el camino, el espacio, ser algo así como un conductor, pero que te permite decidir, uno quisiera que la autonomía y la responsabilidad se vaya generando y desarrollando pero a partir de las posibilidades particulares y no como una imposición.

Hay otra dimensión que tiene que ver con la atención en el otro y que uno puede interpretar y ahí pueden pasar cosas que te hacen sentido o no. A estas alturas hablar de psicoanálisis no es importante ya que cómo lo abarcamos no se queda en el estadio de lo traumático, si no ya es puro sentido común.

¿Qué tipo de obstáculos enfrentas?

Que no confíen.

¿Cuál es rol de las disciplinas artísticas en tu metodología de enseñanza?

Para el equipo de trabajo actual, el que aglutina diferentes disciplinas, es importante entender que el trabajo de creación implica diversas dimensiones y es mejor saber de otras posibilidades y así tomar decisiones responsables en relación a sus propuestas. Por otro lado, nos debiera permitir contar con mayor conocimientos y tener más recursos y referentes históricos, artísticos, biográficos etc. A su vez, esto aporta seriamente a generar sus propios métodos de trabajo, que al final es lo más importante para este equipo.

¿Cuál es el rol del estudiante?

Me gustaría pensar que ese rol consiste en ser parte de este equipo. Hay algunos que logran ser involucrados de tal manera que al equipo lo sorprenden y ese es un elemento determinante, porque te exige.

El estudiante que entra en esa dimensión es fascinante porque quiere decir que le importa. Hay otros que no necesitan de estos procesos y eso está bien también.

¿Cuáles son las diferencias metodológicas que piensas existen en la Danza y Performance?

No lo sé con tanta claridad, porque son sistemas muy distintos por lo menos en su resultado final. No creo que haya diferencias metodológicas en su primera etapa, ambos igual necesariamente tienen un comienzo, por lo tanto son proyectos que deben empezar y buscar un cierto espesor, mucha investigación igual, supongo que son los procedimientos los que se pueden alterar, si bien en la Danza aparentemente hay muchas pruebas, mucho ensayo y error, mucha pregunta y respuesta, no veo porqué en la Performance no pueda suceder lo mismo.

Entiendo que en el resultado la Performance ve el proceso ahí mismo, in situ, pero para mí los montajes de Danza en los que he participado, aunque tengas secuencias muy claras y que siempre pasaran igual, nunca se repite

la misma frase, por ejemplo, la interpretación sufre cambios leves, pero son importantes porque influyen el devenir de los acontecimientos y al final lo que se propone es impactar al otro y a lo otro.

Es un modo. En la Performance supuestamente es más crítico y reflexivo el acontecimiento, y lo artístico radica en otra cosa, es otro modo. Es un desplazamiento y una combinación de posibilidades artísticas interesantes porque se sale o expande sus posibilidades, para mi es otro modo.

¿Cuál es el rol del cuerpo en cada disciplina?

Depende de tantas cosas, por sobre todo del encuentro estético, dónde quieras situar la relevancia de los acontecimientos. El rol del cuerpo es importante siempre, lo que primero aparece es un cuerpo. Lo que importa es la profundidad o la responsabilidad de los procedimientos.

¿Cuál es tu visión de la creación coreográfica hoy en día?

No lo sé. Siempre he pensado que los problemas de la creación coreográfica tienen solo que ver con procesos metodológicos.