

CONVOCACIÓN

REVISTA INTERDISCIPLINARIA DE REFLEXIÓN Y EXPERIENCIA EDUCATIVA

Publicación trimestral - Montevideo. Año VII. Junio de 2017

Recomendados del Concurso 2015

Didácticas específicas

La educación como derecho

Pensar la educación

Desde América Latina

Comentario de libros

31

RECOMENDADOS CONCURSO 2016

La emancipación en el camino educativo para la formación artística en la danza y el teatro



Amalia Herrera Moreno

Uruguay. Máster en Artes Escénicas por Universidade Federal del Estado de Río de Janeiro, UNI RIO. Licenciatura en Artes Escénicas, Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, UNI RIO. Bailarina, actriz, docente, coreógrafa e investigadora en teatro, educación artística y danza contemporánea en colegios, espacios culturales e instituciones artísticas en las ciudades de Montevideo, Río de Janeiro, Quito y Maastricht. Autora del libro *Graciela Figueroa: A dança com amor* editado por Novas Edições Acadêmicas.

Taller de Teatro/Danza impartido por la autora en Casa Humboldt, Quito, Ecuador.

Fotos: Ami Penagos

Resumen

La idea de formar, formarnos en artes escénicas hoy en día conduce nuestro pensamiento a una actitud disponible para la creación, la escena, la creatividad despierta artísticamente, atenta, consciente de cómo, dónde y por qué estamos en un determinado espacio, eligiendo determinados movimientos o actitudes para la escena teatral junto a otras personas; a una actitud de intercambio con las personas con las que compartimos el espacio de trabajo y el colectivo en la comunidad de la cual somos parte o en un proceso de creación artístico/escénico. La metodología del trabajo a crear se va configurando y siendo entendida con las elecciones, escuchas y observaciones que tanto el docente como el alumno hacen y recrean en las clases de teatro y/o danza y en los procesos creativos para una presentación o espectáculo.

Palabras clave: Artes escénicas. Educación. Teatro. Danza.

Title: Emancipation in the educational path (in the teacher-student relationship) for artistic training in dance and theater.

Abstract

The idea of teaching, learning performing arts today leads our thinking to an attitude towards creation, the scene, creativity awakens artistically, attentive, aware of how, where and why we are in a given space, choosing certain movements or attitudes for the theatrical scene with other

people; of exchange with the people with which we share the work space, and the collective in the community of which we are part; or in a process of artistic / scenic creation. The methodology of the work to be created, is configured and understood by the choices, listening and observations that both the teacher and the student do and recreate in the theater and / or dance classes and in the creative processes for a presentation or show.

Keywords: Performing arts. Education. Theater. Dance.

¿Qué es formar, formarse en nuestra área corporal, la danza y el teatro hoy en día?

En esa situación espacial, los docentes, alumnos, actores y artistas van descubriendo y descubriéndose de una manera creativa, dinámica, con sus pensamientos en el espacio y en la cultura en que están insertos, ya que sus descubrimientos espaciales, corporales y expresivos interactúan en espacios educativos sociales que todos construimos y habitamos. Esta situación da una cierta libertad de elecciones en los conceptos y direcciones a tomar en el momento de estructurar metodologías de enseñanza, así como la conciencia de la responsabilidad que tenemos como docentes y artistas de que estamos influyendo con ideas y formas de crear puntos de vista sobre la sociedad y el arte, muchas veces las posibles elecciones de los alumnos o comunidad con

la cual compartimos nuestras actividades.

Motivada por las observaciones y experiencias que he tenido como docente, alumna y artista en diversos ámbitos en los cuales transité y continuo transitando como artista y educadora artística, pretendo construir propuestas y caminos hacia una formación / integración / creación artística.

He trabajado en educación artística, en teatro y danza con niños, adolescentes y adultos que buscan estas áreas artísticas por elección o muchas veces por estar en el currículo escolar de graduación. Es un desafío como docente despertar el potencial expresivo/creativo/comunicativo, el placer y el disfrute en los alumnos que concurren a las clases.

...Toda práctica implica, primero la presencia de un sujeto que llamamos "educador", en segundo lugar la presencia de otro sujeto que llamamos "educando", y en tercer lugar cierto contenido u objeto que media los dos sujetos...La práctica educativa implica también ciertos métodos y técnicas usadas por el educador y, que deben, a través de los educadores, facilitar el acercamiento al objeto del conocimiento a los sujetos involucrados en el proceso de conocer... toda práctica educativa implica ciertos fines, ciertos objetivos, que ultrapasan la propia práctica. Este aspecto, externo a la práctica y al mismo tiempo dentro de ella, es el que constituye su naturaleza (Paulo Freire, 1989).

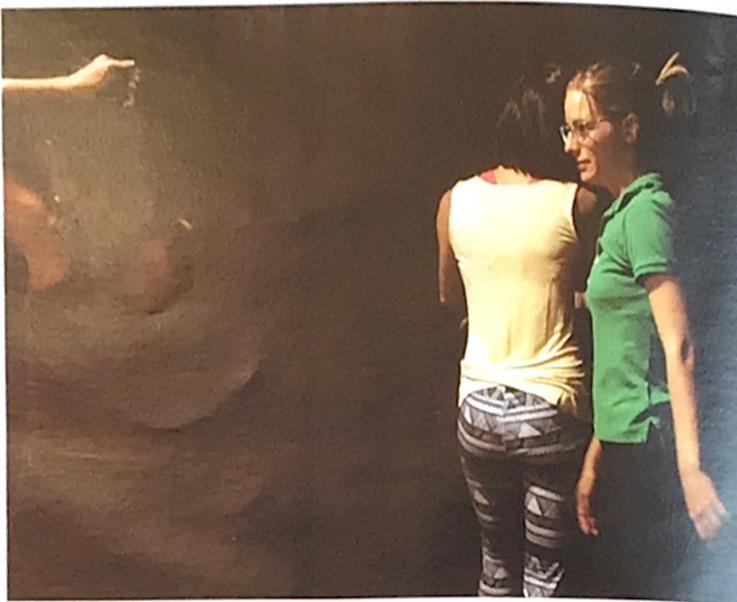
Este aspecto que cita Paulo Freire, el cual ultrapasa la práctica, es el que me interesa investigar en el camino de formación como educadora ar-

tística: el de crear un camino propio entre lo que se le da al alumno, su vivencia práctica, y lo que la experiencia genera en cada uno. Es un aprendizaje emancipatorio para dar lugar al camino del arte.

En los procesos de creación escénica actuales, muchas veces se pretende investigar la percepción de los movimientos, gestos e imágenes particulares que configuran una cierta estructura interna. Esta es desarrollada por los alumnos que asisten a una clase de artes escénicas y por los actores bailarines, junto a la idea de ser puentes de comunicación y creación por la danza y el teatro.

Este lenguaje en el cual las fronteras entre la danza y el teatro están minimizadas cada vez más, le dan al actor/bailarín la posibilidad de compartir en una clase aspectos y vivencias personales que se transformarán en una creación. Según la coreógrafa y bailarina uruguaya Graciela Figueroa, el aprendizaje y la transformación de la persona es continua. Hasta cuando está en el escenario sucede que aspectos y vivencias particulares de su historia están en el proceso de construcción escénica. No se trata de interpretar la conciencia y sí de lo que es percibido y vivido en relación con los otros a través del cuerpo: *el cuerpo es la comunicación entre nosotros y el mundo* (Merleau-Ponty).

Se trata de encontrar y comunicar las maneras de construcción escénica en el espacio elegido, de dar visibilidad al imaginario que los actores y bailarines presentes traen de sus historias personales, culturales, atravesadas por las técnicas de danza y teatro para



...el cuerpo no puede ser entendido simplemente como un organismo, sino que este también es cultura y, por lo tanto, trasciende el aspecto físico. Por lo que si el cuerpo no es puramente biológico, los comportamientos que de él derivan tampoco lo son. Tanto los comportamientos como los movimientos y los gestos son al mismo tiempo biológicos y culturales.

compartirlas, ya sea en su proceso de aprendizaje o en una presentación en público.

Del punto de vista de Merleau-Ponty¹, conciencia y cuerpo son inseparables. Es decir que vivir sería estar en el mundo, reflejándolo y reflejándose en él. La percepción sería la llave para ese entendimiento y la construcción de la realidad. Como la percepción se da a través del cuerpo, este sería simultáneamente sujeto y objeto. El

¹ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) fue un filósofo fenomenólogo francés fuertemente influenciado por Edmund Husserl.

filósofo intenta solucionar esta dualidad a través de una unidad de abstracción: el cuerpo como *objeto pensante* y *objeto pensado* al mismo tiempo, es decir, el que piensa, siente y se torna objeto de pensamientos. Esta doble propiedad lo coloca en el lugar de objeto, por un lado, y en el lugar de sujeto, por el otro, pero sin disolverlo ni desintegrar sus dos propiedades.

Del mismo modo que sujeto y objeto no pueden ser dicotomizados en la visión del filósofo, naturaleza y pensamiento tampoco. Este punto de vista –que

se une al del sociólogo Marcel Mauss²— se refleja en su visión sobre el cuerpo, aportando así la idea de que el cuerpo no puede ser entendido simplemente como un organismo, sino que este también es cultura y, por lo tanto, trasciende el aspecto físico. Por lo que si el cuerpo no es puramente biológico, los comportamientos que de él derivan tampoco lo son. Tanto los comportamientos como los movimientos y los gestos son al mismo tiempo biológicos y culturales.

La identidad cultural de la danza y del teatro no está determinada por la época en que fue un particular *estilo*, sino por el pensamiento que esta articula.

Tampoco es la reproducción de determinados movimientos o modos de interpretación que pueden verse en la realización de una clase de artes escénicas proveniente del repertorio de artistas contemporáneos que le va a conceder el status de *artístico* a un proceso educativo; y sí más por la capacidad de articular un pensamiento en un contexto social donde el arte participa y en el cuerpo de los actores/bailarines en un alto grado de complejidad.

Observamos que de tanto en tanto, en el arte se establecen modos operativos que generan padrones estéticos que reflejan el pensamiento de los artistas de una época. A estos pensamientos operacionalizados o padrones se les llama *estilo*, que en la danza por ejemplo, se han caracterizado por la utilización de un determinado vocabulario de movimientos o formas de abordar el espacio.

² Marcel Mauss (1872-1950) fue un antropólogo y sociólogo considerado como uno de los *padres de la etnología francesa*.

Ahora bien, este vocabulario que era muy fácil reconocerlo con los *estilos* de danza moderna o ballet; actualmente difieren mucho del abordaje que los nuevos creadores y educadores están teniendo. Sus clases, *workshops*, residencias y obras giran en torno a una idea central construida por muchas conexiones en diferentes niveles. Lo mismo ocurre con el teatro, donde las propuestas 'híbridas' (de ensamble de lenguajes) es lo que actualmente están generando y proponiendo los docentes y artistas.

¿Cómo formamos (informamos) un alumno -un cuerpo- de danza/teatro?

En esta búsqueda, la educación ocupa un lugar muy importante, ya que es un proceso de formación humana donde la enseñanza y/o docencia ocupa el lugar de orientación de ese aprendizaje.

Cuando trabajamos en educación estamos eligiendo, tomando opciones, que son reflejo de una filosofía de mundo que tenemos, porque la educación no es neutra; es parte de la concepción del hombre y del mundo que tengamos.

Este fenómeno —la educación— es un proceso que se da en la interacción entre personas solamente. Por lo tanto, es un proceso social entre quien enseña y quien aprende que va a repercutir en ese aprendizaje. En esta interacción se transmiten y asimilan conocimientos; se expresan opiniones; se comparten experiencias; se manifiestan formas de ver y de concebir el mundo que luego se

reflejarán en nuestros modos de vida, en nuestras creaciones y la de los educandos. Es a través de la relación profesor-alumno y alumno-alumno que el conocimiento va a irse construyendo.

Creo que esta relación no puede ser de ninguna manera unilateral, sino de diálogo, de revisión por parte del docente, de actualización dinámica de sus principios para generar una situación provechosa de intercambio en la que se construya también entre ambos este conocimiento.

...En este proceso de conocer y comprender la realidad, el diálogo es fundamental, ya que es a través de él que ocurrirá el intercambio entre el conocimiento popular de carácter empírico y el conocimiento científicamente organizado, permitiendo la creación de un nuevo tipo de conocimiento, capaz de comprender la realidad con el propósito de transformarla (Antonio Faúndez, 1988).

Cabe por lo tanto al profesor vehicular el interés y curiosidad del alumno hacia un esfuerzo cognitivo, creativo, afectivo, conceptual, de circulación de información, ideas, valores; para pasar de un conocimiento aparentemente confuso, fragmentado quizás, hacia un saber más organizado y más preciso también.

Para Georges Gusdorf en su libro *Profesores, para qué?*, la situación pedagógica es una situación de encuentro existencial y de coexistencia entre dos personalidades. *Es un diálogo entre dos seres que se exponen y se revelan uno al otro* (p. 206).

Esto sucede con mucha frecuencia con los niños que tie-

nen un interés acorde a su proceso de madurez con los movimientos que surgen, se manifiestan y exploran acerca de cómo dominarlos teniendo iniciativas creativas en relación al espacio, peso, a las relaciones que suceden en las propuestas en una clase de artes escénicas y se exponen dejando ver sus iniciativas. Es decir, el niño explora, en su día a día, el movimiento, el dominio de este, la perfección, la iniciativa al desafío, al espacio, el peso, la calidad de sus movimientos; se expone, revela y deja ver sus intentos.

Por lo que es sumamente importante en este proceso el rol del docente que acompaña sus hallazgos, que lo motive, corrija con respeto e intervenga en el momento adecuado de este transcurso. Con los alumnos adultos ocurre generalmente que, por tener menos tolerancia a la frustración, muchas veces desisten de mostrarse, de experimentar, de develar sus cuerpos en búsqueda, de 'amigarse' con sus limitaciones para luego poder trabajarlas. Aquí es importante el rol del docente como motivador en esta búsqueda y constancia en seguir hallando posibilidades nuevas de movernos más confortablemente con un cuerpo disponible para *bailar, actuar*. Es decir, desbloquearlo, reaprenderlo, dejarlo atento, disponible para el movimiento.

¿Qué formamos en una clase de danza y teatro?

Por muchos años, una clase de danza –fuese cual fuese el estilo, corriente, área corporal o línea– se caracterizó por el refuerzo, atención y entrena-

miento de una técnica a repetirse hasta dominarla o perfeccionarla, en un sentido virtuoso o espectacular. La danza contemporánea tampoco escapó a esta condición en sus inicios, pero hemos percibido que esto se ha puesto en cuestión dejando en evidencia que lo que a la danza le interesa e investiga últimamente es la revelación, exposición y conocimiento del 'cuerpo' que danza en el espacio, equilibrando los conocimientos teóricos en la práctica junto a la reflexión de esa práctica.

También cabe destacar la necesidad creciente que desde hace algunos unos años venimos sintiendo en nuestro país –o quizás en Montevideo– de llegar a articular teoría y práctica, discurso y producción en las artes escénicas que mucho tiempo estuvieron más dirigidas a la práctica.

Toda área del conocimiento requiere para expandirse que haya un ambiente dinámico de intercambio de sus ideas producidas.

Ha habido una creciente demanda y quehacer de talleres, seminarios, cursos y encuentros sobre teoría, dramaturgia y reflexión en educación artística sobre diferentes miradas del proceso de creación y formación artística.

También es de destacar el Bachillerato Artístico en Educación Secundaria, la carrera de Danza Contemporánea del SO-DRE y el profesorado de Danza en el IPA, que dan la posibilidad de un acercamiento amplio y mayor a los estudiantes liceales con la posibilidad de una formación futura como artistas.

Dentro del Bachillerato Artístico de Educación Secundaria está

la disciplina Danza, Expresión Corporal y Teatro con un amplio programa. Esto nos da la posibilidad, como docentes, de ingresar en una institución formativa que pueda permitirnos establecer nuestros objetivos de un modo académico y más democrático, ya que hemos estado haciendo nuestro trabajo en espacios adecuados para la danza y teatro, pero privados.

É no cruzamento entre conhecimentos teóricos, prática sólida e reflexão sobre esta prática, que o "saber-fazer" se molda em "saber-aprender" para, enfim, se transformar em "saber-ensinar" (Silvia Soter: *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro, Faculdade da Cidade, 1998: 143). Como nos lo dice la Prof. Silvia Soter: cuando nos equilibramos entre nuestros conocimientos teóricos, práctica y la reflexión de esta práctica es que vamos aprendiendo a enseñar, posiblemente *formando* un aprendizaje.

A la danza le compete entender el movimiento que el cuerpo tiene; entonces debemos consultar las ciencias que investigan el movimiento.

Para realizar movimentos não triviais (dança), o corpo usa o mesmo sistema motor apto a produzir movimentos triviais (ações motoras selecionadas pela evolução como andar, sentar, levantar o braço, dobrar a perna, etc). No entanto, há algo nesse outro movimento que o distingue dos movimentos triviais e esse diferencial pode ser visualmente reconhecido... ...As ciências cognitivas podem servir como uma boa ferramenta para a investigação da natureza deste outro movimento, que reúne o trivial ao não trivial, pois sendo uma confluência de disciplinas

*distintas, disponibiliza concei-
tos de fontes diversas (Hele-
na Katz: Lições de Dança 1:
O coreógrafo como DJ. Rio de
Janeiro: Faculdade da Cidade,
1998: 13).*

Estudiamos el movimiento y sus formas como estrategia para aprender el diferencial en nuestro modo de movernos en que generalmente pensamos antes de actuar y creemos estar ordenando a nuestro cuerpo que ejecute un movimiento. Encontrar el lugar que tenemos como seres humanos en el mundo es definir la diferencia entre su movimiento y los otros modos de moverse, como también es definir la relación que hay entre cuerpo y pensamiento.

Es lo que queremos compartir en nuestras clases como docentes y como alumnos que también seguimos siendo; en las diferentes técnicas que la danza contemporánea y el teatro han tenido y tienen, que nuestro pensamiento acompañe al movimiento que ejecutemos.

La danza que vemos en el cuerpo del bailarín ya existe en su mente, y comienza como una sinapsis entonces para manifestarse en lo que podemos ver (Helena Katz: 15).

Conclusiones finales

...la danza tiene que estar en la Educación Formal. La danza es plena cuando es educativa, espectacular, y social. No sólo es herramienta para ayudar a otras áreas, sino que es por sí sola conocimiento. El conocimiento que transmite la danza sólo puede ser entendida si hago danza, si experimento el propio cuerpo que danza...



Nuestro compromiso como trabajadores del arte es formar seres sensibles, abrir una posibilidad profesional, crear públicos para la danza, teatro, música pensándolos como un colectivo. Y, por lo tanto, cabe a nosotros como directores, docentes, artistas la responsabilidad de desarrollar la observación, la sensibilidad, la crítica en nuestras áreas de trabajo y estar actualizados.

cuando hago danza tengo una percepción cenestésica diferente del mundo, una intencionalidad en el movimiento, del colectivo, más democrática... (Márcia Strazzacappa, 2008).

Nuestro compromiso como trabajadores del arte es formar seres sensibles, abrir una posibilidad profesional, crear públicos para la danza, teatro, música pensándolos como un colectivo. Y, por lo tanto, cabe a nosotros como directores, docentes, artistas la responsabilidad de desarrollar la observación, la sensibilidad, la crítica en nuestras áreas de trabajo y estar actualizados.

Desde el lugar que más he ejercido en el arte, como docente/artista creo que transmitimos nuestro modo de movernos y de ser a las personas con las cuales interactuamos, ya sea en una clase, espectáculo, dirección de curso, seminario. Así como también nuestra manera de relacionarnos, la cercanía o distancia con las personas que compartimos el trabajo, espacio como nuestro modelo de relación, queramos o no, es lo que hacemos. Cuando llevamos nuestra formación en otras áreas o disciplinas corporales (teatro físico, yoga, pilates, acrobacia, mimo corporal, artes marciales, etc.) estamos incidiendo en la manera de enseñar o practicar el movimiento; en la manera de organizar, compartir las decisiones, actitudes, valores filosóficos, humanos, culturales que muchas veces los alumnos llevan a su cotidiano, a sus otras actividades, generando experiencias de sus cuerpos en el mundo. Por lo que es importante conscientizar esta responsabilidad que tenemos de transmitir, relacionarnos a través del arte.

...la danza y técnicas corporales asociadas se inscriben en el cuerpo de los bailarines moldeándolos y construyendo a la vez, un universo sensorial particular; de allí surgen preguntas sobre las maneras de hacer danza, lo cual toca aspectos específicos de la didáctica.

Ambos aspectos, pedagogía y didáctica, teoría y práctica, se funden en hechos concretos, como ser la planificación de una clase, la clase misma, un taller o curso de danza, y requieren continuamente de la atención docente y de la elección de criterios sobre los cuales poder tomar decisiones antes, durante y después de cada actividad (Gabriela Meerhoff Scaffo, 2008).

Me interesa pensar que es a través de la producción de conocimientos como se ve más favorecido el crecimiento de la conciencia crítica, y no únicamente con la palabra, la crítica o la corrección a los demás. Producir conocimientos es colocarnos y colocar al alumno en una perspectiva de indagación que nos lleve a la reflexión en forma individual o colectiva

El docente como participante de este proceso debería investigar y analizar su historia, la historia como conciencia de que su práctica establece relaciones sociales y que puede actuar en dirección a la modificación de estas también.

La experiencia, y no la verdad, es lo que da sentido a la escritura. Digamos, con Foucault, que escribimos para transformar lo que sabemos y no para transmitir lo ya sabido. Si hay algo que nos motiva a escribir, es la posibilidad de que este acto de escribir, esta experiencia en palabras, nos permita liberarnos de ciertas verdades,

de modo de dejar de ser lo que somos para ser otra cosa, diferente de lo que venimos siendo.

También la experiencia, y no la verdad, es lo que da sentido a la educación. Educamos para transformar lo que sabemos, no para transmitir lo ya sabido. Si hay algo que nos motiva a educar es la posibilidad de que ese acto de educación, esa experiencia en gestos, nos permita liberarnos de ciertas verdades, de modo de dejar de ser lo que somos, para ser algo diferente, mejor y más allá de los que venimos siendo (Jorge Larrosa y Walter Kohan (coord.), Jacques Rancière: *O mestre ignorante*).

En el texto *El espectador emancipado* de Jacques Rancière se propone una actitud, una postura emancipatoria, ya que la idea no es más polemizar la distancia entre el artista y el espectador, y sí comprender que existe una autonomía en esa relación en la cual nadie es propietario de un saber o sentido porque lo que hay es una tercera cosa con identidad colectiva, de comunidad. Un cierto poder común e igualitario en el cual cada uno traduce a su manera lo que percibe y lo vincula a la aventura intelectual, que lo hace semejante a cualquier otro en la medida en que esta aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, los hace intercambiar sus aventuras intelectuales, a la vez que los mantiene separados y también capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus caminos. En ese poder asociar y disociar es donde reside la emancipación del espectador, dice Rancière. Como

también de los aprendices, ya que no hay un lugar privilegiado ni un punto de partida privilegiado. Por todos lados hay nudos, puntos de partida, cruces, que nos permiten aprender algo nuevo; pero tenemos que recusar la distancia radical (entre profesor-alumno, performer, actor-espectador), la distribución de papeles en la relación y las fronteras entre los lugares. *Todo espectador es actor de su historia y todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.* (op. cit.: 23).

Se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo actores, bailarines, performers, que desarrollan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un nuevo contexto ante otros espectadores. (op. cit.: 27).

Bibliografía

- BRUNER, Jerome S. (1969): *Uma nova teoria da aprendizagem*. São Paulo: Ed. Bloch, p. 50.
- CAZAUX HAIDT, Regina Célia (1994): *Curso de Didática Geral*. 7ª edição, São Paulo: Editora Ática, 1999.
- FREIRE, Paulo (2008): *Pedagogia do Compromisso*. 1ª Edição, Indaiatuba, São Paulo: Villa das Letras Editora.
- GARCÍA, Walter E. (1977): *Educação: visão teórica e prática pedagógica*. Porto Alegre: Mcgraw Hill: 63.
- HERRERA, Amalia (2009): "Docencia y Danza en la Universidad. Espacio para la reflexión e intercambio entre diversos integrantes del campo de la danza y la educación en nuestro medio". Ponencia. Montevideo, Facultad de Bellas Artes.
- KATZ, Helena (1997): "O coreógrafo como DJ". En S. Soter y R. PEREIRA (orgs.) (1998): *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1984): "O olho e o espírito". "A dúvida de Cézanne". En *Textos selecionados*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1971): *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.
- MEERHOFF SCAFFO, Gabriela (2008): "Algunos interrogantes sobre la danza y su educación". Seminario dentro del curso de Actualización para Docentes de Danza Contemporánea. ISEF, Montevideo.
- PAIXÃO, Paulo (2003): Dissertação de mestrado: "Processo de Comunicação: Coreografia e gramaticalidade". O texto integral encontra-se disponível na biblioteca da PUC\SP Campos Predizes.
- RANCIÈRE, Jacques (1987): *O Mestre Ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad.: Lilian do Valle. Belo Horizonte, Minas Gerais: Ed. Autêntica, 2002.
- SOTER, Silvia y R. PEREIRA (orgs.) (1998): *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade.