



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

“La metamorfosis. El cuerpo: un espacio de transformación y cambio en la danza y su reinterpretación en la gráfica.”

Tesis para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:
Alma Adriana Guillén Rojas

Director de tesis:
Maestro Fernando Ramírez Espinosa

México, D.F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, a la vida, al tiempo

La dedico con todo mi amor:

En memoria de Wenceslao Saldaña Rojas † , primo y hermano.

A mis padres por darme la vida, a mi madre María Eugenia por todo, por su fortaleza, su ímpetu, su cariño, su dedicación, su esfuerzo, su apoyo, por ser tan maravillosa y por enseñarme a ser feliz sobre todo, a mi padre Federico por su sabiduría, su apoyo, su entrega, su esfuerzo, su cariño, por su benevolencia, por ser tan grandioso y por su comprensión, a ambos por ser lo más extraordinario de mi vida, porque este sueño no hubiera sido posible sin ustedes.

A mis hermanos Ana y Carlos por ser un gran ejemplo a seguir, por tanto tiempo juntos y por esta nueva etapa en nuestras vidas.

A mi madre María Eloísa por enseñarme la importancia del esfuerzo y a quien admiro tanto.

A mis tíos Abel y Martha, simplemente porque los quiero, a mis primos Abel y Gaby por ser unos hermanos para mí, por ser parte de esta pequeña familia.

A mi abuelo Bonifacio Rojas por crear esta maravillosa familia.

A todos mis amigos.

A la CD. Miriam Flores y la Arq. Darinka Hernández por ser mi mejor compañía en la vida, a quienes quiero tanto, admiro el triple, a quienes deseo todo el éxito posible, las amo.

A Alejandro Espinosa por tantos años, por tantos momentos, gracias.

A mis cómplices durante esta carrera, Ximena Alonso, Ingrid González, Jessica Pelcastre, por tan maravillosa compañía, por tantas experiencias, por tantos sueños, por estar aquí y por ser tan grandiosas.

A Daniel Páez por el tiempo, por su sinceridad, por su cariño y apoyo.

Con cariño y respeto un agradecimiento especial a la Ing. Arq. Juana Lidia Moreno Hernández † quien se nos adelanto en el camino y de quien recibí mucho apoyo para la realización de este proyecto.

A los Maestros que me apoyaron de sol a sombra durante esta licenciatura,

Al Mtro. Fernando Ramírez Espinosa director de esta tesis por creer en mi y en el proyecto, por tantos consejos y tanta paciencia.

A todo mi jurado Mtra. María del Carmen Gallegos, Mtra. Brenda Cárdenas, Mtro. Fernando Martínez, Mtro. Juan Calderón, por su tiempo y por el apoyo.

Y a todos aquellos que por cuestión de espacio no caben en letras. GRACIAS

Indicé

INTRODUCCIÓN	5
La relación de las Artes	5
Historia de la Danza, El nacimiento del Ballet	9
CAPITULO 1	15
El cuerpo	15
El espacio y el movimiento	33
El Cambio y la transformación	39
Conclusión	43
CAPITULO 2	45
Antecedentes del grabado no tóxico	45
Grabado No Tóxico	51
Electrólisis y el grabado electrolítico	53
CAPITULO 3	57
Descripción del proyecto	57
Análisis de obra	61
Obra	63
Bibliografía	73

-Introducción-

-La relación de las Artes

Las artes estructuran su práctica a partir de una educación o adiestramiento basado en la cognición y representación, a su vez esto consiste en desarrollar cierto tipo de talentos o habilidades para cada disciplina dentro del campo de las artes, ya sea artes plásticas, arquitectura, danza, música, teatro, se desarrollan habilidades prácticas, creativas, teóricas y técnicas con la finalidad de lograr una unión que involucre estos aspectos.

Cuando se habla de educación artística como categoría incluyente estamos refiriéndonos a las artes, en cuanto disciplinas que comparten una naturaleza común pero su objeto de trabajo y estudio varía, como tal es el caso de las artes escénicas y las artes visuales. En cuanto a las artes escénicas tenemos como pieza fundamental el cuerpo que es el objeto de creación vital, y es quien introduce las diversas posibilidades de producir rupturas entre los parámetros formales de lo representado y crea la diferencia en cuanto lo presentado dentro del mundo de las artes plásticas, así hace reflexionar sobre el carácter efímero de una creación que se presenta en un tiempo y un lugar determinado. Las artes escénicas se distinguen también por tener un carácter multidisciplinario. Tanto en el arte visual como en el arte corporal los artistas intentan establecer estrategias que propician el acercamiento entre la estética y la vida humana. Esto haría suponer que el pensamiento artístico visual difiere del



Foto: Guillian Murphy

pensamiento artístico corporal y por tanto que los procesos, estrategias, y recursos cognitivos para el aprendizaje y la resolución de problemas en cada uno o bien pueden ser definitivamente distintos o poseer una base común pero unas apropiaciones particulares a cada disciplina, en cuanto procesos de conocimiento.¹

¹ Merchán, Carolina. Implicaciones del Carácter Cognitivo del Arte en la Educación Artística: Escénica, Musical y Visual. (Pensamiento), (palabra) y obra. Vol 1, No 1 (2008). Bogotá. P 138.



Esto no es más que el hecho que para el arte cualquier acción que es posible realizar con él, es la misma que se convierte en el objeto de estudio de ésta, las acciones las delimitarán las diferentes disciplinas, esto es lo que otorga un lenguaje o sistema simbólico propio a cada una creando un diálogo escénico, visual, musical, etc.

Las artes han sido estudiadas desde diversos puntos de vista, ya sea desde lo técnico, práctico o teórico, pero aun así no existe para la realización de cualquier pieza de arte una manera única de ser abordada, ya que abre un abanico de análisis que parte de la premisa de que no existe una manera única en la realización de cualquier pieza de arte o una manera única de ser abordada, en la mayor parte de los casos el resultado no puede ser determinado desde el principio, es un esbozo de lo que se busca pero no el resultado en sí, o en algunas ocasiones se obtiene algo completamente diferente de lo que se buscaba, en sí no hay un resultado cien por ciento claro. En sí el arte trata de la creación, creación que se da a través de la incorporación de objetos del entorno cotidiano con los que se logran establecer las relaciones sujeto-objeto.



Si bien existe una relación de acto y resultado que siempre está en constante cambio, en una búsqueda de hechos que lleven a una producción dentro de cualquier ámbito del arte, siendo la comunicación la columna de éste. El proceso de comunicación se puede dar por diversos caminos, en general sobre métodos de investigación y creación, pero hasta hoy no se ha demostrado que los métodos puedan englobar todas las

artes en un general, los procesos suelen regirse bajo dimensiones de carácter plástico y estético, pero sólo en el ámbito de la plástica, otras en un sentido de aspectos técnicos y prácticos, esto en cuanto a la danza.

La danza es la expresión física donde se manifiestan una suma de elementos visuales, técnicos, prácticos y auditivos. A su vez, los mismos elementos se manejan en la estampa de manera directa o indirecta. Las analogías de estas artes; estampa y danza clásica, son dos disciplinas del arte donde existen semejanzas, afinidades y leyes comunes. Ambas exaltan los sentidos de los espectadores, aunque una implica el oído

y la vista al mismo tiempo, se entrelazan entre la sensibilidad estética en la relación objeto-sujeto, a través de los sentidos en sus maneras de expresión ya sea en los colores, los sonidos, las formas el movimiento, las texturas, los gestos. También es conocido el hecho de que muchos coreógrafos que han revisado colecciones de grabados como influencia en la creación de nuevos ballets, así bien las dos intentan representar las realidades del mundo evocadas a momentos cotidianos y evocando también a los sentimientos. Así también estas vertientes se centran en el cuerpo y la capacidad de expresividad que logran con el.

Las artes visuales, aun con su aparente quietud, en tanto formas predeterminadas y estables, son el complemento idóneo de toda ejecución poética, llámese cine, teatro, ópera, circo, danza, etc., para potenciar su expresión. Las texturas, los colores, las formas y el movimiento, se conjugan para transmitirnos un mensaje coherente que pretende conmover. Los lenguajes visuales llegan con sus connotaciones contextuales hasta donde se estudia al espectador. La danza contemporánea va un poco más allá, de ser posible pretenderá manifestar ánimos del espíritu no explorados comúnmente.



Foto: Richard Calmes



-Historia de la Danza, El nacimiento del Ballet

Bailar jamás ha sido un acto realizado en vano, conlleva una capacidad humana como lo es: la organización, del cuerpo, del espacio, de la forma. La danza no es un acto casual o fortuito por lo cual conlleva un valor formal implícito.²

El origen de la danza reside en el principio femenino. Antes de que se le cultivara como arte (la danza por la danza), se llevaba a cabo en un espacio ritualmente consagrado. La danza fue, originalmente, una celebración extática, mística; una forma de veneración destinada a invocar la manifestación o personificación de los poderes primordiales y sobrenaturales. De manera mas especifica, la danza fue, en su origen una parte esencial de los antiguos ritos de fertilidad. Como tal, relacionaba a los participantes con la generosidad de la Madre Tierra, y con el lado femenino, amplio, abierto y benévolo del Padre Cielo. Los danzantes involucrados en estos ritos no eran mortales comunes: eran recipientes sagrados, inspirados y poseídos por las diferentes deidades, ya fuesen irascibles o pacifistas. A la larga, la danza se convirtió en un arte del que se podía disfrutar plenamente por si mismo. La danza, como forma de arte, como espectáculo, fue colocada en el escenario, ya no sagrado..³



Danza báquica con sus danzantes . Museo Louvre

2 Dallal, Alberto. El Aura del Cuerpo. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1990. Pp. 13-134

3 Aparte reí ¿Qué un cuerpo?, revista de filosofía, ISSN 1137-8204, N° 14, 2001. Originalmente Publicado en Ballet Review, núm 6, (1977-1978)

La danza, tal y como era entendida por los griegos, durante el siglo IX a. C. a finales de la época oscura, ya era considerada arte, que servía para la directa comunicación con los dioses y, además, no era representativa de una realidad, como podían serlo la pintura o la escultura. La danza poesía, pertenecía a la misma categoría que la música o la poesía, con las que actuaban en plena armonía y por ello tuvo una importancia que más tarde se reivindicaría en la formulación de sus principios estéticos.

En la época romana, durante el período republicano hasta el s. IV d. C., la danza perdió gran parte de su importancia y se convirtió en un elemento mucho menos esencial en las representaciones escénicas. El equilibrio que habían conseguido los griegos en la unión de música, poesía y danza se rompió y la danza perdió protagonismo. De la misma forma, durante la transición a la Edad Media y también en el curso de ésta, la danza se mantuvo muy apartada del desarrollo artístico de su tiempo, en gran parte, la nueva mentalidad moral y cristiana iban a atribuir a la danza unas connotaciones sexuales que hacían prohibir los espectáculos en virtud de una ética que aspiraba a la contemplación más que exaltación de todo aquello de índole corporal. Lo que es innegable es que esta separación ocasionada por motivos históricos y sociales, prolongada durante siglos, hizo que la danza se mantuviera un tanto dislocada en su propia naturaleza y tardara tanto tiempo en volver a emerger como actividad artística.



Danzantes en grupos.
Pintura
Metropolitan Museum de
Nueva York

Poco se sabe de la danza en la época medieval, aunque las especulaciones podrían alargarse durante mucho mas espacio. La falta de datos concretos hace que la labor estudiar esta época caiga mas en la categoría de arqueología de la historia propiamente dicha, y por la propia naturaleza de la danza, este tipo de arqueología esta abocada a un gran interrogante debido a la falta de vestigios que poder estudiar.⁴

⁴ *Ibíd.* p. 26

La llegada del Renacimiento a Europa durante el siglo XIV, proporciona por lo tanto una especie de respiro, pues durante esta época no solo la danza, sino en general todas las artes escénicas, van a experimentar un empuje y desarrollo tales que no es de extrañar que casi todos los manuales de historia de la danza coincidan en situar el inicio de la misma en esta época y omitir toda referencia a los siglos anteriores.⁵

El Renacimiento, entre 1450 y 1455, trajo consigo un cambio de actitud frente al conocimiento y a la percepción del mundo, se deja de regir el mundo bajo las leyes religiosas en el ámbito político, social e incluso con los reyes, siendo remplazadas por los avances científicos y tecnológicos con el renacer del hombre y a su vez hombre que se vuelve el centro del universo, en los países de occidente se prefiere la razón a la fe, se pasa del feudalismo a un establecimiento de nuevas clases sociales y nace la burguesía, se retoma el arte clásico de Grecia y Roma. Este cambio habría de afectar a todas las artes y, así, es lógico que la intangibilidad del Gótico diera paso a la escala humana de las obras de grandes artistas como el arquitecto y escultor Filippo Brunelleschi (1377-1446) o el arquitecto, pintor, escultor y teórico del arte Leon Battista Alberti (1404-1472). El humanismo se inicia en esta época, situando al hombre como el centro del mundo, esto tiene efecto en la manera de representar en los diversos medios artísticos la percepción del mismo. En lo que respecta a la danza, los cambios tuvieron que ver sobre todo con la nueva organización social que surge en esos momentos. Entre estos espectáculos, la danza retoma poco a poco una posición hasta entonces olvidada. De Italia van surgiendo los primeros manuales teóricos sobre la práctica de la danza, algo que se prolongaría hasta bien entrado el siglo XIX.



Danza alta en el *Ballet de Démons*, París

5 ibídem.

La danza es un arte joven, sin duda, y también efímero, y quizás sea esta última característica la más importante de todas las que lo conforman y la que le otorga su razón y principio de ser. Su fragilidad vino dada, hasta muy recientemente, por la ausencia de texto que la materialice y por el carácter personal de su transmisión a lo largo de las generaciones de bailarines y maestros. Y quizás sea esta importante peculiaridad la que ha hecho de ella un arte un tanto maltratado, en cuanto que carece de la base científica que el mundo de las artes ha intentado apropiarse desde el siglo XIX en la codificación de sus disciplinas, a diferencia de las demás artes, la danza es una experiencia física y corporal. Para los bailarines y coreógrafos, ésta ha sido siempre la premisa a partir de la cual elaborar sus obras. Para el espectador, la danza supone principalmente una experiencia visual, normalmente acompañada de música, y con una carga expresiva o formal que hace que las evoluciones de los bailarines en escena adquieran su calidad artística frente a otros medios.⁶

El Ballet nació durante el siglo XVI como una disciplina del Arte, hoy en día es considerada ya una rama fundamental del Arte. Nace en Francia en el año 1582 con “el ballet cómico de la Reina” bailado sol por hombres y que fue realizado por un coreógrafo Italiano para una fiesta de la nobleza Francesa. Luego el ballet se hace academia, para el año 1661 se funda la Real Academia de Danza, es aquí donde se convierte en una disciplina tanto para mujeres como para hombres. El Ballet se expone ante el público, coreografiado y acompañado por lo general, de música instrumental.

El mejor camino para comenzar a entender formalmente al arte de la danza clásica y sus manifestaciones consiste en exponer una definición adecuada de la acción de bailar, de danzar. Definir quiere decir establecer límites, rodear de lenguaje discursivo, oral o escrito, al objeto de análisis y hacerlo comprensible para el común de los mortales. Una definición funcional es aquella aplicable a un mayor número de casos. De experiencias, de situaciones; el que utiliza, detecta atiende y entiende operativamente, gracias a ella, los aspectos más



Luis XVI en el papel de "Rey Sol"

⁶ Abad, Ana. Historia del ballet y de la danza moderna. Madrid. Alianza editorial. Pp. 21-46

importantes, fundamentales, de obra y experiencia concretas, específicas y reales.⁷

El discurso de la danza se basa en el danzar, pero en muchas ocasiones se convierte más que un acción de bailar, se convierte en un sentir que involucra diversas técnicas de aspectos más que anatómicos, acopla la energía corporal, los movimientos dinámicos, usa el espacio y se determina en el tiempo, se convierte en un acontecer, en un evento irrepetible y efímero.

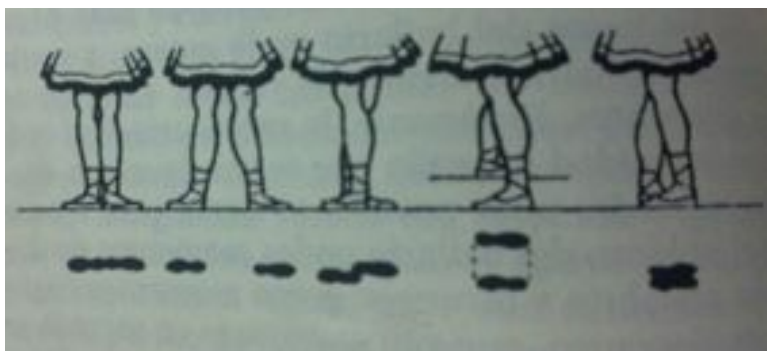
Existen tres estilos principales del ballet

-Ballet Clásico: Es la forma más tradicional la que se ha modificado realmente muy poco desde sus comienzos, es la más influyente de ballet, se crearon las técnicas alrededor de este estilo.

-Ballet Neoclásico: Es un estilo que toma muchas herramientas del ballet clásico, tienen los mismos principios es más libre, es menos rígido.

-Ballet Contemporáneo: Es un estilo que se basa tanto en el ballet clásico como en el neoclásico, pero pierde las reglas por completo e incluye innovaciones de la danza moderna, es una adaptación de maneras libres de danza como contemporáneas.

La danza clásica conforma modelos o diseños dinámicos independientes, visionarios, auténticamente vanguardistas. Posee naturaleza, punto de arranque, trayectoria y los elementos idóneos para lograrlo.



5 Pasos básico de ballet

El ballet se basa en 5 pasos básicos, también cuenta con valores formales establecidos como alineación, elongación, colocación, aplomo, equilibrio, compensación, distribución del peso, transferencia del peso y rotación.

⁷ Dallal, Alberto. Elementos de la Danza. Universidad Autónoma de México. México. 2007. p. 19.

Foto: Tim Richardson



La danza consiste básicamente en mover el cuerpo, pero el movimiento tiene una relación consciente con el espacio en el que se desenvuelve el movimiento, este acto va cargado de significaciones y acciones que han sido anteriormente practicadas, buscando en cada movimiento corporal la precisa acción buscada por el bailarín. Existe un dialogo de

reflexiones entre el que hace el acto y quien lo observa con la necesidad de que lo que se busca sea una apreciación de un todo, partiendo de varios elementos: el cuerpo, el espacio, el movimiento, el ritmo, la forma, el espectador, etc.. Son elementos que uno sin otro no podrían existir para la creación de la danza.

La danza es el primer espectáculo, la primera obra: materia, cuerpo y movimiento, elaborados gracias a un impulso profundo e inaplazable. Danza es obra en acción. Su presencia antecede al teatro y lo acompaña sigilosa para cuidarlo, preservarlo y completarlo. La danza atestigua el nacimiento de las representaciones y las deja hacer, decir, expresa ser, e introduce la cultura: el cultivo de ese ser. Establece, en la forma, la belleza del cuerpo: simulación de lo humano en la sustancia de la divinidad, metáfora espacial, estructura y ceremonia: estatua y acto. ⁸

Así bien la danza es un instrumento cultural, distintas sociedades la utilizan de acuerdo a sus propias tradiciones, ya sea como una forma de adorar a los dioses, un medio de honrar a sus ancestros, un método para crear magia, un manera de curar enfermedades etc., se representa por medio de acciones con carga estética y dotadas del estilo propio de cada bailarín, establece una forma de comunicación por medio del cuerpo a través de la imitación, representación, simulación, genera su propia comunicación no verbal, la danza es operación-acción corporal y simboliza lo real a su propia manera, la danza es en si cuerpo transformado en imagen.

⁸ Dallal. El Aura. Op. cit., p. 29

-Unidad I-

-El cuerpo

Si los filósofos no pueden siquiera desarrollar una explicación adecuada de cuerpo humano, ¿cómo podría esperarse que digan algo veraz e interesante sobre la danza? La danza es expresión artística y la perfección del cuerpo humano en movimiento. Esto significa que cualquier filosofía de la danza debe comenzar con un entendimiento satisfactorio de la naturaleza del movimiento humano. Como punto de partida requerimos una concepción que distinga el movimiento de las cosas de la acción deliberada o movimiento espontáneamente autogenerado del cuerpo humano. Pero hasta hace relativamente poco los filósofos han tenido una concepción muy distorsionada de dicho movimiento.⁹



Foto: Enrico Nawrath

Un acercamiento a la danza a través de un punto de vista un tanto filosófico partirá de lo esencial, en cuanto a su existencia, y la naturaleza, en cuanto a lo que le es propio como danza, aquello que le es nato, es un análisis que parte de detalles concretos que esclarezca lo que la genera, o sea de donde y como proviene el movimiento, solo se

⁹ Aparte reí ¿Qué un Cuerpo?. Op. cit. p. 3.

realiza un análisis general a partir de cómo reacciona el cuerpo para generar cada movimiento, este análisis ha dado por varios siglos pie a varios tipos de análisis, siempre tratando de interpretar el cuerpo y el movimiento.

En general que podemos decir que los filósofos han negado, de una manera u otra, la realidad de la presencia general del cuerpo. Por lo tanto, los idealistas como Emanuel Kant (1724-1804) y Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) observan al objeto conocido, cual sea que este fuere, que depende para su realidad de la actividad de la mente cognoscente; identifica los objetos con las ideas, y muchos de los racionalistas como Baruch Spinoza (1632-1677) y Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) quienes reconocen en la realidad un principio inteligible, cuya evidencia y conocimiento, sin embargo, no es de tipo empírico, ó sea que no es basado en la experiencia, sino racional, esto quiere decir que es entendido sólo por el pensamiento, y así bien ambos sostienen que el cuerpo puede reducirse a/o ser género, ó de alguna manera absorbe en el funcionamiento de la mente. Y cuando examinamos las teorías de los materialistas, de los empiristas clásicos y su condición de mera cosa que obedece leyes puramente físicas. El cuerpo no aventaja tampoco entre los racionalistas como René Descartes (1576-1650), cuyo dualismo separó el cuerpo avieso de manera tan completa de la mente iluminada que pudo afirmar, con toda calma, que el cuerpo humano es más que una máquina compleja. Del racionalismo de los filósofos como Spinoza nos puede resultar grato que la mente y el cuerpo son, sustancialmente, idénticos. Pero también se nos dice que la generalidad del cuerpo es en realidad una “idea confusa”.



Foto: Vai Valley Foundation

El cuerpo es el sustento de la danza, el cuerpo es el soporte, la base misma de la danza, aún antes de que ésta nazca y hable propiamente, es su medio de expresividad, se reflexiona en torno a sus capacidades para realizar acciones preestablecidas, el bailarín se vuelve consciente de su cuerpo siendo uno con él, y con él llega al desarrollo de una producción simbólica. El cuerpo es el elemento base de la danza, siendo la danza una actividad única del humano. La danza lleva al cuerpo mas allá de la naturalidad, necesidad y utilidad para aprovechar estas capacidades físicas y crear movimiento dentro de un constante de ritmo.

El límite de la danza está dada por el cuerpo mismo, a pesar del entrenamiento que



este lleve, los límites del cuerpo son específicos por el mismo, y hay movimientos del cuerpo que no podrán crearse jamás. La constitución del cuerpo y las habilidades de cada persona son lo que determinará la capacidad de realización de cierto tipo de danza, ya que la danza busca el reconocimiento del ser y de sus miembros que lo conforman. También a su vez explora en los músculos movibles las posibilidades que tienen y sus límites para su utilización e inserción dentro de ésta. En la práctica, la danza se realiza por medio de secuencialidad continua con constancia de gestualidad inscrita en el espacio y el tiempo.

Foto: Christopher Peddecord

Lo primordial es entender que el cuerpo humano es, en sí mismo órganos, conductos, mecanismos, funciones, posibilidades y actos conllevan sus límites. Expresan sus radios de acción. ¿Qué tanto vivir, saltar, improvisar, restañar, prolongar, ser? El cuerpo humano no lo sabe, si lo deja actuar, con los apoyos apropiados, solo. Y también en su sabiduría adquirida por medio del aprendizaje, la técnica, el adiestramiento.¹⁰

El cuerpo es en sí para cualquier ser un instrumento que genera movimiento, no tiene una conciencia propia, mas bien es un depósito al que a través de la práctica y conocimiento se llegan a crear movimientos específicos y determinados, como caminar, sentarse, hincarse, etc.

El perfeccionamiento instrumental del cuerpo está totalmente al servicio de nuestra tecnología occidental. Lejos de conducir a la liberación del cuerpo es, en esencia, sólo otra forma más avanzada (y, por consiguiente, también más cuidadosamente disfrazada) de crucifixión. ¿por qué este rechazo patriarcal del cuerpo sensual? ¿cuál podría ser la conexión entre la aversión patriarcal al principio femenino (aversión que se halla implícita en el dominio y la instrumentalidad) y nuestro rechazo cultural del

10 Dallal. El Aura. Op. cit. p. 21.



cuerpo? En su sensualidad (y por tanto principalmente en su juego y en su danza), se identifica con el principio femenino. El acercamiento instrumental al cuerpo, que emerge como nuestro ideal cultural, representaría, entonces, una etapa cultural aparentemente necesaria de reacción-formación.¹¹

La sensualidad y la femineidad tienen su incidencia en el cuerpo quien lo genera y



libera estos aspectos, en occidente son aspectos con esencia mítica ya que juegan un papel que parece nulo, la sensualidad se cree un aspecto puramente femenino o se le atribuye más a lo femenino, es como la danza clásica que se atribuye en su mayoría solo a mujeres, pero en cuando a hombres los movimientos que generan tienden a tener una carga de femineidad y sensualidad pero con un cuerpo que demuestra total gallardía masculina.

Foto: Tomer Jacobson

En la danza existe una contemplación de un cuerpo desnudo y es indudablemente un placer estético que no tiene porqué verse como algo malintencionado; la única mala intención estará en la mente de quien lo contempla con segundas intenciones.

Otro aspecto a considerar es el estilo y la clase en la que se examine el cuerpo. La postura, los gestos, la iluminación, el entorno y el colorido de las ropas pueden acrecentar la belleza o fastidiarla. Una persona debe saber explotar al máximo sus

¹¹ Aparte reí ¿Qué un Cuerpo?. Op. cit. p. 4.

encantos y disimular sus imperfecciones, ya que se toma en cuenta que la danza es una cuestión de expresividad, de agilidad dancística y un alto grado de conocimiento sobre su cuerpo, sobre su estilo propio al moverlo.

La danza clásica o ballet es una manifestación específica de la gestualidad y de las técnicas corporales, es un discurso donde el cuerpo realiza actos no cotidianos o extra cotidianos para transmitir una serie de elementos no verbales, el cuerpo para la danza no es una máquina sino el elemento base del discurso que crea el significado del movimiento de la danza, con la posibilidad de crear mensajes estéticos cargados de símbolos e ideas.

Sin especificar jerarquía u orden de importancia los elementos de la danza son los siguientes:

1. El cuerpo humano
2. El espacio
3. El movimiento
4. El impulso del movimiento (sentido, significación)
5. El tiempo (ritmo, música)
6. La relación luz-oscuridad
7. La forma o la apariencia
8. El espectador-participante¹²



Foto: Christopher Peddecord

¹² Dallal. Los Elementos Op. Cit. p. 21.

Es la base de toda danza, de todo acto dancístico. La Danza no es un objeto físico sino una apariencia cuya función consiste en expresar los sentimientos humanos y la vida interior. La danza, entonces, otorga al acontecimiento subjetivo un símbolo objetivo que tiene como característica la virtualidad.¹³

También deben de ser tomado en cuenta los sentimientos, que es aquello que comúnmente se conoce como emociones que son creadas a través de impulsos o impresiones, es algo que le es nato a los seres humanos, son reacciones automáticas, determinan el estado de ánimo, en general son positivas o perjudiciales, conocidas mejor como alegría y felicidad, tristeza y dolor. El Arte aprende a controlarlas, las estudia como fuente de producción para crear una reacción en el espectador a través de crear sentimientos a veces no existentes para crear así una forma de comunicación.



Oregon Ballet Theatre Principal Dancers Yuka Iino and Ronnie Underwood in Christopher Stowell's *The Sleeping Beauty*, Act III. Photo by Elaine Train Covert

Cabe mencionar que la danza es una apariencia, transmite emociones propias del humano, pero no son emociones que en realidad se sientan en el momento de la acción. El cuerpo bien se vuelve un objeto en el momento de unión entre acción y estado, al

13 Dallal. El Aura . Op. cit. p. 23.

cual se le dota de sentidos y símbolos, en él pueden plasmarse un universo entero, que se encarna en el cuerpo de el interprete, transmitiendo sensaciones, mensajes, siendo así que las modificaciones que sufre el cuerpo crean una identidad de nivel mental y práctico.

Entonces bien el ballet es regido por un esquema puramente corpóreo ejecutado a través de movimientos rítmicos y armónicos con el fin de evocar un hecho o un suceso, fusionando al bailarín con un actor. La expresividad deriva del entrenamiento corporal,



el cual realizan para la ampliación de sus facultades corporales con el ejercicio el bailarín va apropiándose de su cuerpo, logrando que el cuerpo acceda a expresiones de sentimiento propias que procedan de la interioridad y se transmitan en hechos físicos.

Foto: Rasmus Malmstrom

El acceso al cuerpo se da a través de una comunicación que ve al cuerpo como un mapa con la finalidad de entender en cada valor su funcionalidad y la capacidad de éste para realizar su transformación, siendo el cuerpo el punto de unión entre las condiciones anatómicas y estados sentimentales, se busca una vía de sensibilización del humano, tanto del que lo practica como del que lo observa.

El Arte de la danza es, hablando ontológicamente, (esto hablando en cuanto al ser tanto en lo que es en su estructura, sus propiedades y sus sistemas), tenemos que el arte del cuerpo humano, puesto que lo interesante del cuerpo humano concierne

fundamentalmente a la percepción y su ontología, podemos fácilmente comprender el descuido. Pero no debemos tolerar la ceguera estética persistente. Desde este punto de vista la fenomenología resulta particularmente atractiva. Su adherencia a la disciplina de la descripción "neutralizada" (¿no dual?), junto con su reconocimiento de la importancia fundamental ontológica de la percepción, la hacen específicamente adecuada para promover a la danza de la apropiada estética crítica, ontológicamente fundamentada.¹⁴



Foto: Richard Calmes

En la danza el cuerpo se libera de todos los obstáculos, eso quiere decir que existe una reflexión previa a la acción, el cuerpo se identifica como un referente de identidad y al unirlo con la técnica se intensifica su uso, se necesita llevar al cuerpo a un espacio, dotarlo de técnicas dinámicas que lo lleven a desenvolverse dentro de un espacio, el cuerpo así comienza a generarse como un espacio en movimiento, cada movimiento se adquiere a través de la experiencia que se crea en el proceso de entrenamiento-aprendizaje, se crea una tecnificación en el movimiento y se implantan en el cuerpo de manera consiente.

14 Islas, Hilda. De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. INBA. México. 2001. p76.

Existe también una conciencia emocional que es ante todo irreflexiva y en este plano sólo puede ser conciencia de sí misma en un modo no posicional, es decir cuando congela la vida y deja de ser vivida como emoción, como en un acto dancístico, que sólo es la mera representación de una emoción la cual no es vivida sino representada.

Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980) afirmaba que hay mundo sólo porque hay hombre. En sí mismo el mundo carece de sentido. Cuando el hombre descubre lo absurdo de lo real, su esencial contingencia y gratuidad.

El cuerpo para Sartre se comprende a partir del cadáver; pero, el cuerpo es algo que tiene que ver con el "estar en situaciones", el cadáver no tiene ya relación alguna con la situación, le falta pues algo esencial del ser-cuerpo. Si examinamos al cuerpo humano como cadáver las relaciones de las partes del cuerpo pasan a ser relaciones puramente externas. De todos modos podríamos decir que esta deficiencia de la Anatomía, ciencia que estudia el cadáver, queda redimida por la Fisiología. Pero, según Sartre, la Fisiología se ha cerrado el paso a la comprensión del cuerpo humano porque intenta comprender la vida como una modalidad de la muerte. Pero (¿podemos aprehender el cuerpo de otro modo que como aquello que las ciencias nos presentan del cuerpo y de la vida?) Sartre lo intenta. Para ello divide la investigación del siguiente modo: primero es preciso hacer ver lo que es el cuerpo como ser-para-sí; luego el modo como el cuerpo es aprehendido desde el otro y por el otro, es decir como ser-para-el-otro. Por último hay que intentar una determinación ontológica; es decir: la definición del ser y el establecimiento de las categorías fundamentales de las cosas partir del estudio de sus propiedades, sistemas y estructuras, pero en este caso referimos al estudio del cuerpo.¹⁵



Foto: Enrico Nawrath

¹⁵ Biemel, Walter. SARTRE: Interpretación del cuerpo. AACHEN. P.66.

El problema del cuerpo para Sartre y de sus relaciones con la conciencia se ve a menudo oscurecido por el hecho de que se comience por considerar al cuerpo como una cosa dotada de sus leyes propias, y susceptible de ser definida desde afuera, mientras que la conciencia se alcanza por el tipo de intuición íntima que le es propia. En efecto: afirma Sartre que si, después de haber captado la conciencia en su interioridad absoluta, se trata, por una serie de actos reflexivos, de unirla a un cierto objeto viviente constituido por un sistema nervioso, un cerebro, glándulas, órganos digestivos, respiratorios Y circulatorios, cuya materia es analizable químicamente en átomos de hidrógeno, de carbono, de nitrógeno, de fósforo, etc., encontrará dificultades insuperables: Ahora bien, estas dificultades provienen del intento de unir la conciencia, no a mí cuerpo, sino al cuerpo de los otros. En efecto: el cuerpo cuya descripción se acaba de esbozar no es citando a Sartre “mi cuerpo tal cual es para mí. Mi cuerpo, tal Cual es para mí no me aparece en medio del mundo, Sin duda, pude ver YO mismo en una pantalla, durante una radioscopia, la imagen de mis vértebras, pero YO estaba, precisamente, afuera, en medio del mundo; captaba un objeto enteramente constituido, como un ésto entre otros estos, y sólo por un razonamiento lo reducía a ser el mío: era mucho más mi propiedad que mi ser”.¹⁶

Sartre afirma que lo que existe es lo que aparece, lo que se manifiesta, por lo que la apariencia es la esencia misma, lo objetivo de cuanto existe. Tras esta identificación, la tarea de la filosofía es describir la apariencia, construir una ontología. A juicio de Sartre, este convencimiento de que “la apariencia, en cuanto fenómeno del ser, revela al ser tal como es”, constituye uno de los mayores progresos del pensamiento moderno.

El hecho del estar presente la conciencia ante sí misma es un signo de la existencia de una cierta dualidad o separación en el interior de la conciencia, pues no parece posible el conocimiento de uno mismo sin una cierta distancia. Sartre se pregunta por lo que en el interior de la conciencia separa a ésta de sí misma y permite su presencia ante sí misma, su ser consciente de sí. Eso que separa no puede ser ninguna cosa, es más bien un no-ser, es la nada. Mientras que el ser-en-sí es lo lleno, lo pleno, el ser-para-sí, la conciencia, está hueca, en ella hay un vacío, una escisión, una cierta nada. El hombre se convierte así en el ente por el que la nada adviene al mundo. Esta nada presente en el interior del hombre es lo que le hace ser libre, le permite estar abierto siempre al futuro y nunca identificarse completamente con su ser actual: “El para sí no es lo que es, y es lo que no es”.

¹⁶ Sartre, Jean-Paul. El ser y la nada. Losada. Buenos Aires. 2004. p 420-494.

Sartre afirma que no podría tomar un punto de vista sobre el cuerpo sin un regreso al infinito. Sólo que, por ello, el cuerpo no puede separar a lo trascendente y conocido; la conciencia espontánea e irreflexiva no es ya conciencia del cuerpo. Sería preciso decir, más bien, sirviéndose del verbo existir como de un transitivo, que la conciencia existe su cuerpo. Así, la relación entre el cuerpo-punto-de-vista y las cosas es una relación objetiva, y la relación entre la conciencia y el cuerpo es una relación existencial. ¿Cómo entender esta última relación? En primer lugar, es evidente que para la conciencia no puede existir su cuerpo sino como conciencia. Así, pues, mi cuerpo es una estructura consciente de mi conciencia. Pero, precisamente porque es el punto de vista sobre el cual no podría haber punto de vista alguno, no hay en el plano de la conciencia irreflexiva, una conciencia del cuerpo. El cuerpo pertenece, pues, a las estructuras de la conciencia no-tética (de) sí. ¿Podemos, sin embargo, identificarlo pura y simplemente con esa conciencia no-tética?. Tampoco es posible, pues la conciencia no-tética, que es la conciencia consciente, no cognoscente, la que se revela en ese mismo momento, que es conciencia de algo es conciencia (de) sí en tanto, es decir, en tanto que proyecte libre una posibilidad que es suya, tal es que es el fundamento de su propia nada. La conciencia no-posición, conciencia (del) cuerpo como aquello que ella sobrepasa y nihilista haciéndola ciencia, es decir, como algo que ella es sin haber de serlo y por lo cual pasa para ser lo que ella ha de ser. En una palabra, la toma (del) cuerpo es lateral y retrospectiva; el cuerpo es lo descuidado, conciencia de lo «si-cuidado», Y, sin embargo, aquello que ella es; la conciencia no es nada más que cuerpo; el resto es nada y silencio. La conciencia del cuerpo es comparable a la conciencia del signo. El signo, por otra parte, está del lado del cuerpo es una de las estructuras esenciales del éste. Y la conciencia del signo existe, si no, no podríamos comprender la significación, pero el signo es lo trascendido hacia la significación, a que lo que es desatendido en aras del sentido, lo que nunca es captado por sí mismo, aquello más allá de lo cual se dirige perpetuamente la mirada. La conciencia (del) cuerpo, al ser conciencia lateral y retrospectiva de lo que ella es sin haber de serlo, es decir, de su contingencia imposible de captar, de aquello a partir de lo cual ella se hace elección, es conciencia no-tética de la manera en que es afectada. La conciencia del cuerpo se confunde con la afectividad original. Pero hay que entender correctamente el sentido de esta afectividad, y, para ello, es necesaria una distinción. La afectividad, en efecto, tal como la introspección nos la revela, es ya afectividad constituida: es conciencia del mundo.¹⁷

Lo que Sartre explica aquí es que la conciencia es el ser por el que la nada viene al mundo. Distanciándose del ser-en sí, el ser-para-sí confiere a aquél una finalidad,

17 Ibid. P. 434.

convirtiéndolo en algo útil. Es decir, los objetos del mundo exteriores, seres-en sí, están ahí independientemente de que un sujeto los vea, en este sentido carecen de valor. Solamente cuando alguien, ser-para-sí, los ve y se los apropia, adquieren un valor.

El hombre es el para-sí y, al estar radicalmente separado de lo en-sí, no tiene ser, esencia o naturaleza; es pura libertad, no tiene fin ni está determinado, se descubre existiendo, teniendo que decidir lo que ha de ser por sí mismo: realizarse como proyecto.

La libertad humana, pues, es el fundamento de todos los valores y es radical, no hay nada fuera de ella que pueda guiarla. El hombre está “condenado a ser libre”, no puede tener otra norma de conducta que su voluntad.

A este análisis de la conciencia humana “que opera con cosas”, Sartre añade la inclusión del otro en mí”, la intersubjetividad. Esta aparece como una interrelación entre diversos proyectos y pone de manifiesto las diversas objetivaciones que resultan de la pluralidad de formas que tienen los sujetos de relacionarse entre sí.

La ontología sartriana distingue dos tipos de ser: en sí y para sí. Las cosas son "en sí", idénticas a sí mismas (cada una es "lo que es"). Lo "en sí" es absolutamente contingente y gratuito. Por su parte, la conciencia, que es "para sí", es una nada de ser y, al mismo tiempo, un poder anonadador, la nada; es el ser para el cual en su ser está en cuestión su ser; es "carencia de ser", que se evidencia en el deseo. La conciencia, que está en el mundo, siendo esencialmente diferente de él, no se halla vinculada al mundo y por lo tanto es absolutamente libre. Las cosas son lo que son; la conciencia, por el contrario, no es nada, está vacía de ser, es posibilidad, es libertad. El hombre está obligado a hacerse, no tiene alternativa, está condenado a ser libre. El ser del hombre es su hacerse a sí mismo. Por ello nadie llega a ser nada que no haya elegido ser.

Los seres humanos admiramos a los cuerpos humanos porque quisiéramos vernos vestidos con ellos, con sus audacias y sus bellezas. Con su impactante poder de comunicación y arrobamiento. El hecho de que el bailarín pueda tener un control total sobre él es aún más sorprendente, los trazos que realiza con el cuerpo, el poder de conciencia que tiene sobre sus músculos y sus diferentes capacidades es lo que hace de la danza una rama del arte.

La danza nos dice que la existencia es como una breve transición visual, se engrandece en las aptitudes del cuerpo y le abre el universo a la palabra inmediata. La danza es una gran exclamación silenciosa: expresa con los cuerpo, en el espacio, lo que no puede decirse de la lengua. En los textos, hombre conjetura; en los ejercicios de la danza el hombre y la mujer desean y son, comprueban su existencia, la inmediatez como un signo, como una revelación. La danza conmueve y asimismo comprueba todo en secuencia, un lapso, un instante. El razonamiento se despeña por la existencia del cuerpo, toma y otorga fuerzas, conocimiento, vida.¹⁸

Michel Foucault (1926 -1984) menciona que existe una trama que coacciona y sostiene a



los ejercicios o al gesto a lo largo de todo un encadenamiento. Se define como una especie de esquema anatómico-cronológico del comportamiento, pero esta disciplina no se mantiene sólo en la creación y articulación de gestos, que se desarrollan a partir de los movimientos aprendidos y su empleo en las coreografías como objetivo final, sino que se busca la relación entre estos gestos y el cuerpo en totalidad, se espera que los bailarines se vean perfectos, que cada movimiento luzca controlado, alargado, y así el bailarín al dominar y dominarse biológicamente, detecta

Foto: Enrico Nawrath

18 Dallal. El Aura. Op. Cit. p. 29.

los límites y las fronteras: si descubren el punto-límite y sabe que no puede dar más, entonces hace intervenir a su capacidad de expresión, así su capacidad de creación de formas entonces un cuerpo bien disciplinado ayudará a la creación de una gesto eficaz.

Foucault le devuelve al cuerpo su papel protagónico en la sociedad y en la cultura: lo reconoce como forma de poder y medio de conocimiento. Sostiene que se ha vuelto objeto de exploración y de control por parte de la racionalización de la sociedad occidental, pues “la difusión de los procedimientos científicos y tecno-rationales, habiendo ganado una base firme en la tecnología y en la conciencia, abarcó un nuevo terreno: el cuerpo de los individuos y el cuerpo de las poblaciones”.¹⁹

En las sociedades modernas el poder está dirigido no a la conciencia pura sino al cuerpo, Foucault explica que el poder no se concentra en instituciones o practicas concretas, se encuentra incrustado en el tejido social como un modo de acción sobre las acciones de los demás a nivel individual e interpersonal, el poder no se posee, se ejerce y se resiste de manera cotidiana y continua “en actos repetidos o simultáneos de hacer, y de hacer que otros hagan o piensen”.²⁰

Por lo tanto Foucault explica y afirma que el poder no sólo existe como medio de represión, también se inscribe dentro de la acción, incitación, seducción, inducción, facilitación, prohibición, pero siempre ante estas acciones actúa la acción de los demás. Entonces bien, el cuerpo es el aliado del exterior y se halla ajeno a la conciencia individual, pues el poder lo penetra directamente. Cada cuerpo es el resultado, está constituido por esos poderes institucionales y micro poderes, y las resistencias que ha presentado a ellos a lo largo de su historia, y que se encarnan en el a través de códigos aprendidos y reproducidos.

Los códigos colonizan y reprimen al cuerpo a través de estrategias institucionales e ideológicas y el cuerpo queda determinado para producir gestos, conductas y subversión.²¹

Existe en todo esto una parte que atañe a la danza, es a aquella parte donde el cuerpo se vive y se produce un ejercicio de poder, la disciplina. En términos de Foucault es una tecnología donde se articulan los saberes, los poderes y las individualidades en

19 Tortajada, Margarita. Frutos de Mujer. INBA. México. 2001. pp. 35-39

20 *Ibíd.* p. 36.

21 *Ibíd.*

torno de las técnicas corporales del castigo. Su fin es la creación de cuerpos obedientes y útiles: débiles políticamente y fuertes físicamente.

Es lógico, pues la danza, al utilizar la técnica como método de enseñanza, obliga a cada género y a cada modalidad a diseñar un corpus de procedimientos para adiestrar a los cuerpos humanos y hacerlos aptos, y así resulta el cuerpo el poseedor no solo de cierta capacidad de expresión, sino una metodología en la realización de la presentación.

El cuerpo del bailarín o bailarina va acostumbrándose, adaptándose a una rutina de disciplina, a un conjunto de ejercicios que lo “moldean”, lo preparan y acaban por “construirlo”. El cuerpo del buen ejecutante dancístico es distinto, tras la preparación, al cuerpo que poseen los demás mortales. Específicas, concretas son las técnicas, las formas de “arreglo”, de conformación, de adaptación al espacio y al ser que el bailarín profesional recibe. Tan específicas y especializadas son estas rutinas por cada género y

modalidad de la danza, que resulta difícil compararlas incluso con los sistemas de entrenamiento deportivo.²²



Foto: Richard Calmes

El cuerpo humano del bailarín, mediante el estudio, debe “dar de sí” hasta alcanzar sus últimas consecuencias físicas; es decir, debe aprovechar los ejercicios para detectar con sabiduría y esmero sus filamentos más finos, sus más sutiles movimientos, sus secuencias firmes. En el cuerpo del bailarín (según su constitución, su naturaleza) no debe faltar ni sobrar nada: estado, situación o circunstancia que acaba por hacer evidente en el escenario, en el tablado, en la pista. El bailarín debe “aprenderse” su cuerpo de tal manera plena, profunda, radical que sus músculos deben comenzar a pensar, casi a decidir por sí mismos. Sus

22 Dallal. El Aura. Op. Cit. p. 19.

miembros también: hasta aquí, este movimiento; ahora este desplazamiento; un salto así y aquí; preparaciones, espirales, acentos, giros, búsquedas de otros cuerpos, ritmos, espacios. Logro y alcances. Condicionamiento que constituye armonía: el cuerpo humano resulta tan “alertado” ante la actividad dancística, ante el número coreográfico, como el cerebro mismo.²³



Foto: Dane Shitagí

Si bien ésto sólo es una manera de como se vive el cuerpo dentro de la danza, se constriñe en técnicas extra cotidianas, con patrones de reproductividad y eficiencia corporal, que permiten una colonización del cuerpo mismo a través de esos patrones estéticos dictados por la cultura y la sociedad, pero con fines artísticos de representación coreográfica, que será mostrada ante espectadores a los cuales se les mostrara la perfección en cada acción, como resultado del trabajo previo que se realiza.

El bailarín, al dominar y dominarse biológicamente, detecta los límites, las fronteras: se descubre el punto-límite y sabe que no puede “dar más”, que no puede ir “más allá”, entonces hace intervenir a su capacidad de expresión, a su capacidad de creación de “formas”. Las formas dentro de la densidad del espacio dancístico (ya compuesto, arreglado por la coreografía) son prolongaciones eficientes del cuerpo del bailarín o de la bailarina. Dicen algo. Completan un tema, una trama, una situación. Son, en sí, aisladamente. Imágenes.²⁴

El ballet se adapta a la moda política y moda cultural o sans-culotte, en si el ballet como forma artística depende y se adapta a los mecanismos políticos,

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*

culturales y sociales que le rodeen, esto quiere decir que la independencia del cuerpo radica sólo en lo propio o nato de cada persona, de cómo se estructura la idea de cuerpo, el bailarín toma conciencia de su cuerpo por medio del movimiento que crea con él.

Los bailarines se incrustan en nuestras sensaciones. Aletean nuestras miradas en el espacio que su cuerpo forja. La sustancia más transparente recibe de pronto la nueva consistencia: la opacidad no es materia: es un guiño. Lo único que sabemos ciertamente que el fenómeno se denomina danza. Enjambre de formas en movimiento que de tan orgánicas dejan de pertenecerle a la naturaleza y se hacen, se descubren eso, nada mas, casi nada, danza: un arte, cultura, expresión, un estilo de vida que se hace admirar al mismo tiempo por la luz sorprendida de la atmósfera y por los párpados de los espectadores.²⁵

La historia de la especie humana indica que el cuerpo es continente de formas: acciones que van de la inmovilidad intensa, pasan por la proeza-clímax y se prolongan hasta el punto y el instante de una nueva inmovilidad, la que sobreviene una vez transcurrida la culminación o el desenlace. Pero estas formas han variado su sentido, su impulso, su razón de ser interna de una manera notabilísima, según el transcurrir de la historia, al grado de que en la época contemporánea no sabemos por completo, a veces ni los mismos bailarines piensan en esto, sobre la profunda y variable función emancipadora de formas que cada cuerpo humano posee. Y hay espectadores de la danza que se sorprenden ante expresiones, figurativas o abstractas, que, pensaron, el cuerpo humano era incapaz de lograr en el espacio.²⁶

Por su parte la danza siendo un movimiento por el cual se expresa por medio del cuerpo alegrías, tristezas, deseos, emociones, pedidos y agradecimientos, generalmente acompañados de ritmos musicales, se puede decir que esta representación de expresión es el desplazamiento efectuado en el espacio por una o todas las partes del cuerpo del bailarín, diseñando una forma, impulsado por una energía propia, con un ritmo determinado, durante un tiempo de mayor o menor duración. El uso predominante de uno u otro de los elementos del movimiento no es siempre parejo.

25 *Ibíd.* P. 11

26 *Ibíd.* p. 13

Para la danza el cuerpo es la herramienta sensible, a través de la cual la investigación artística culmina en un sentido transmitido mediante un lenguaje corporal. Es el recinto por el cual el ser humano como artista materializa y representa el mundo a través de su cuerpo, en el instante en que usa su ser combinado con una serie de conjuntos de movimientos coreográficos. Es así que el cuerpo ríe y llora, que se emociona y desconsuela al revivir aquellos instantes para el que se preparo, es el cuerpo quien fomenta obstinadamente la pasión de vivir, a través del movimiento.

-El espacio y el movimiento

Aunque la noción contemporánea de espacio está vinculada física y objetivamente a la de tiempo, los bailarines separan de forma momentánea y funcional estos dos elementos para situarlos, para definirlos. En la danza, incluso en la más plena inmovilidad, el espacio está allí. Sus tres dimensiones son palpables, visualmente accesibles. Acompañan al cuerpo "su alto, su ancho, su fondo", como si el espacio estuviese constantemente iluminado por un foco de luz móvil. Pero en la danza, el espacio también parece prolongarse: alrededor de los cuerpos aparece un aura que los buenos bailarines aprovechan, manipulan, expresan, dominan e inventan. En el espacio ocurren los malabares y las combinaciones de los otros elementos de la danza..²⁷



Foto: Christopher Peddecord

Los movimientos de las distintas partes del cuerpo humano acompañaron al hombre en sus primeros intentos de formar un código lingüístico, gestos, gesticulaciones, muecas, ademanes, etcétera. Completaban lo que las palabras y sonidos, frases e

²⁷ Dallal. Los Elementos Op. Cit. p. 29.

indicaciones guturales y verbales no alcanzaban a expresar plenamente. El espacio y los efímeros movimientos del ser humano, también son susceptibles de simbolización.

En efecto, la danza ha de brotar de nueva cuenta ahora codificada, una vez que sus servicios fueron abandonados por el lenguaje discursivo, e irrumpía ya como expresión simbólica, como movimiento lleno de significaciones, o sea como arte.²⁸

El cuerpo es la columna vertebral de la danza, así mismo es la base de todo movimiento que realiza el ser humano, los movimientos en la danza son los que en general crean el espacio, se va marcando por medio de la luz y sombra que crea el cuerpo mientras determina el espacio con el movimiento. Mientras los pies y las manos unen sus movimientos dentro de un escenario, el bailarín se apropia del espacio, se vuelve el dueño mismo de los movimientos.

No es el cuerpo humano el único generador de movimiento. Sin embargo, largo tiempo tomará a especialistas y expertos discutir si el cuerpo humano es el único propiciador de danzas ya que este problema se vincula muy estrechamente con el origen, el desarrollo y la naturaleza del arte en general.²⁹



La danza es el único lenguaje que se convierte en universal en la práctica, su manifestación primordial es el movimiento, es un arte expresivo que utiliza el movimiento como medio para su comunicación, pero no son movimientos cualquiera, son movimientos con educación estética, con coordinación estética en cada movimiento, existe una composición coherente y dinámica de elementos plásticos, también existe un gran manejo de gestos y posturas corporales.

Equilibrio, fuerza, talento, capacidad. Destrezas que bailarín y bailarina adquieren según sus disciplinas y su técnica. Procedimiento para

Foto: Christopher Peddecord

28 Dallal. El Aura. Op. Cit. p. 31.

29 *Ibid.* p. 25.

hacer aptos a los cuerpos. Para hendir los espacios y obligar, dentro de ellos, a que surjan las formas. Y detrás, por debajo de la piel de la experiencia, se halla la significación. Lo que el bailarín y la bailarina “quieren decirnos”. Un lenguaje así mismo compuesto por medio de frases y silencios. Dimensiones del espacio. Palabras construidas con movimiento.³⁰

Los movimientos se crean a partir de procesos de comunicación no verbal, se sintetizan acciones cotidianas y se crean símbolos propios de la danza, en general es un proceso imitativo del cuerpo humano y su secuencia imitativa. No se trata de una imitación por medio de pantomima, si no una adaptación de teatro a la danza, una danza- teatro.

Basta observar el movimiento de las máquinas y naves inter-espaciales para percibir la necesidad de adaptar a las formas de vida y de organización actuales las ideas sobre los alcances y objetivos del arte de la danza.³¹

El código de los movimientos del cuerpo no representa sino en la medida en que define y explica como las señas básicas de adiós y hola con la mano, es un ejemplo sencillo pero básicamente es como funcionan la síntesis de movimientos en el danza, es su manera imitativa y propia de este arte, es la manera abstracta y simbólica de la que se dota.

Desde el punto de vista histórico, la capacidad expresiva de la danza no termina en el proceso que va de la imitación al simbolismo elemental. Es más: la manipulación estrictamente simbólica de los movimientos del cuerpo humano y su conducta en el espacio resulta, en términos de arte contemporáneo, un recurso fácil. Tanto el arte de la danza y las demás artes visuales y teatrales, como las actividades físicas y corporales del hombre y la mujer de nuestra época, han evolucionado, se han desarrollado de tal manera que resultan fácilmente detectables estos movimientos simbólicos. Su clave simbólica es, en la actualidad, universal, podríamos mencionar muchos movimientos corporales comprensibles para prácticamente todos los seres humanos.³²

¿Cómo insistir en que por un momento el movimiento quedó helado sin dejar de ser movimiento? ¿Cómo hablar de una gama de intensidades? ¿Cómo explicar que la poesía se incrustó –o ya era- en una axila, en la sombra del dedo, en la vibración de un

30 *Ibíd.* p. 27

31 *Ibíd.* p. 25

32 *Ibíd.* p. 14

músculo? Todos sabemos, además, que nuestros cuerpos poseen más movimientos de los que percibimos y dominamos y todos hemos inventado movimientos, dueños de su propia energía, que se satisfacen en su particular existencia. Movimientos concretos, proezas inesperadas. A veces: Sueños

No hay danzas sin espacio. Dialogo con el impulso, dentro del cuerpo. Flecha hacia, en dirección de todos lados. Las mirandas ayudan. ¿Como cambian una danza los ojos cerrados de una bailarina?. La forma de mirar completa la imagen, la hace bloque, totalidad. O el bailarín ciego que se quita los ojos del personaje para transformarlos en luces de la danza.³³

Foto: Richard Calmes



La danza ocurre y se despeña por y gracias al espacio, un espacio que la presencia del ser humano forja, esparce, ensancha, transforma, en un tiempo: aquí y ahora.

³³ *Ibíd.* p. 28

Los movimientos del cuerpo y la suma de las expectativas de un conjunto de cuerpos, es la solidificación del espacio y el plano, esos espacios habrán de prolongarse, transformarse en escenarios, orquestas y proscenios; se llenarán de cuerpo, de cuerpos que, a su manera, también hablan. El hombre acabará por adaptar los espacios a su cuerpo, pero el cuerpo esta lleno de impulsos y transforma y limita, da vía libre, abre camino, para efectos de su transmisión a las energías del universo; es inacabable en la invención y en la inventiva de sus movimientos.

El espacio se hace espeso en la danza. Si imaginamos una enorme pecera sin agua en la



que el cuerpo danza, hace de las suyas forjando sucesivas peceras o trajes transparentes que se desplazan en todos sus movimientos, podemos percatarnos de que el cuerpo humano requiere de ese espacio para vivir cabalmente ser, para existir.³⁴

Foto: Carina Sirbu

Mas que un objeto manejable, el cuerpo es un modo de expresión donde por medio de movimientos podemos dar a conocer diferentes aspectos, este movimiento que se da en el cuerpo es dado por muchas habilidades y capacidades, una de las acciones que el movimiento maneja es la función que cumple cada uno de sus huesos, articulaciones y músculos, y este movimiento puede tomar muy variadas y complicadas formas. Debido a esto se ha desarrollado una nueva disciplina, la biomecánica, que estudia la mecánica y los rangos del movimiento humano

34 Dallal. Los Elementos Op. Cit. p. 28.

-El Cambio y la transformación

En la danza se realizan diferentes tipos de movimientos, estos pueden ser abstractos o figurativos, el cuerpo se adapta, se transforma, crea, se vuelve pincel, es el creador de imitaciones de fenómenos y acciones, actividades y funciones de la vida domestica, diaria, laboral de las sociedades en general, se explora la historia o se refleja el presente de la sociedad en que se vive y vivió.

La expresión el conjunto de formas auténticas y verdadera proviene del interior, del dominio que el bailarín o bailarina ejerza sobre las fibras, los músculos, las coyunturas, la energía de su cuerpo; también surge de la transformación de este dominio en conocimiento de las posibilidades reales y virtuales del cuerpo humano y del movimiento. El bailarín apto, grande, profesional sabe crear la forma que prolonga el movimiento más allá de los límites de lo que su dominio, su técnica, su naturaleza



biológica le asigna y le permiten “dar” y realizar. El bailarín talentoso crea formas que incorporan todo tipo de capacidades para entenderlas y aun para trascenderlas, para insertarlas en la historia, la imagen coreográfica o la “visión” del espectador.³⁵

La expresión dancística no es solamente una exposición de formas con contenido, símbolo o

35 *Ibíd.* p. 20.

significación. En la danza profesional la expresión incluye el conocimiento y el reconocimiento previos, de parte del bailarín, de estos elementos internos para prolongarlos, expandirlos, difundirlos, reflejarlos, trasladarlos, llevarlos hacia fuera vía ciertos medios y procedimientos que le son propios y que puede “ahondar”, poner en tensión, multiplicar, intensificar. De otra manera el ejecutante dancístico no es sino un títere o muñeco, un ente manipulado por el coreógrafo, la situación escénica, las circunstancias o los diseños. El bailarín preparado y talentoso es un creador: utiliza al máximo sus aptitudes y aún sus deficiencias o limitaciones.³⁶



Foto: EnricoNawrath

Cada momento de una danza debe construir un alarde de equilibrio, una comprobación de la técnica. Como el silencio de la música, la inmovilidad en la danza debe poseer significación. Final y principio de una trayectoria del cuerpo. La edad que se hiela. El triunfo de la especie humana sobre la naturaleza, la gravedad, las leyes no escritas del mundo. Un desafío.

A causa de estas exigencias y estas cualidades del arte de la danza resulta muy difícil, cosa imposible llevar la obra a las palabras: describirla, narrarla, registrarla. Lo visual va mas allá de la alocución. Impone la dictadura de imágenes originales, operativas, apropiadas.³⁷

En el escenario, en el entablado de la plaza, en el salón de baile, en las calles durante el carnaval, en el patio de la vecindad en la discoteca y el salón de fiestas se manifiesta este espacio real que el ser humano “llena” al bailar pero que también transforma, pues, por así decirlo, altera sus dimensiones, altera sus dimensiones, por lo menos virtualmente. Todo bailarín profesional va adquiriendo y llega a poseer, aun involuntariamente, una noción del espacio distinta a la del común de los mortales. Mucha gente al caminar, al moverse de un lado a otro, al estar en un sitio u otro del espacio, lo sitúa y lo utiliza como los bailarines: por momentos parece acariciarlo, jamás choca con sus congéneres. El bailarín profesional sabe muy bien hasta dónde, en

36 *Ibidem*.

37 *Ibid.* p. 28.

ese espacio, llegan sus prolongaciones, sus reflejos, la extensión de sus miembros. Sabe hasta qué puntos de realidad está ampliado, “inventando” el espacio. Los buenos bailarines, como los grandes futbolistas, parecen percatarse, aun sin verlos, del lugar y del espacio en el que se hallan sus compañeros de equipo. Parece tener ojos en la nuca o en las otras partes del cuerpo. Han desarrollado al máximo su sentido del espacio, al cual incluye su manipulación y dominio.³⁸

Los lenguajes expresivos se trabajan por separado, aunque puedan estar relacionados, surge la necesidad y curiosidad por unirlos, ensamblarlos, trabajarlos en el mismo campo.



Foto: Jannike Viveka

38 Dallal. Los Elementos Op. Cit. p. 29.

-Conclusión-

El cuerpo es el instrumento base para el movimiento, a partir de este se crea la danza y hay un conjunto estilo suma de cuerpo+movimiento que da como resultado una transformación, en un espacio y tiempo determinado, de lo cotidiano respecto al cuerpo, ya que es capaz de realizar cualquier movimiento en condiciones normales pero en el caso del Ballet le da la oportunidad de explorarlo en distintas formas.

Es importante desde el punto de vista filosófico y dancístico retomar a Sartre quien afirma que el cuerpo tiene conciencia propia, para compararlo con Foucault quien devuelve al cuerpo su importancia colocándolo de nuevo como la base de lo que somos, los dos ponen a la conciencia como el generador y dueño de los movimientos entendiendo así que sin conciencia no habría ni movimiento, ni pensamiento.

El ser humano es capaz de distinguir, de definir una acción, un acto, pero no todas las acciones poseen significación, por ello la danza no es solo un acto cualquiera, posee una significación y tiene un fin determinado. La forma es, en el arte de la danza, el resultado externo de la significación, la manera en la cual se manifiesta esta en las formas sucesivas o en las combinaciones de ellas.

El cuerpo y movimiento son la reacción de una acción, crean formas y son tratados en diferentes disciplinas y profesiones. El cuerpo y el movimiento en la danza no se basan en solo comunicar si no en crear un propio lenguaje.

Danzar significa realizar movimientos con el cuerpo dentro del espacio; movimientos que poseen una carga y una significación. Es decir, son movimientos creados con un sentido y quien los ejecuta los domina, a la vez puede darle cierto tipo de libertad a su expresividad. Danzar no es una acción estructural o típica como comer, sentarse, desplazarse etc.; se danza, se baila para que la expresión adquiera forma, apariencia.

La forma además de ser secuencia, es una manera de crear en el espacio poses, figuras, de manera parcial o momentánea. Los cuerpos bailando crean sus figuras y quedan ahí por un momento. La forma es el trazo del cuerpo, la figura más visible de la danza, es el resultado del cuerpo a través del movimiento en una secuencia pre establecida, con un fin determinado, en un espacio.

La danza es un movimiento donde se expresa por medio del cuerpo alegrías, tristezas, deseos, emociones, pedidos, agradecimientos, etc., generalmente acompañados de ritmos musicales, toma en cuenta cinco elementos como: ritmo, forma, espacio, tiempo, energía. De esta manera localizamos que esta representación de expresión es el desplazamiento efectuado en el espacio por una o todas las partes del cuerpo del bailarín, diseñando una forma, impulsado por una energía propia, con un ritmo determinado, durante un tiempo de mayor o menor duración.



-Capítulo 2-

-Antecedentes del grabado no tóxico.

El arte tiene un compromiso con su tiempo. A lo largo de la historia, la creación artística ha sido un certero indicador de la evolución del ser humano y de su relación con el planeta. El mundo del grabado tradicionalmente ha experimentado innumerables técnicas y materiales, también se lo considera un arte asfixiado por sus propias "limitaciones" físicas, pero la realidad es que se ha desarrollado desde esas "limitaciones". Hay artistas que han descubierto en el grabado un insospechado y fecundo campo de experimentación e innovación, pero hay otros que lo han hecho aún dominados por una tremenda desconfianza previa hacia el medio, esto no es más que el hecho de que los grabadores después de dominar la técnica tienen la necesidad de buscar la evolución de los métodos conocidos y estudiados.

Una de las líneas más prolíficas en la historia del grabado más reciente, es la que se enfoca en la investigación de las posibilidades que aporta el propio medio a la creación plástica en general. Este afán ha llevado al grabado no sólo a acomodarse y asimilar los principales cambios plásticos y estéticos, si no que en determinados momentos, ha contribuido innovando o superando los mismos conceptos y cualidades que persigue el dibujo, la pintura o la escultura.

Básicamente las nuevas técnicas consisten en la utilización de materiales no agresivos como aceites, tintas al agua, resinas acrílicas y mordientes ecológicos o no tóxicos, utilizados de manera que no impliquen un cambio en la dinámica tradicional de la realización del grabado. Lo que parece más interesante es que con la incorporación de estos nuevos materiales (más baratos y fáciles de conseguir) se pueden alcanzar resultados iguales o mejores que las técnicas clásicas, ampliando así las posibilidades artísticas del grabado, y ampliando las posibilidades de creación.

Para entender el desarrollo de estos métodos en la historia del grabado es necesario hacer un breve análisis histórico, tenemos en primer lugar tenemos a Urs Graf (1485-1527) es uno de los primero en utilizar el aguafuerte y sus primeras estampas conocidas con de 1513. Dos años después Alberto Dürer (Alberto Durero 1471-1528) utilizo ya los ácidos para grabar sobre hierro.³⁹

39 Figueras, Eva. El Grabado No Tóxico. Universidad de Barcelona. Barcelona. 2008. P. 41.

Uno de los pioneros del aguafuerte es el pintor italiano Giovolano Francesco Maria Mazzola (1503-1540), mas conocido como el Parmesano que impulsará significativamente el grabado con ácido con su producción a partir de 1530. Uno de sus discípulos Antonio da Trento, exporta el nuevo procedimiento a Francia, donde se incorporará entre los grabadores de la escuela de Fontainebleau y desde donde se extenderá, por toda Europa, a partir de la segunda mitad de l siglo XV.⁴⁰

El desarrollo del grabado continua y posteriormente tenemos los estudios de Benvenuto Cellini (1500-1571) escultor y orfebre, fue contemporáneo de Parmesano y, además de grabar en Florencia y Roma, trabajo también en Fontainebleau. En su trabajo de la orfebrería se describe dos formulas de mordiente “de cortar y de grabar”.



J. Galle, según Stradanus. Los grabadores (1600).
Buril. Representación de un taller de grabado en el siglo XVII.

En el siglo XVII un considerable número de artistas incorporan la técnica del aguafuerte como lenguaje artístico, como Anthony Van Dyck (1599-1641), Jacques Callot (1592-1635), Hercules Seghers (1589-1638), Rembrandt (1606-1669) y José de Ribera (1591-1652). El grabado ha heredado de Rembrandt, el ácido holandés, compuesto de ácido clorhídrico (denominado ácido muriático o espíritu de sal en la antigüedad), clorato de potasa y sal

común, mezclado con agua. El elevado nivel de toxicidad de este compuesto lo convierte en un producto del todo desaconsejable para su uso actual.⁴¹

Es importante destacar a Abraham Bosse (1602/1604- 1676), un discípulo de Callot, publica en el año 1645 uno de los primeros tratados calcográficos. En este tratado se detalla la técnica que Bosse aprendió de su maestro Callot quien, a su vez, había aprendido a grabar al aguafuerte en Italia. Se desconoce si el aguafuerte que propone Bosse fue desarrollado por el propio autor, si lo aprendió de Callot, o si la composición ya era íntegramente de origen italiano.

40 Ibidem.

41 Ibid. p. 42.

Posteriormente se escribió uno de los manuales más relevantes por poseer escritos en castellano, que reseña diversas fórmulas de Bosse, es la obra “Instrucción para grabar en cobre y perfeccionarse en el grabado al buril, al agua fuerte y al humo” de Manuel de Rueda del año 1761.⁴²

El primer tratado español que utiliza la denominación ácido nítrico comercial para grabar agua fuerte es “Instrucción para el pueblo. Cien tratados sobre los conocimientos más indispensables” de Basilio Sebastián Castellano de Losada, fechado en el año 1851. Este manual es el resultado de traducir y fusionar diferentes textos, la mayoría de origen francés.⁴³

Los manuales fueron la manera más práctica de transmitir los estudios sobre grabado, en algunos manuales del siglo XX, las antiguas fórmulas de Bosse se citan como una curiosidad, y proponen las composiciones que conocemos actualmente, basadas en ácidos. Aunque en el año 1916, Melis-Martin advierte de los riesgos de los gases que desprende el nítrico y diseña, como medida preventiva, un artilugio para morder la plancha al ácido evitando el contacto humano, en el siglo XX no se percibe gran preocupación, en los manuales y tratados del grabado, por los riesgos y precauciones a tomar en el momento de manipular y grabar con ácidos, así como tampoco no se explica el tratamiento adecuado de los residuos tóxicos de dichos ácidos: su neutralización y recogida selectiva de los mismos.

A principios del siglo XX las vanguardias incursionan en el grabado, creando una traslación del lenguaje de un medio a otro, creando aportaciones a la idea original de los procesos conocidos hasta ese entonces, se conocen ingeniosas soluciones cubistas creados a través de punta seca y aguafuerte, también se realizan texturas impresas se reestructuran los planos de luz. En cuando a la forma hereditaria en lugar de perderse, se adapta pasando a segundo termino la teoría y a primero la práctica estética.

En el grabado contemporáneo de principios del siglo XX existen diversas variedades de técnicas, pero no es hasta finales del siglo XX que el progreso tecnológico e industrial se relaciona con el arte del grabado, se renuevan y se amplía las técnicas tradicionales con el fin de buscar una alternativa menos tóxica que los procesos tradicionales del

42 Ibid. p 43.

43 Ibid. p. 46.



huecogrado y/o la calcografía, y así se crea una revolución técnica que busca modificar la historia del grabado, una tradición que ha durado mas de quinientos años.

A finales del siglo XX aumenta la preocupación por parte de los grabadores en cuanto a la toxicidad que afecta la salud del ser humano y el medio ambiente, esto da pauta para profundizar en las alternativas no toxicas de los ácidos tradicionales.

Este asentamiento del grabado en el ámbito creativo abre nuevas dialécticas que son consecuencia de su evolución: La multiplicidad y acotamiento de la imagen seriada, la digitalización de la misma, la dilatada reproductividad técnica, el soporte expresivo del producto final y la convivencia inter-material, son algunos ejemplos de las nuevas cuestiones presentes.⁴⁴

En la evolución del grabado ya a finales del siglo XX destacan algunos grabadores americanos y europeos que proponen alternativas para eliminar elementos contaminantes y perjudiciales de los talleres de grabado sin detrimento de su potencial expresivo y creativo, a partir de estas primeras iniciativas han proliferado los tratados y los cursos monográficos sobre grabado no tóxico.

Entonces en esta línea del grabado no tóxico tenemos el Bourdeuax Etch, propuesto por Cedric Green, por ejemplo, es una solución concentrada de sulfato de cobre, y corroe las planchas de zinc sin producir gases venenosos. Una fórmula similar para grabar zinc y aluminio es la de Nick Semenoff, basada en sulfato de cobre, sal, bisulfato de sodio. Estos compuestos no difieren de los de Abraham Bosse. Existe otro mordiente nuevo, Persulfato de Sodio o denominado también Sodio Peroxodisulfato ($\text{Na}_2\text{O}_8\text{S}_2$), que disuelto en agua constituye un mordiente transparente que no desprende gases y que es apto para morder el cobre y el zinc. No obstante, al igual que la mayoría de los mordientes, es necesario tomar medidas de seguridad de manipulación.⁴⁵

En este paradigma del grabado ecológico, el mordiente por excelencia es el percloruro de hierro. Aunque deben tomarse ciertas medidas de seguridad durante su preparación y manipulación, guantes, gafas y mascarilla protectora, la mayoría de los investigadores coinciden en que es un mordiente de una toxicidad mucho menor que

44 Figueras. Op. cit. p. 15.

45 *Ibid.* p. 48.

el ácido nítrico o el clorhídrico y, por tanto, constituye un buen sustituto. Friedhard Kiekeben ha estudiado detenidamente las diferentes composiciones de percloruro de hierro adaptado su concentración para los diferentes metales (zinc, cobre, aluminio, acero ...) y variando la composición según se utilice con cubeta o tanque vertical. Según Keikeben, este mordiente es de desgaste muy lento, y pueden utilizarse durante varios meses si se utiliza en un tanque vertical para evitar su vaporización .⁴⁶

Esta situación de la estampa actual abre un nuevo tema de debate ligado a su práctica sostenible. Algunos procedimientos y materiales que intervienen en la práctica del grabado son un poco saludables y respetuosos con el medio ambiente. La industria química proporciona, de forma gradual, productos más elaborados, evitando de esta forma la necesidad de disponer de diversos productos para obtener un compuesto.⁴⁷

Desde 1960 hasta nuestros días el grabado se ha desplazado de la marginalidad al centro mismo del interés y la producción en las artes, convirtiéndose en una forma artística en la medida en que solo desde sus procedimientos se pueden articular algunas de las cuestiones mas determinantes en el arte más reciente, como son: el interés por explotar los mecanismos del significado y la comunicación; el deseo por revelar los procesos mediante los cuales se crea una imagen; la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte; y una profunda convicción de que, conocer los manejos de la reproducción de la imagen es esencial para entender la vida y la cultura a finales del siglo XX.

⁴⁶ *Ibíd.* p. 49.

⁴⁷ *Ibíd.* p. 15.

-Grabado no tóxico.

Uno de los puntos más importantes para redefinir el grabado desde una óptica contemporánea, es la reivindicación de su entidad como proceso. La vieja idea de proceso como discurso teleológico insoslayable, en el que cada uno de sus pasos y estados es susceptible de variación, de integración con otros medios, o de ser detenido y apreciado en cuanto objeto o momento estético. Así pues, frente a una metodología basada en la proyección de los medios hacia una finalidad predeterminada, se plantea como método el excurso divagatorio y la detención en los estados y aspectos parciales, recuperando, aunque sea a título anecdótico, la célebre formulación kantiana de la obra de arte como una "finalidad sin fin". Esto no es, por otra parte, sino la esencia misma del quehacer experimental en grabado, que viene planteado históricamente como un viaje de descubrimiento, tanto colectivo como personal, a través de una serie de medios enmarcados en unas concretas dimensiones.⁴⁸

La última década del siglo pasado y los inicios del siglo XXI estarán siempre relacionados con una de las investigaciones más interesantes llevadas a cabo en las técnicas de grabado calcográfico. Los grabadores empezaron a preocuparse por la agresividad tóxica de los productos que para grabar utilizan en sus talleres - perjudiciales tanto para su salud como para el medio ambiente-, comenzando así a investigar con nuevos bloqueadores y mordientes. Basándose en olvidadas técnicas antiguas, ya en desuso, experimentando con materias y procesos modernos de menor toxicidad y desarrollaron técnicas de grabar diferenciadas, logrando estampar imágenes de gran calidad técnica, y que de forma genérica se han venido denominado como grabado no tóxico. Aunque algunos grabadores experimentados, difusores de estas técnicas se han atrevido a llamarlo grabado menos tóxico o grabado de bajo riesgo.⁴⁹

En lo escrito sobre grabado no tóxico se proponen gran variedad de sales corrosivas como el percloruro de hierro, que viene utilizándose desde antiguo en los talleres. Friedhard Kiekeben ideó una composición concentrada de percloruro de hierro

48 Martínez. Op. Cit. p. 131.

49 Crujera, Alfonso. Manual del grabado electrolítico, no tóxico. Gráficas Guinguada. Las Palmas de Gran Canaria. 2008. P. 14

mezclada con ácido cítrico para eliminar los depósitos de metal en las incisiones, y que tiene un desgaste muy lento y es muy estable en la corrosión.⁵⁰

Thomas Spencer, experimentando con procedimientos electrolíticos, al parecer también accidentalmente, introdujo una plancha de cobre con algo de barniz aislante sobre ella y la conectó al conductor positivo. Encontró que el metal se depositaba en el polo negativo, mientras que en el polo positivo el metal era horadado. Esto le surgió la idea de grabar una plancha usando electrólisis. Thomas Spencer y Jonh Wilson obtuvieron una patente en 1840 Engraving Metals by Voltaic Electricity. Había nacido el grabado electrolítico. Spencer continuó la investigación en la electrodeposición la reproducción de planchas de impresión grabadas. Las utilidades prácticas de esta técnica fueron rápidamente usadas para reproducir medallas y galvanizar objetos. El proceso fue conocido como Electrotyping.⁵¹

El sulfato de cobre es una sal que puede utilizarse en la mordida directa de zinc o en los métodos electrolíticos de grabado. En los tratados teóricos podemos encontrar diferentes fórmulas: Cedric Green bautiza este mordiente como Bordeaux Etch, y utiliza una composición saturada de sulfato de cobre con agua. Friedhard Kiekeben presenta el Saline Sulphate Etch y, a una solución menos concentrada de sulfato de cobre, añade sal con el objeto de reactivar el mordiente y acelerar el proceso de la mordida. Nik Semenoff propone una mezcla similar a la de Kiekeben añadiendo un poco de bisulfato de sodio, con lo que consigue grabar el aluminio.⁵²

50 Figueras. Op. cit. p. 50.

51 Crujera. Op. Cit. p.18.

52 Figueras. Op. cit. p. 50.

-Electrólisis y grabado electrolítico.

En 1834, el inglés Michael Faraday (1791-1867) enunció las Leyes de la Electrólisis, tomando como punto de partida el fenómeno de la descomposición de sustancias químicas bajo la acción de una corriente. Estas leyes son dos, si bien para nuestros intereses pueden resumirse en una: la masa de la sustancia liberada en cada electrodo (ánodo y cátodo) es directamente proporcional a la cantidad de electricidad que pasa a través de la célula electrolítica. Con el tiempo esta técnica se mejora y con el tiempo se adapta a la gráfica.

Es un proceso donde se introducen dos placas de metal, en este caso cobre, las placas se enfrentan en paralelo sin que exista contacto entre ellas se sumergen en una disolución salina (agua con sulfato de cobre) la conducción se realizará con el mismo tipo de metal de las placas, se conectan todo a las terminales de una fuente de alimentación de corriente continua, la corriente fluye de una placa a otra a través de la disolución, esta disolución es lo que se conoce como el electrólito.

El electrólito contiene iones metal positivo e iones sulfato negativos, al fluir la corriente los iones positivos y negativos del electrólito son atraídos a la placa de polaridad opuesta, los iones de metal positivo se pegan al cátodo o polo negativo y los iones de sulfato negativo son atraídos a las áreas desnudas del ánodo o polo positivo, reacciona con el metal de la superficie oxidándola y disolviéndola. La placa que se desea grabar esta conectada en paralelo introducida en un tanque unida al ánodo enfrentada en paralelo a la otra placa que esta unida a cátodo. Este sistema no desprende gases tóxicos.

Este proceso tiene como resultado una mordida en el metal, de la misma manera que el proceso de grabar al ácido aunque con ciertas diferencias que hacen mas exacto el grabado electrolítico.

El taller de grabado electrolítico necesita las mismas herramientas y aparatos tradicionales que un taller de grabado calcográfico: mesas de trabajo, rodillos, parrilla, zona de humectación para el papel, tórculo. El taller no necesita modificaciones de tipo especial, solo una zona para colocar la cubeta electrolítica y un lugar para la fuente de alimentación eléctrica.

La unidad de grabado electrolítico consta de una fuente de alimentación, una cubeta preparada con los dos electrodos, las placas y el electrólito.



La fuente de alimentación que se debe utilizar es una fuente de corriente continua y con voltaje y amperios variables, controlables en una rango de corriente entre 0 y 9 voltios y un mínimo de 10 amperios. Mientras mas alto sea el amperaje podrá ser posible grabar un numero mayor de placas al mismo tiempo en la misma cubeta.



Se debe disponer de una cubeta de plástico vertical o una tarja donde quepan las placas, tomando en cuenta que estará todo unido en paralelo, si se utiliza en vertical en una tarja se debe colocar la placa a grabar en la parte inferior y la reja en la parte superior con una separación mínima de 1 y máxima de 10, la distancia es opcional y se puede experimentar con ella para notar la diferencia en los resultados, para cerrar el circuito la placa que estamos grabando va conectada al ánodo (+) y la reja ira conectada al cátodo (-), la separación de estas conexiones debe de ir a mas de 2 cm para evitar contacto entra las placas para evitar el contacto y crear un corto circuito que cree accidentes.

La reja o placa se colocara en las cubetas o en la tarja tiene que ser del mismo material que la placa a grabar y con 1mm de grosor es suficiente, su anchura dependerá de la superficie en donde se coloque, puede ser completamente solida o en forma de rejilla, la placa puede permanecer introducida siempre solo se desgastara cuando exista conexión, esta placa debe sostenerse por metal del mismo tipo.

Los metales sumergidos siempre deben tener la misma naturaleza para evitar errores en el proceso de grabado. Así el electrólito también dependerá de la naturaleza de los metales, en este caso se utilizará una disolución de sulfato de cobre, por lo tanto la placa, la reja y las tiras de contacto son de cobre

El sulfato de cobre debe ser puro y diluirse en agua calentada entre 35 a 45° para que su disolución sea con mayor facilidad, se disuelve con palitos de madera jamás con ningún tipo de metal, la disolución puede permanecer en las tarjas cuando no se utilicen, la disolución no tendrá que ser cambiada solo disminuirá poco a poco cuando se sumerja las placas, basta con rellenar el contenido cuando ya no sea suficiente.

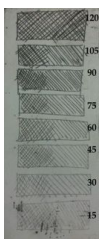


Existen 3 maneras comunes para crear la disolución con sulfato de cobre:

- 160 g de sulfato de sulfato de cobre/ 1 litro de agua. Esta es la disolución menos concentrada
- 200 g de sulfato de cobre/ 1 litro de agua.
- 250 g de sulfato de cobre/ 1 litro de agua. Es la disolución más concentrada que se recomienda.

También se debe tomar en cuenta que si se utiliza una disolución de mas de 3 litros en adelante la solución se dispondrá de una solución 1:4 esto significa que se debe añadir 62.5 g por cada litro de agua, esto solo es para equilibrar la resistencia de la disolución.

Después se procede a preparar la placa exactamente de la misma manera que se prepara para cualquier proceso con acido, lo único es que se recomienda desengrasarla con un poco de vinagre y blanco de españa, después desengrasada se procede a cubrirla de la misma manera que una placa al acido.



Tira de prueba grabada sobre cobre con una solución 250 g/l - 0,5 V y

-Unidad 3-

-Proceso

A partir del tema investigado se elabora una serie de 5 grabados con el proceso de grabado electrolítico.

Las imágenes fueron realizadas con la técnica conocida como "azúcar"



Se les coloco barniz duro, después se boto el azúcar con agua caliente



Posteriormente fueron colocadas en sulfato de cobre 250g/l durante 30 a 120 minutos con un voltaje de 0,5 V



Se retiro el barniz duro y se procedió a realizar una impresión normal de hueco grabado.



De la razón central filosófica de este trabajo y su proceso se encuentra el continuo esfuerzo por develar la riqueza del espíritu humano, el arte no es la excepción, por el contrario, ocupa un lugar central. Tratándose de una actividad primordialmente humana. Determinada por sus condiciones sociales de producción, cada expresión artística se carga de simbolismo y adquiere nuevos y plurales significados al ser interpretada en cada grupo social según diversos parámetros: estéticos, políticos, religiosos, económicos, etcétera. Esta doble cualidad, de ser a la vez producto y productor de sentidos, le confiere al arte un carácter dinámico que le diversifica y enriquece en cada encuentro y desencuentro, siempre al ritmo de cada lugar y espacio en el que se encuentre.

En cuanto a las cuestiones centrales en la obra se encuentran el desarrollo metamórfico de las formas que se crean dentro de la danza como el motivo, y las formas creadas a través de los movimientos como el resultado, a través del proceso de la electrografía que a su vez también es un desarrollo metamórfico donde la electrólisis transforma la energía eléctrica en energía química, en este sentido se ha desarrollado la metamorfosis de la forma que dan origen y sentido plástico y formal a la obra.

Las cuestiones técnicas que acompañan a los procesos del grabado parecen cobrar un nuevo carácter cuando se extraen las experiencias de la vida cotidiana, en este caso de la danza clásica y se entremezclan con una producción plástica, en este sentido la danza es el instrumento base para unir en un solo sentido la creación gráfica, que persigue describir con la imagen el ámbito dancístico.

El proceso de electrólisis tiene lugar en las cubetas o charolas electrolíticas. Una cubeta o charola electrolítica es el recipiente que contiene un electrólito en el que se sumergen dos electrodos; ánodo y cátodo. Estos electrodos se conectan a una fuente de corriente continua (una batería) al ánodo al polo positivo y el cátodo al lado negativo, esto produce la reacción química que interviene la superficie de la plancha.

Compartiendo este movimiento celular la danza tiene lugar en un escenario donde se desarrolla su propio lenguaje que es universal pero propio, se basa en movimientos que generan los pasos del ritmo de la música, el bailarín que es quien genera la danza y quien ha estudiado las formas en que su cuerpo puede generar los movimientos, se expresa por medio de la representación corporal, añadiendo expresividad y sitúan este arte en un terreno abierto a todas las posibilidades de representación.

Entonces bien el trabajo une dos procesos artísticos y técnicos que buscan su unión en un hecho metamórfico y propio con alusiones al cuidado y entendimiento de la naturaleza y del mundo en sí, de alguna manera estos elementos protagonizan los grabados, que manifiestan en el dibujo a través de una construcción gráfica y un discurso con cualidades plásticas y sensitivas de la conjunción de ambas técnicas.

-Análisis de obra

El cuerpo es el tema central de esta obra, son imágenes sobre danza que representan el cuerpo en forma dancística haciendo alusión a la tensión, a la elongación del cuerpo, que busca representar la danza en el contexto del cuerpo que sufre un cambio que crea una transformación adaptada a la representación del bailarín, que mezcla dos artes con el fin de crear una situación armónica que hable del individuo de lo que nos es propio, situaciones que solo suceden en un segundo y que son irrepetibles. La obra mezcla dos técnicas metamórficas con el fin de relacionar los elementos de transformación y cambio.

Para así crear efectos esenciales en la obra gráfica contemporánea basada en el juego formal da solución de figura fondo que desarrolla el principio dualista de blanco y negro para facilitar el entendimiento de las imágenes, las imágenes están articuladas esencialmente a partir de una idea de reconocer las posibilidades del movimiento corpóreo y espacial dentro del escenario de la danza traducido al lenguaje formal de la gráfica.

En cuestión formal existen elementos de dibujo sumergidos en la búsqueda propia de la dimensión, espacio forma, que invita a la reflexión en torno a la danza clásica, en la experimentación con esta técnica de grabado, generando con el juego experimentación y variantes necesarias para crear imágenes que reflejaran los elementos de las bailarinas de ballet a través de la significación formal del movimiento y ritmo del cuerpo en la danza, de una forma que mezclara la idea del cuerpo como un lugar donde se crean un espacio, que se transforma en cuando se realiza al acto de bailar, a través de los dibujos que fueron creados en actos en vivo por medio de apuntes rápidos, tratando de hacer hincapié en esos detalles y a la utilización o ejecución del movimiento y ritmo que utiliza el ballet en el proceso de creación de la danza.



OBRA



Alma Guillén

“Movimiento”

42x40cm

Electrografía sobre Arches

2012





Alma Guillén

“Fuerza”

54x30cm

Electrografía sobre Arches

2012



Alma Guillén

“Estructura”

29.5x41.5cm

Electrografía sobre Arches

2012



Alma Guillén

“Espacio”

40x40cm

Electrografía sobre Arches

2012



Alma Guillén

“Forma”

34x31cm

Electrografía sobre Arches

2012



Bibliografía

- Abad, Ana. Historia del ballet y de la danza moderna. Madrid. Alianza editorial. P 438.
- Aparte reí ¿Qué un cuerpo?, revista de filosofía, ISSN 1137-8204, N° 14, 2001. Originalmente Publicado en Ballet Review, núm 6, (1977-1978)
- Arheim, Rudolf. Arte y percepción visual. Eudeba. Buenos Aires. 1987. P 410.
- Biemel, Walter. SARTRE: Interpretación del cuerpo. AACHEN. P. 120.
- Crespo, Nora. La danza mirada en movimiento. UAM- CONACULTA/FONCA. México. 2003. P 222.
- Crujera, Alfonso. Grabado electrolítico una técnica del grabado no tóxico. El grabado y edición N° 1 Marzo. Madrid. 2006
- Crujera, Alfonso. Manual del grabado electrolítico, no tóxico. Gráficas Guiniguada. Las Palmas de Gran Canaria. P 150.
- Dallal, Alberto. El Aura del Cuerpo. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1990. P 158.
- Dallal, Alberto. Elementos de la Danza. Universidad Autónoma de México. México. 2007. P 143.
- Dawson, Jhon. Guía completa de grabado e impresión. Blume. Madrid. 1982. P192.
- Figueras, Eva. El Grabado No Tóxico. Universidad de Barcelona. Barcelona. 2008. P. 41.
- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad 3. la inquietud de si. S XXI. Madrid. 2010. P 267.
- Islas, Hilda. De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. INBA. México. 2001. P. 586.
- Knapp, Mark. La Comunicación no Verbal. Paidós. Barcelona. 2009. P 366.
- Martínez, Juan. Un ensayo sobre grabado. ENAP. México. 2008. P 183.
- Masso, Núria. El cuerpo en la danza. Editorial Paidotribo. Barcelona. 2012. P 270.
- Merchán, Carolina. Implicaciones del Carácter Cognitivo del Arte en la Educación Artística: Escénica, Musical y Visual. (Pensamiento), (palabra) y obra. Vol 1, No 1 (2008). Bogotá. P 200.
- Salazar, Adolfo. La danza y el ballet. Fondo de Cultura Económica. México. 2008. P 302.
- Sartre, Jean-Paul. El ser y la nada. Losada. Buenos Aires. 2004. P 860.
- Souriau, Etienne. La correspondencia de las artes. Fondo de Cultura Económica. México. 2008. P. 353.
- Tortajada, Margarita. Frutos de Mujer. INBA. México. 2001. P 602.



