EL CUERPO COMO MÉTODO EN LA PRACTICA PEDAGÓGICA

Marcela Blanco Spadaro / Mestranda PPGACV – UFG

RESUMO
O presente artigo apresenta uma reflexão sobre o uso do corpo pelo professor na sala de aula, isto como uma prática de aprendizagem. Nesse sentido, o educador no exercício diário utiliza a comunicação corporal como ferramenta principal para atingir seu objetivo. A discussão será desenvolvida tendo em conta o papel relevante que este assume no desenvolvimento das práticas, na perspectiva de estabelecer e transformar conexões entre alunos-professor.

PALAVRAS-CHAVE
ensino; educação; performance.

RESUMEN
El siguiente trabajo presenta una aproximación a la utilización del cuerpo por parte del docente en la sala de aula, usándolo como práctica de aprendizaje. El profesor en ese desempeño cotidiano deberá usar la comunicación como herramienta principal para lograr su objetivo. Teniendo en cuenta que el rol desempañado por él puede ser fundamental en el desarrollo de su practica, accionando y transformando las conexiones alumno-profesor.

PALABRAS CLAVE
docencia; educación; performance.

La siguiente propuesta es un recorte de mi Disertación de Maestrado desarrollado en el Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual de la Faculdade de Artes Visuais (UFG).

A continuación quisiera exponer brevemente dos jornadas de mi experiencia durante el Estagio Docente en la Licenciatura en Artes Visuais de la Faculdade de Artes Visuais de la Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Una práctica diferente para mi. Diferente en el sentido que las practicas eran en otro idioma y en otro país, sí, una extranjera ambicionando aprender y compartir conocimientos.

El Estagio lo realice en dos disciplinas, “Pedagogias de fronteira” y la otra “Arte e Educação Especial” bajo la supervisión de la Prof. Dra. Alice Fátima Martins. Las dos disciplinas estuvieron enmarcadas en el segundo semestre lectivo del año 2015. El primer día de aula conocí a los estudiantes que iban a acompañarme en ese “processo de ensaio” como señala (VIDIELLA, 2015, p. 29) que es la pedagogía. Algo que tenia en mente era las diferencias que se podrían llegar a presentar entre ellos y yo, pero de una cosa si estaba segura, las aprovecharía para integrarlas a la formación. Y el Estagio comenzó, formulaba aportes desde mi perspectiva en cada disciplina, y así fueron pasando los días, hasta que llego uno de las jornadas en la cual tuve que reemplazar a la Profa. Martins. Si bien ya todos nos conocíamos, se convierto en una de las clases dignas de recordar.

Una de las jornadas fue en la disciplina “Pedagogias de fronteira”. Corresponde señalar que la actitud corporal seria una de las claves en esta instancia, es decir me encontraría de pie frente a ellos tomando el “control” de la conducción de la disciplina. Ese “control” (no en el sentido formal de la palabra) seria compartido, gestionando entre todos lo mejor para el entendimiento.

Uno de los conceptos fundamentales de esta disciplina fue la discusión del termino frontera en los diferentes ámbitos culturales contemporáneos, fragmentando paradigmas sobre las fronteras como un limite rígido y que solo se da a nivel territorial. El material seleccionado para esta ocasión y presentado fue en base a fragmentos de filmes en la cual trasmitieran el quebrantamiento de algunos conceptos de frontera. Los

filmes usados eran de origen ingles o español, a lo cual me dedique a conseguir los subtítulos en portugués, pero hubo uno que no logre conseguir. Se trataba de un fragmento del film español "Kika" de Pedro Almodóvar. Podría haberlo desechado porque el castellano empleado en España es diferente al español usado en Latinoamérica, debido a pronunciaciones, acentos o simplemente al significado de algunas palabras. Y en esta instancia hallé la diferencia mencionada anteriormente.

La selección de escenas de los filmes fueron transcurriendo en esa mañana debatiendo sobre el concepto que el director quiso transmitir combinando con experiencias que los estudiantes aportaban. Hasta que llego "Kika". Di play al computador, comenzó la escena, finalizo, todos permanecieron en silencio, a lo cual pregunte si habían entendido lo que hablaban las actrices, respondieron que no y comenzaron a bromear. Esta instancia de desentendimiento entre el film y ellos fue provocada por mi, fue como una instancia de laboratorio para obtener beneficios hacia ambas partes, o sea nadie iba a perder, todos íbamos a ganar. Luego de bromear volví a pasar la escena haciendo de traductora simultanea, apoyándome en mis capacidades histriónicas como un procedimiento lúdico para el aprendizaje (SCHECHNER, 2011, p. 26) "Aprendemos sobre nós mesmos, aprendemos sobre os outros".

En esta etapa había conseguido mi objetivo, la relación entre ellos y yo cobraba otra dimensión. Ambas partes habíamos traspasado una frontera. Como ressalta Schechner (2011, p. 217), em "todos os tipos de performance uma certa fronteira definida é cruzada" . El film había servido de excusa para una aproximación entre las dos partes, atrás quedaba la idea del profesor observando a los alumnos desde un lugar supremo y de dificultoso acceso. Para promover esa proximidad entre ellos y yo.

El segundo relato proviene de la disciplina "Arte e Educação Especial". Desde el comienzo la relación que mantuve con esta disciplina fue completamente nueva para mi. El objetivo de esta materia era debatir, concientizar, reflexionar sobre la educación especial o inclusiva, así como planear proyectos de educación en artes visuales fomentando la inclusión. En esta disciplina la franja etaria de los concurrentes era un poco mas heterogénea, lo cual desde mi visión ayudaría a una mejor reflexión de los conceptos.

Una de las ocasiones que me encontré al frente de la disciplina fue el día en el cual los estudiantes después de escoger ser parte de un grupo, deberían desenvolver una actividad basada en la supresión de uno de los sentidos o movimiento. Con esta actividad se buscaba aproximar y concientizar sobre la inclusión de los individuos con esas inhabilidades. El grupo de estudiantes compuesto por Thiago, Karina, Guilherme y Alyson habían seleccionado la imposibilidad del habla, acá empezó un transcurrir un transitar que no daba la posibilidad de volver atrás. Los cuatro integrantes habían emprendido la labor de organizar muy bien su exposición. Ayudados por la tecnología iniciaron la explicación del contenido y desarrollo de la clase. Aquí como señala Goffman (2002) estamos representando un rol (imposibilidad de hablar) en el cual creemos, todos nos encontrábamos dispuestos a defender nuestro papel, comenzando a desplegar acciones acordes a nuestra creencia sobre la actividad.

Cada uno contaba con lápiz y papel para poder comunicarse, y de esta manera se inició una gran performance donde alumnos y profesora estaban involucrados. Sin duda aquí las fronteras se desdibujaron totalmente, la interacción de los cuerpos tomo un protagonismo relevante. Como señala McLaren (1993), el proceso del habito del cuerpo en esta instancia es fundamental, abandonamos algunos hábitos para reinventar otros. La disciplina fue progresando de forma lúdica hasta acabar con un video de un grupo que realiza stand-up y a su vez van traduciendo al lenguaje de señas lo que van creando.

Estos dos testimonios trataron en definitiva de aproximar mi experiencia en la practica pedagógica como una performer, iniciando un intercambio de ideas, reflexiones, criticas, repensando en el quehacer docente del día a día. Colocándome esa mascara para la ocasión y apoderándome del rol que me tocaba desempeñar en esa sala de aula.

Mas allá de todos los métodos habidos y por haber, sin dejar de lado ninguno y contemplando todos, en mi opinión el trabajo con el cuerpo y su utilización frente a los demás es la mejor práctica a aplicar en la sala de aula. Si tomamos la vida como un gran juego de rol, donde cada uno de nosotros desempañamos un papel, un rol, en el cual nuestro mayor propósito debería ser jugar ese juego lo mejor posible y así cumplir con nuestra actuación. En esos papeles a representar esta por ejemplo el rol del

individuo como profesor.

En nuestra existencia como seres vivos contamos con una estructura física y material al cual llamamos cuerpo. Innumerables investigaciones se han hecho sobre él, desde Descartes con su pensamiento dual, donde el cuerpo vive separado de la mente, Marx, con su concepto de que el cuerpo es una concepción del mundo social atravesando la línea hasta convertirse en mercadería del capitalismo. Foucault planteando que el cuerpo es una maquina social, que a partir de la disciplinas se convierte en un cuerpo dócil y social, y así los estudios continuaron avanzando hasta nuestros días.

La utilización del cuerpo como producción artística como tal, se puede decir que tomo representación en los años sesenta, como forma de transgredir los vínculos que distanciaban a los artistas de las esferas emblemáticas del arte como las galerías y los teatros. En consecuencia a esto un artista que trabajara tan solo con su cuerpo y no dependiera de nada mas, lo podría hacer dondequiera y cuando fuera su voluntad. Porque sólo precisaría de su imaginación, de sus emociones, de una idea y todo este conjunto de elementos se transformaría en movimientos que expresaría su cuerpo. Estas creaciones artísticas comprendían los *happenings*, *body art, accionismo,* entre otras propuestas.

Como dijimos anteriormente a la performance se le adjudica su origen en los años sesenta, pero no debemos de olvidar que vanguardias artísticas del comienzo del siglo XX elaboraron un legado que los artistas de la década del sesenta recogieron. El Futurismo promovido por Felipe Marinetti, creado en Italia en 1909, o el movimiento Dadaísta, surgido a partir de artistas refugiados durante la Primera Guerra Mundial, su punto de referencia como lugar de encuentro era el Cabaret Voltaire (Suiza), donde se reunían a criticar a la sociedad, a las costumbres y sobre todo a la burguesía. Luego la Bauhaus en Alemania contaba con un taller teatral, en el cual se investigaban el sonido, la luz, el espacio dando preferencia a la relación que se producía entre ellos.

En Latinoamérica algunos referentes de este arte son Alejandro Jodorowsky con su propuesta de “sacar al teatro del teatro”[1] y así trasladar y suprimir los límites entre la vida real y lo artístico. Maris Bustamante, Mónica Mayer, como representantes mexicanas y en el caso de Brasil cabe destacar Flavio de Carvalho con su trabajo en la

década del treinta, y en artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Denise Stoklos, que contribuyeron con su trayectoria al concepto de performance.

Los artistas performaticos son los encargados de crear, manifestar y exteriorizar la capacidad que posee el ser humano de trabajar con su cuerpo y así conseguir una transferencia de saberes enunciados a través de su corporeidad. Coincidiendo con estas autoras podemos afirmar que:

> Los artistas son los que juegan con la idea de re-presentación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos), pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social. Psicoanalistas, militares, arquitectos, políticos, abogados, empresarios, todos quieren saber cómo controlar la mirada del espectador o cómo se domina el espacio. (TAYLOR; FUENTES, 2011, p. 12)

La idea de que el cuerpo es una parte significativa no solo para los artistas es real. Hoy en día encontramos los llamados *coaching corporales,* este concepto que coloca especial énfasis en trabajar la corporeidad. El coach o entrenador enseña la mejor táctica para la adaptación a los diferentes ámbitos y uno de los objetivos es lograr comunicar con el cuerpo.

Richard Schechner (1985), uno de los grandes teóricos de la performance, plantea la diferencia sustancial de la performance, que es la conformación de una acción renovada que concierne al ámbito artístico, pero así también a las acciones que componen las formalidades culturales como por ejemplo los rituales o ceremonias. Aquí proyecta que el ser humano puede desarrollar un proceso mediante el cual adapta su conducta, ya que esta es ajena al individuo, reelaborándola, descomponiéndola para volverla a componer y de esta manera usarla en las diversas situaciones de la vida cotidiana como una máscara . Schechner en los “Estudos de Performance”, (2002) aborda los conceptos de Victor Turner (1988) sobre el teatro y la ritualidad, reafirmando esta idea, argumentando que los comportamientos y en gran parte los acontecimientos de la vida diaria pueden llamarse de *performance.* Luego en una entrevista realizada en Paris (2010, p. 29), disponible en la Revista Educação & Realidade, propone que “… voltemos um pouco há algo anteriormente mencionado, a *performance* da vida

cotidiana." El continua diciendo que en el "campo acadêmico dos *Estudos da Performance*: não vamos estudar apenas o teatro – ou qualquer outra forma de performance formal: dança, música, e outros –, mas estudar também as ruas, os lares, os escritórios – a partir do exame da vida cotidiana."

Desarrollando el pensamiento de Schechner (1985), en la que el sujeto puede adecuar su comportamiento ante las diferentes situaciones culturales y agregando su obra (2002) a esta reflexión, la performance se encuentra en los eventos de la vida cotidiana, entonces podemos constituir una idea clara de que la educación es un modelo de performance. Para el autor (2010, p. 30), "ensinar não constitui uma performance artística, mas certamente é uma performance […] O professor precisa desempenhar o papel do *professor*, que pode variar de circunstância a circunstancia". Aquí cada individuo como educador se colocará esa máscara que lleva consigo y la usara para ese espacio-tiempo determinado, el docente a través de su sensibilidad, de sus emociones desempeñará el rol para el cual fue escogido, en este caso desplegara la actuación de sí mismo en ese contexto particular. Continuando con Schechner (2010, p. 31), el afirma que "o/a professor/a interpretando a si mesmo/a muito se assemelha a um artista de performance". Este ejercicio practico de emprender el rol de profesor se encuentra fuertemente ligado a las convenciones sociales, o sea, ese papel dictaminara algunas pautas como la conducta, vestimenta, expresiones, que deberá incluir en esa performance.

De la misma manera que el docente formaliza su papel, los estudiantes asumirán el suyo constituyendo un conjunto entre las interacciones sociales y la función particular (GOFFMAN, 2002). Esta interacción se basa en el resultado de la vida diaria como una alegoría teatral. Esta obra toma como fundamento la manera de proceder de cada individuo en la vida cotidiana, es decir la representación de mi propia persona frente a los demás sujetos. Para Goffman (2002, p. 29), cada uno de nosotros se caracterizara de un modo responsable, pues "é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou incoscientemente empregado pelo individuo durante sua representação." De esta manera el autor presenta al inconsciente que también determinara un importante función en esa

escena teatral. Afirmando que todas nuestras relaciones sociales son una performance producida en concordancia a lo que deseo comunicar a ese gran auditorio. En esta instancia debemos complementar este concepto con la idea de que los individuos usaran sus cuerpos, se posicionaran, para que se produzca una comunicación basado en "discussão, exploração e vivência" (HERNANDEZ, 2007, p. 88).

En la practica pedagogía moderna aun continua predominando la significación (VIDIELLA, 2015, p. 26) del "docente como reprodutor de conhecimiento; como encarnação da norma e da autoridade; as construções sociais vinculadas a categorías de *status,* como *novel* ou experto", esa contemplación hacia el docente que lleva a una mirada desatinada y arcaica proviene de "noções patriarcais e capitalistas sobre a experiencia como acumulação de méritos, de saber e de autoridade no tempo."

Por tanto la enseñanza debe de abandonar antiguos sistemas que ya no encuentran cabida en la vida contemporánea, demanda ser un conjunto de emociones y corporeidades. Para Schechner (2010, p. 26) a educação "não deve significar simplesmente sentar-se e ler um livro ou mesmo escutar um professor, escrever no caderno o que dita o professor. A educação precisa ser ativa, envolver num todo *mentecorpoemoção* – tomá-los como uma unidade". Para provocar esas transformaciones aportamos las palabras de Hernández (2005, p. 27) ao observar que "ser docente é sobretudo, assumir uma profissão moral e complexa e não uma tarefa regrada por pautas tecnocráticas ou psicologizantes."

La pedagogía, requiere de la palabra, de la comunicación para conseguir plasmar ese acercamiento entre alumno y profesor. Acompañando las ideias de Hernández, Pereira (2010, p. 140), hace la siguiente pregunta: "O que é o ato pedagógico senão um anelo poético-político, um desígnio premeditado de constituição, formação e, ulteriormente, de transformação do indivíduo pela comunicação?" Esa conversión que apunta Pereira en los individuos instalados en un aula no encuentra sentido si no existe conexión por medio de la palabra, cuando hablo de conexión me refiero al intercambio de información

entre las dos partes. El profesor siempre buscara la manera de conectar con sus alumnos empleando también el cuerpo, como herramienta para esta conexión.

> O ato pedagógico é um ato expressivo, e como tal, não passível de ser modulado, administrado (ao menos não deveria sê-lo) de acordo com métodos e ideais que não levam em conta sua natureza, ou seja, a natureza da expressão: o corpo, a presença, o estar sendo aí, sendo por estar. O ato pedagógico como ato expressivo expressa um existente, um presente, um ser aí que se oferece ao jogo e à contemplação dos indivíduos, que interage. (PEREIRA, 2010, p. 140)

La didáctica que envuelve a la performance en el proceso educacional, nos lleva, segun Vidiella (2015, p. 29) a "repensar uma pedagogia dos fundamentos na qual instabilidade, risco, incerteza, potencialidade e experimentação visem "suspender" as categorias binarias (ativo/passivo; professor/aluno…)". Esto significa repensar, crear otro modelo de enseñanza, colocándonos a nosotros mismos en diferentes roles para desentrañar esos métodos en "uma educa-ção." (VIDIELLA, 2015, p. 30). Para la autora, las "práticas de contato mediam outro tipo de relação e acesso mais ativos. Implicam um modo de "relação com" e de troca de relações e conhecimentos mais relacionais, contíguos, afetivos, interdependentes". Aquí la escritora plantea que estas practicas admiten como fin el acercamiento, involucrando otro tipo de acción, de relación lindante, de fragilidad, de ambigüedad. Ese encuentro de cuerpos va mas allá del significado o la compresión de cultural de la perspectiva de la "imagen do corpo".

Vidiella comenta el pensamiento de Pineau (2013) sobre las tres actuaciones interrelacionadas de argumentar el cuerpo y del cual tomo referencia.

El cuerpo ideológico, en esta instancia se trata sobre los abusos de poder (VIDIELLA, 2015, p. 30) "de gênero, de etnia, económicas…". Aquí subraya que McCrosky (2013) presenta cinco tipos de poder (recompensa, coercivo, legitimado, referente y *"expert"*). Estos atentados de poder tienen una estrecha relación con lo que presenta McLaren (1993), también citado por Vidiella, o sea, los "processos de "incorporação" ou "corporificação" e o processo de "encarnação". Una idea que complementa estos

conceptos es planteada por Pereira (2013) en el cual distingue los procesos señalados por McLaren a través de los hábitos que adquiere el cuerpo, simulando ser originales, para que esta acción se constituya deberá pasar un tiempo prolongado. Esta distinción sería para el primer proceso. El segundo, son las conductas elegidas, que se pueden modificar por nuevos comportamientos.

El cuerpo etnográfico (VIDIELLA, 2015, p. 31) expone al teórico Keith-Alexander (2013) en su idea de que el cuerpo etnográfico es una técnica de observación ordenada para esclarecer y reflexionar sobre el fundamento de los roles de docentes y estudiantes. Estas construcciones encuentran su origen en el genero, raza, poder y sexualidad. *El cuerpo performatico* es usado como condición para organizar, perfeccionar el plan de estudios basándose en el afuera y dentro del aula. Son los procesos somáticos, sensorios y cinéticos en la pedagogía.

Origen central de la investigación

Después de reflexionar un poco y organizando un concepto mas claro sobre el rol docente en la sala de aula, quisiera exponer mi parecer brevemente sobre el origen de la experiencia metodológica del cuerpo.

Mi trabajo central se basa en la relación que tenemos como cuerpos físicos frente a los dispositivos de seguridad, que proliferan día a día. Tomando como base de esta investigación la creación visual, la critica y el análisis de las imágenes en general, la elaboración sobre el reconocimiento de la imagen y la actuación propia frente a unos dispositivos que registran y alertan cada movimiento que realizamos, en espacios cotidianos.

Nuestra cotidianidad da vueltas a un entorno donde lo visual es predominante, coincidiendo con Martins y Tourinho (2009) hoy en día las imágenes se nos presenta de un modo irreflexivo, los aparatos multimedia están al alcance de todos.

> Para muitas pessoas espalhadas pelo planeta, a vida contemporânea é mediada por um turbilhão de imagens visuais. Televisão, filmes, Internet, aparelhos de imagem usados na medicina, câmeras de telefones celulares, satélites, jornais, revistas e inúmeros outros dispositivos de multimídia aumentam nossa vis*ão,* representam ideas e ajudam os seres humanos a verem e a serem vistos. (MARTINS; TOURINHO, 2009, p. 225)

Todo esto lleva a la reiteración, a la fragmentación sucediendo a la vez, se construyen las condiciones tanto de las visualidades como de las subjetividades contemporáneas. Es así que Baudrillard (1990, p. 27) dirá:

> La trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo donde todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen, poco antes de desaparecer. Como fragmentos de un holograma, cada esquirla contiene el universo entero. La característica del objeto fractal es la que toda la información relativa al objeto está encerrada en el más pequeño de sus detalles. De la misma manera podemos hablar hoy en día de un sujeto fractal que se difracta en una multitud de egos miniaturizados todos parecidos los unos a los otros, se desmultiplica según un modelo embrionario como en un cultivo biológico, y satura su medio por escisiparidad hasta el infinito. (BAUDRILLARD, 1990, p. 27)

En este pensamiento Baudrillard plantea la idea de que el sujeto consigue dividirse en fracciones exactas, idénticas, el individuo se encuentra capacitado para ello. Cada parte contiene una imagen ideal, desviándose, coexistiendo en pequeñas y numerosas partes que encierra a el ego, a su yo en miniatura, reproduciéndose en infinitos fragmentos. El sujeto ya no idealiza con su propia imagen, sino que imagina una composición que duplique su formula eternamente.

Por otro lado los aportes a la comprensión del desarrollo de las subjetividades son relevantes también aquí. Para la corriente freudiana (HARTMANN, 1987; RAPAPORT, 1962) el *yo* es la parte de la personalidad que se constituye con la influencia del ambiente, se rige por el principio de la realidad, forjando su mandato en las actividades del individuo, lo que determina su salud psíquica. A través del ego el individuo se reconoce a sí mismo, es consciente de su identidad. Lacan (2009, p. 100) decía, denominando a esa instancia como “estadio del espejo”

> [...] *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago.*[2]

Lacan se refiere que a partir de cierto desarrollo la persona se encuentra capacitada para percibirse o percibir su imagen corporal frente a un espejo, desarrollándose de esta manera el yo. Es una etapa donde la imagen se consolida, se da una unidad corporal, comienza a poseer referencia, se reconoce y se desconoce a la vez.

> [...] esta forma sitúa la instancia del *yo,* aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto *yo [je]* su discordancia con respecto a su propia realidad. (LACAN, 2009, p. 100)

Aquí el sujeto reconoce una imagen separada de él, que no le pertenece; siendo una experiencia de división y escisión. Deduciéndose, por Lacan, que *todo yo es un otro.* Según la idea de Lacan, el *yo* siempre esta en conflicto interno permanente.

A través del espejo, entonces, el individuo se adentra al mundo de las imágenes, teniendo éstas, un gran poder respecto a la constante integración del yo. Siendo este concepto una herramienta importante para comprender que el mundo que hoy vivimos como metáfora de designación de lo cultural se origina desde la imagen. En realidad, todo nuestro mundo, el mundo del yo, se origina en la imagen.

Siguiendo el pensamiento de Foucault (2003), el cuerpo es una maquina dócil, capaz de hacer cualquier tarea que le impongamos porque puede ser castigado, condenado. Es un cuerpo disciplinado preparado para adecuarse a las normas sociales de un buen comportamiento.

Salimos a la calle y vemos una gran multitud de cuerpos, no hay sujetos, no hay rostros, solo hay cuerpos, cuerpos dóciles, disciplinados, aguardando una oportunidad para romper esa rutina. Una de las grandes interrogantes que plantea esta investigación es la indagación del comportamiento de esos cuerpos dóciles en un espacio pre determinado, bajo la atenta mirada de un dispositivo de seguridad.

Algunos de los objetivos trazados en esta investigación se basan en producir conocimiento e información sobre los procesos de control y vigilancia en las sociedades contemporáneas a partir de un experimento de campo en un espacio pre-determinado. Producir nuevas modalidades sobre la observación, el control de la conducta de los sujetos analizando, discutiendo sus contenidos estéticos y pedagógicos en relación a las visualidades contemporáneas. Todo esto bajo una atenta mirada de la cultura visual, es decir, desde donde se posicionan las imágenes y nosotros, productores y usuarios, como (re)productores de relaciones de poder.

Ciertos intereses de nuestra investigación ubican la perspectiva de los estudios de cultura visual en una situación que trasciende la condición metodológica; justamente para ubicarse en la intersección de la mirada cultural y las practicas que tienen que ver con la expresión de las subjetividades.

> [...] permite assinalar ao menos duas posições presentes nas aproximações à pesquisa sobre e a partir da cultura visual na educação. A primeira é a que considera que a cultura visual são os objetos e artefatos visuais que nos rodeiam e com os quais interagimos. Diante dessa posição, o que sustento é que o relevante das pedagogias da cultura visual não são os objetos, mas sim as relações que mantemos com eles. Disso advém a importância de indagar sobre essas relações na pesquisa. A segunda convida a explorar a noção de produtores da cultura visual dos indivíduos, na medida em que não se trata somente de *fazer* com, mas também de *ser* com as representações e artefatos da cultura visual. (MARTINS; TOURINHO, 2013, p. 83)

Baudrillard[3] plantea que el mundo entero ya no es real, vivimos en el orden de lo hiperreal y de la simulación, donde no se interpreta la realidad, sino que se intenta ocultar que ya no es necesaria. Es de esta manera, lo visual se convierte en el producto de una irreflexión que pertenece a la plenitud de lo ilusorio, plenitud simulada, con un exceso de sentido en un sistema que se autoproduce. La imagen ya no es el reflejo, ni desnaturaliza, ni enmascara la ausencia de una realidad profunda, sino que nada tiene que ver con la realidad, siendo su simulacro.

Consideraciones finales

Después de exponer todo esto, mas que nunca reflexiono sobre la inclusión de los métodos en la educación. Todos los métodos que puedan ser incluidos y transmitidos son bienvenidos. El mundo de la educación se tiene que alimentar de esa diversidad cada vez mas potente. Tratando de romper con viejos métodos, que se resisten (no puede ser de otra manera), todos sabemos que cualquier procedimiento arraigado en el tiempo es difícil de cambiar, pero no imposible. Muchas veces es porque los individuos no conocen otra manera de actuar, otro camino que esta ahí, dispuesto a ser descubierto, pero para que ocurra esto deberemos dejar todos nuestros miedos personales a un costado y estar dispuestos a ser los causantes de métodos nuevos, poner en practica cosas diferentes. Teniendo en cuenta que vamos a encontrar resistencia también por parte de algunos sujetos, el no decaer frente a estas circunstancias hará que comience un cambio innegable, teniendo muy en claro que cuando demos el primer paso ya no se puede volver atrás.

Notas

[1] "Hacia el efímero pánico o Sacar al teatro del teatro", en *Teatro pánico,* México, Era, 1965.
[2] Termino derivado del latín que significa imagen, introducido en la psicología por Carl Gustav Jung.
[3] Esta idea Baudrillard la desarrolla en "Cultura y Simulacro" traducido al castellano 1978.

Referências

BAUDRILLARD, J. Videosfera y sujeto fractal *In ANCESCHI, G.; y otros*. Videoculturas de fin de siglo. Madrid: Cátedra, 1990.

_____. *Cultura y Simulacro.* Barcelona: Kairós, 2012.

FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana.* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

HARTMANN, H. *La psicologia del yo y el problema de la adaptación.* Buenos Aires: Paidos, 1987.

HERNÁNDEZ, F. A construção da subjetividade docente como base para uma proposta de formação inicial de professores de Artes Visuais. In OLIVEIRA, M.; HERNÁNDEZ, F. (Orgs.). *A formação do professor e o ensino das artes visuais.* Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.

_____.*Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional.* Porto Alegre: Mediação, 2007.

LACAN, J. *Escritos 1.* México D.F. : Siglo XXI Editores, 2009.

MCLAREN, P. *Schooling as a ritual performance: towards a political economy of educational symbols and gestures*. London: Routledge, 1993.

MARTINS, R.; TOURINHO, I.(Org.) *Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual & Educação.* Santa Maria: Ed.da UFSM, 2013.

_____.(Org.) *Educação da CULTURA VISUAL: NARRATIVAS de Ensino e Pesquisa*. Santa Maria: Ed.da UFSM, 2009.

PEREIRA, M.D.A. Pedagogia da Performance: do uso poético da palavra na prática educativa. *Educação e Realidade*, 2010. Disponible en: <http://seer.ufrgs.br/ educacaoerealidade/article/view/11084>. Acceso 22 mar. 2016.

_____ (Org.). *Performance e Educação (des)territorializações pedagógicas*. Santa Maria: Ed.da UFSM, 2013.

RAPAPORT, D. La teoría de la autonomía del yo: Una generalización. In: GILL, M.; RAPAPORT, D. (Eds.). *Aportaciones a la teoría y técnica psicoanalítica.* México D.F. : PAX, 1962.

SCHECHNER, R. *Between Theater and Anthropology***.** Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. *Performance studies.* London: Routledge, 2002.

_____.O que pode a performance na educação. *Revista Educação & Realidade.* 2010. Disponible en : <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/13502 >. Acceso 23 mar. 2016.

_____.Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de campo.* 2011. Disponible en :< http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807 >. Acceso 23 mar.2016.

TAYLOR, D.; FUENTES, M. *Estudios avanzados de performance***.** México D.F.: Editorial, Arte universal, 2011.

TURNER, V. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus Alfaguara, 1988.

VIDIELLA, J. Materialidade e representação: repensando a corporalidade desde as pedagogias de contato. In MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). *Educação da Cultura Visual: aprender… pesquisar…ensinar…* Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.

Marcela Blanco
Licenciada en Artes Plásticas y Visuales por la Universidad de la Republica (UDELAR). Actualmente cursando Maestría en Culturas da Imagem e Processos de Mediação Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Bolsista Cnpq, integra el grupo de investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad, del Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes" de la Universidad de la República (Montevideo – Uruguay).