



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN DIBUJO

LA DANZA Y EL DIBUJO.
ACONTECIMIENTOS CORPORALES EN LA CREACIÓN DE UN PROYECTO
ARTÍSTICO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
MARIANA ALICIA ROBLES MEJÍA

TUTOR
DR. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA (FAD/ UNAM)

SINODALES
MTRA. FLORIDA ROSAS LÓPEZ (FAD/ UNAM)
MTRO. ALFREDO RIVERA SANDOVAL (FAD/ UNAM)
MTRO. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO (FAD/ UNAM)
MTRA. GABRIELA PRIETO SORIANO (FAD/ UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

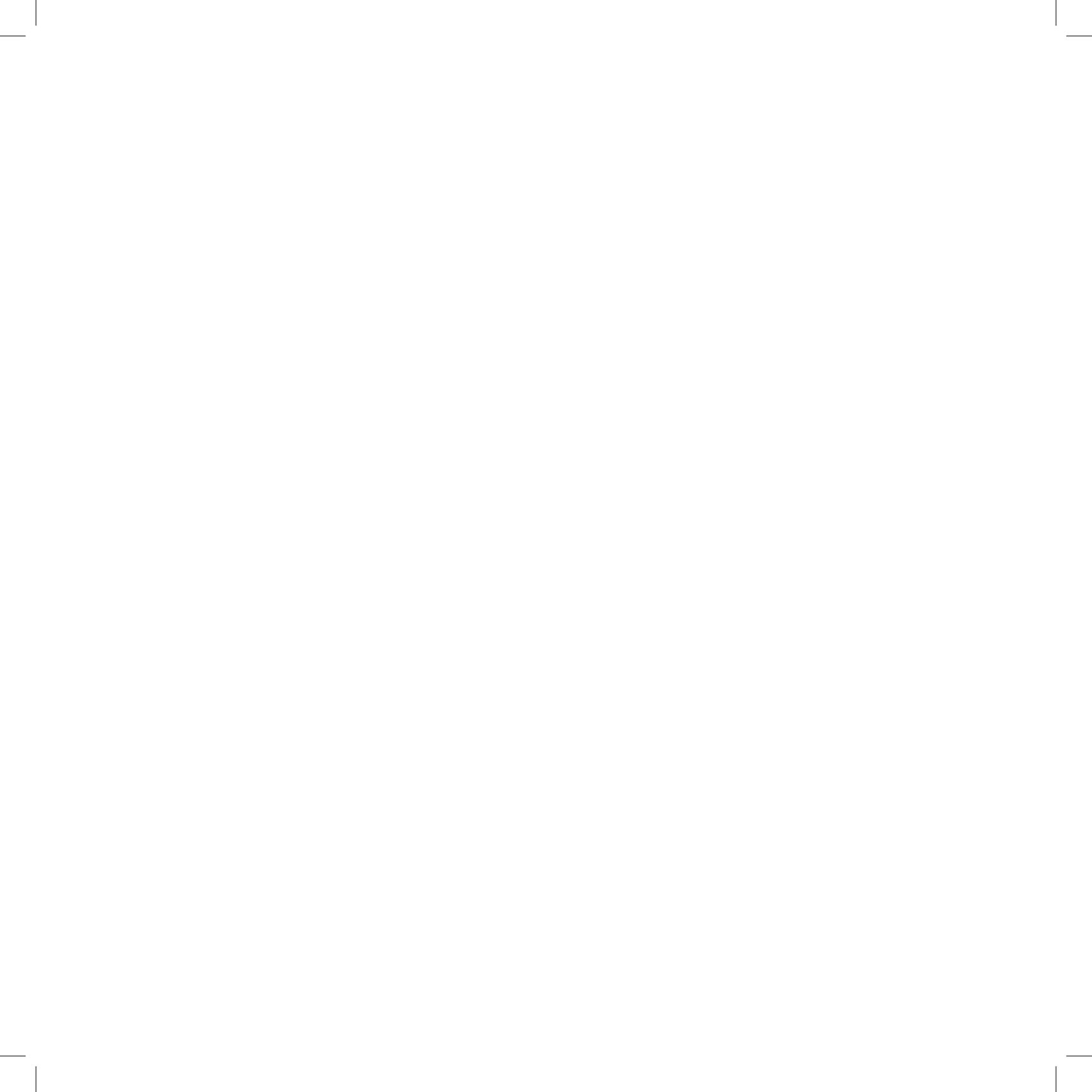


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.

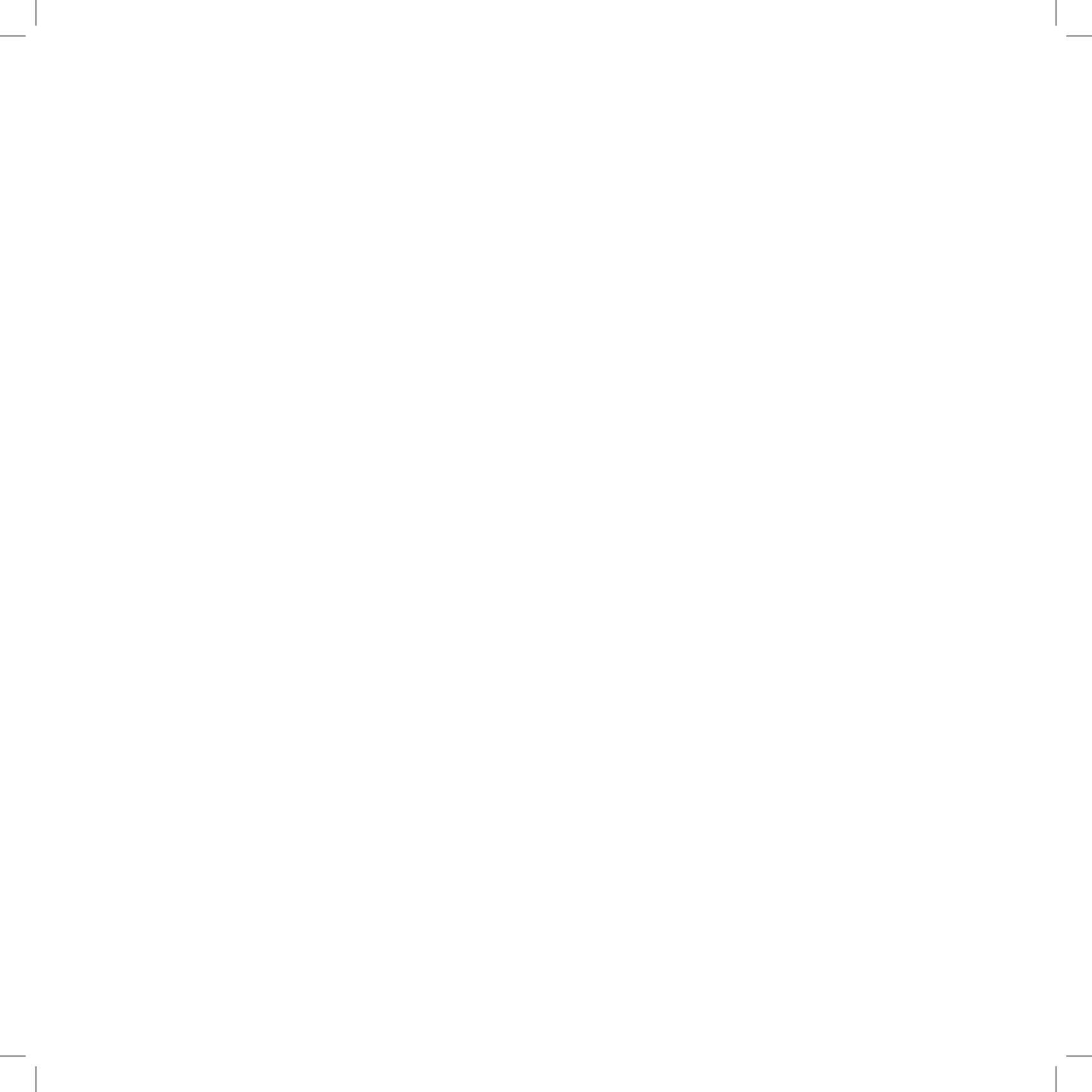


ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
CAPÍTULO 1. LA CONFORMACIÓN DEL DIBUJO Y LA DANZA COMO ARTES	15
1.1. El origen ritual del dibujo y la danza	17
1.1.1. El pensamiento mágico-religioso formalizado	17
1.1.2. El dibujo y la danza como rituales animistas	23
1.1.3. De la forma de lo mágico a la forma de lo religioso	25
1.2. La eventual distinción de la forma mágica, la forma estética y la forma artística	29
1.2.1. Del pensamiento mágico-religioso a la forma artística	29
1.2.2. El reconocimiento de un pensamiento no racional	30
1.3. La danza y el dibujo como artes	32
1.3.1. La danza.....	32
1.3.1.1. La danza como un campo artístico delimitado	32
1.3.1.2. La institución de la danza como arte	34
1.3.2. El Dibujo	36
1.3.2.1. El dibujo en relación a las artes plásticas	36
1.3.3. La diversificación del uso del dibujo y la danza en las artes	39
1.4. La relación dibujo y danza	41
CAPÍTULO 2. NOCIONES DE CORPORALIDAD EN RELACIÓN AL DIBUJO Y LA DANZA	53
2.1. El problema de la dicotomía mente-cuerpo	55
2.1.1. La visión dicotómica del cuerpo y la mente	55
2.1.2. La visión dualista en el arte	55
2.1.3. La síntesis mente-cuerpo	56
2.1.4. La práctica artística contrapuesta a la visión dualista del ser	57

2.2. La corporalidad en prácticas artísticas del siglo XX	60
2.2.1. La estrategia, lo introspectivo y lo social	62
2.2.1.1. El cuerpo es la herramienta	69
2.2.1.2. La senda a la introspección, el estado anímico y psíquico	73
2.2.1.3. La exteriorización de lo subjetivo en el ámbito social	75
2.3. La corporalidad aconteciendo en el dibujo y la danza	78
2.3.1. El movimiento y la movilidad en el dibujo y la danza	81
2.3.2. La visualidad en el dibujo y la danza	82
 CAPÍTULO 3. LA DANZA Y EL DIBUJO COMO ACONTECIMIENTOS	 87
 3.1. La cualidad de acontecimiento	 89
3.2. Premisas de la danza como suceso	90
3.2.1. La danza como suceso de movimiento visible	92
3.2.1.1. El movimiento, el espacio y el tiempo	92
3.2.1.2. El gesto y la linealidad en la danza	95
3.2.2. La danza como acontecimiento desde tres premisas: bailar, ver bailar y planificar el baile	97
3.2.2.1. Bailar	97
3.2.2.2. Ver Bailar	106
3.2.2.3. Planificar el baile	111
3.3. Premisas del dibujo como suceso	116
3.3.1. La prefiguración y la planeación	118
3.3.2. La ejecución práctica	120
3.3.3. El dibujo como cuatro tipos de acontecimientos: Dibujar, ser dibujado, ver dibujar y ver un dibujo..	125
3.3.3.1. Dibujar.....	125
3.3.3.2. Ser dibujado	131
3.3.3.3. Ver dibujar y ver un dibujo	136

CAPÍTULO 4. DIBUJAR Y BAILAR COMO PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN	
PRÁCTICA	143
4.1. Obras referentes para la producción práctica	145
4.2. Nociones subyacentes a la investigación artística	151
4.3. Abordaje experimental del problema	152
4.3.1. El cuerpo por sí mismo	153
4.3.2. Seres de Barro	154
4.3.3. Del cuerpo al muro	156
4.3.4. Andar	159
4.3.5. Sesiones de Taller y la concepción de “Seguir la sombra”.....	162
4.4. Obra concretada en formato video	171
4.4.1 El video como recurso formal	171
4.4.2. La acción significativa	172
4.4.3. Sombrar	174
4.4.4. Hender	177
Conclusiones	181
Referencias	185



Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universitat Politècnica de València y el C.C. Faro de Oriente cuyos apoyos institucionales hicieron posible el desarrollo de esta investigación.

Al Dr. Aureliano Sánchez Tejeda, hombre que estimo, admiro y quién siempre me ha aconsejado dibujar más.

Al Mtro. Darío Meléndez quién ha sido colega, amigo y maestro.

A la Dra. Carmen Lloret Ferrándis y el Dr. Juan Peiró por sus enseñanzas y los momentos compartidos durante la estancia de investigación en España.

A Fernando Delgado y Oscar Romero por su amistad y colaboración para la realización de algunas piezas.

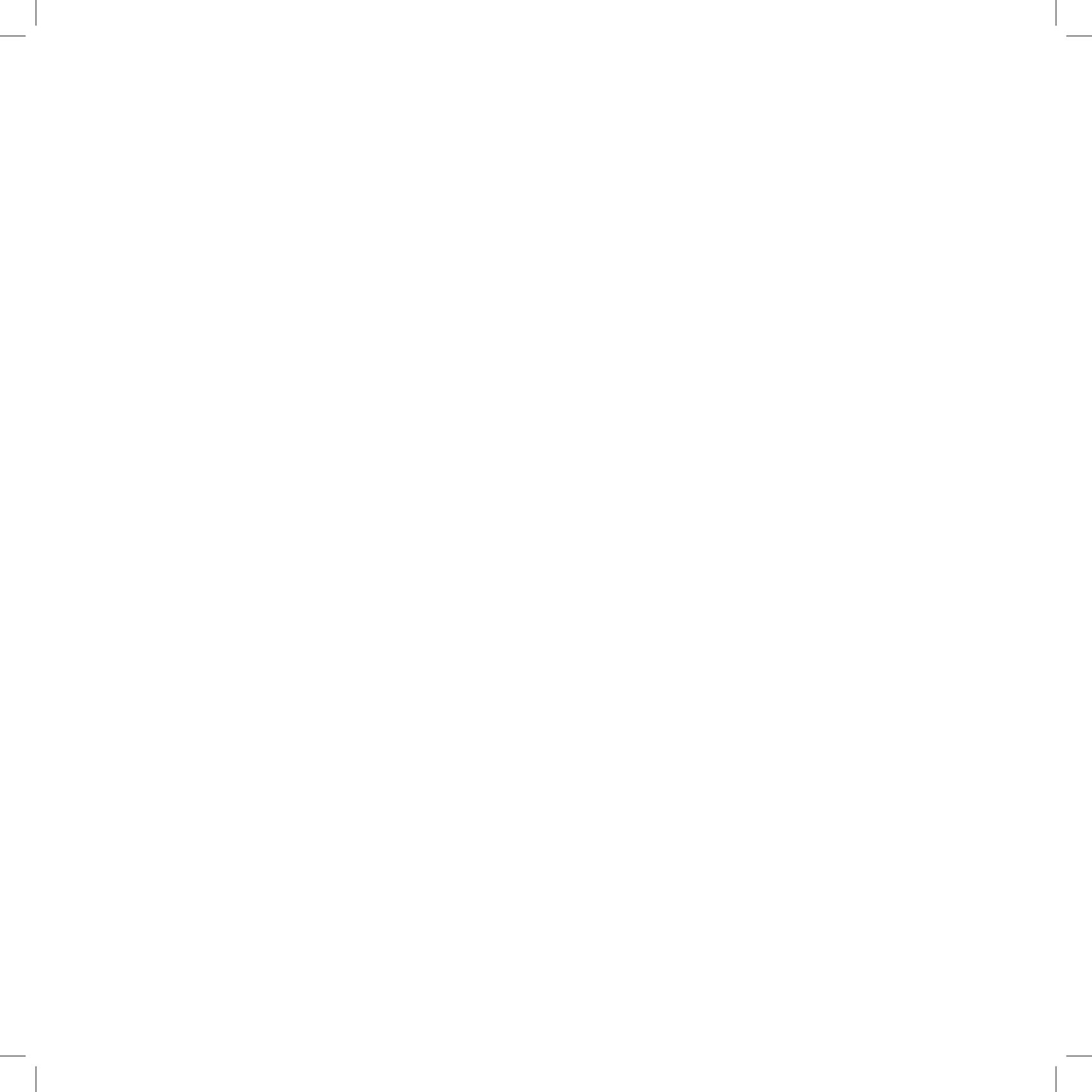
A Mónica Zamudio una colega que admiro y que ha retroalimentado mi trabajo.

Un afectuoso agradecimiento para mi familia que me ha acompañado y apoyado incondicionalmente; principalmente a mi madre Alicia Mejía, a Leticia Mejía y a Claudia Hernández por su apoyo siempre cariñoso.

Muy especialmente agradezco a Mitzi Elizabeth Robles Rodríguez, que desde siempre ha acompañado mi paso por esta vida.

A José Antonio Trejo Flores, quién me acompañó de cerca durante esta etapa de crecimiento. Gracias por su total apoyo pese a las dificultades y por compartir tantas experiencias.

A la Familia Flores Vilchis quienes durante la realización de esta investigación fueron también mi propia familia. Muchas gracias por tanto afecto y momentos gratos.



Introducción

Alguna vez escuché decir que una vida sin reflexionar no merece ser vivida, personalmente no estoy interesada en las connotaciones éticas de mi capacidad consciente, sin embargo, reflexionar es una de las acciones que más cabida tiene en mi vida, pues, considero que a partir de la asimilación de lo vivido se vive más profunda e intensamente. No hay forma en que lo que sé y lo que ignoro no me constituyan. Este estudio que ahora presento parte del carácter vivencial entre el ser, el hacer y el pensar, ya que es en el cúmulo de acontecimientos que las inquietudes, los cuestionamientos y las probables respuestas se gestan y dan pie a la curiosidad creadora.

Antes de iniciar esta investigación me encontraba en una encrucijada profesional. Me había formado como artista plástica y me había adentrado en la labor del dibujo desde su práctica y teorización; por otro lado, tenía un acercamiento lírico hacia el campo de la danza, especialmente en la danza africana y contemporánea desde la técnica Graham. Fue enriquecedor ver que la danza como campo artístico funcionaba de una forma muy distinta a mi campo profesional, lo que prontamente hizo surgir muchos cuestionamientos respecto a mis principios, mi concepción del arte y el sistema que sustenta. En algún momento viví todas esas dudas como un problema personal, me sentía dividida entre la danza y las artes visuales, mi situación profesional estaba en conflicto al amar dos cosas que veía disociadas.

Poco a poco la incertidumbre dio paso a la conciliación que subyace en este proyecto de investigación que relaciona el dibujo con la danza, lo cual ha sido difícil pues he tenido que librarme de mis prejuicios respecto al tema, entre tantos, la simpleza y vanidad con la que se puede tratar el problema; ya había visto acciones con gente desnuda arrojando pintura en las que no encontraba un trasfondo sustancial y no quería caer en lo mismo. Intuitivamente estaba convencida de que había mucho más por saber sobre el qué y de qué manera. A lo largo del desarrollo teórico del problema fui dimensionando las profundidades conceptuales, teóricas e históricas del campo entre la danza y el dibujo, lo que me permitió transitar en la práctica.

Tanto el dibujo como la danza implican actividades cuya función no es únicamente artística; desde el principio de la humanidad eran actividades que se empleaban en conjunto y en función del pensamiento mágico. El dibujo y la danza eran ambas formalizaciones de dicho pensamiento. Posteriormente ambos se consolidaron en campos artísticos bien diferenciados, delimitados y distantes, con sus propios elementos formales constitutivos, su propia historia y su propia teoría.

Ser partícipe de ambas disciplinas me permitió reflexionar sobre la forma del dibujo y la forma de la danza para preguntarme: ¿Cómo se han relacionado el dibujo y la danza? ¿De qué manera ambas disciplinas pueden constituir un proyecto artístico? ¿Es posible relacionar el dibujo con la danza en tanto acontecimientos centrados en la conciencia y la corporalidad?

Bajo estos cuestionamientos que dieron inicio a la investigación aquí desarrollada, subyace la necesidad de crear bajo dos formas artísticas a la vez en busca de un sentido de unidad y plenitud creativa.

Ser artista y enfrentarme a la labor reflexiva de construir un proyecto artístico desde el rigor de la investigación académica fue todo un reto. La hazaña residía en darle el carácter práctico a la labor indagatoria, hacer del dibujar y bailar el medio de la reflexión formal, teórica e histórica; constituir las dudas y los planteamientos conceptuales como las obras mismas. --En mis procesos constructivos, crear y dibujar siempre habían funcionado como medios de reflexión sensible pero mi producción no había estado acompañada del cuerpo y el rigor teórico que se demanda para el grado de maestría. En un principio también me sentía dividida entre la parte teórica y la parte práctica, no entendía de qué maneras se relacionaban y aco- plaban. Uno de los objetivos de esta empresa era expandir la capacidad de ver con claridad estas relaciones y dejar fluir el pensamiento entre lo escrito y lo dibujado.

El dibujo puede ser un medio de acrecentar la consciencia, pero más allá del plano epistemológico, puede situarse en un nivel vivencial en el que el acontecimiento de los procesos del dibujo sea lo que se priorice y así se empate con la cualidad temporal de la danza. A través de la investigación teórica-práctica he buscado comprender la naturaleza de una posible relación bajo el análisis conceptual de la corporalidad y la cualidad de acontecimiento como nociones esenciales para la danza y el dibujo; esto es la base y estructura de mi proyecto artístico.

El esquema de investigación se basa en un modelo clásico que aborda el problema desde un enfoque teórico, histórico y práctico; para ello parto de cuatro ejes de investigación: la relación histórica entre la danza y el dibujo, la noción de corporalidad, el carácter de acontecimiento y la producción artística que he realizado bajo estos planteamientos. Cada contenido es desarrollado en uno de los cuatro capítulos que conforman esta tesis.

En la primera parte planteo que la danza y el dibujo estaban asociados en el pensamiento mágico-religioso, en la actividad ritualista y animista. Eventualmente se hace una distinción de la forma mágica, la estética y la artística, lo que propicia su establecimiento como artes, a partir de lo cual, se define la manera en que históricamente se ha establecido esta relación; Bajo estas consideraciones surge en mí la concepción de una relación estructural a nivel formal entre la danza y el dibujo.

El segundo capítulo desarrolla la idea de la corporalidad bajo una visión unitaria en contraposición a la clásica dicotomía mente-cuerpo. A partir de esta noción, uso el término de corporalidad para referirme a la relación entre el cuerpo y la mente como factores indisociables que intervienen a la par en la aprehensión de las experiencias y el actuar. Cuando se menciona el término corporalidad, me refiero a los sucesos sensibles, psíquicos y racionales de la mente. Una vez explicitado esto, abordo un estudio de la corporalidad en las prácticas artísticas del siglo XX y otro que trata de las relaciones corporales específicas del dibujo y la danza.

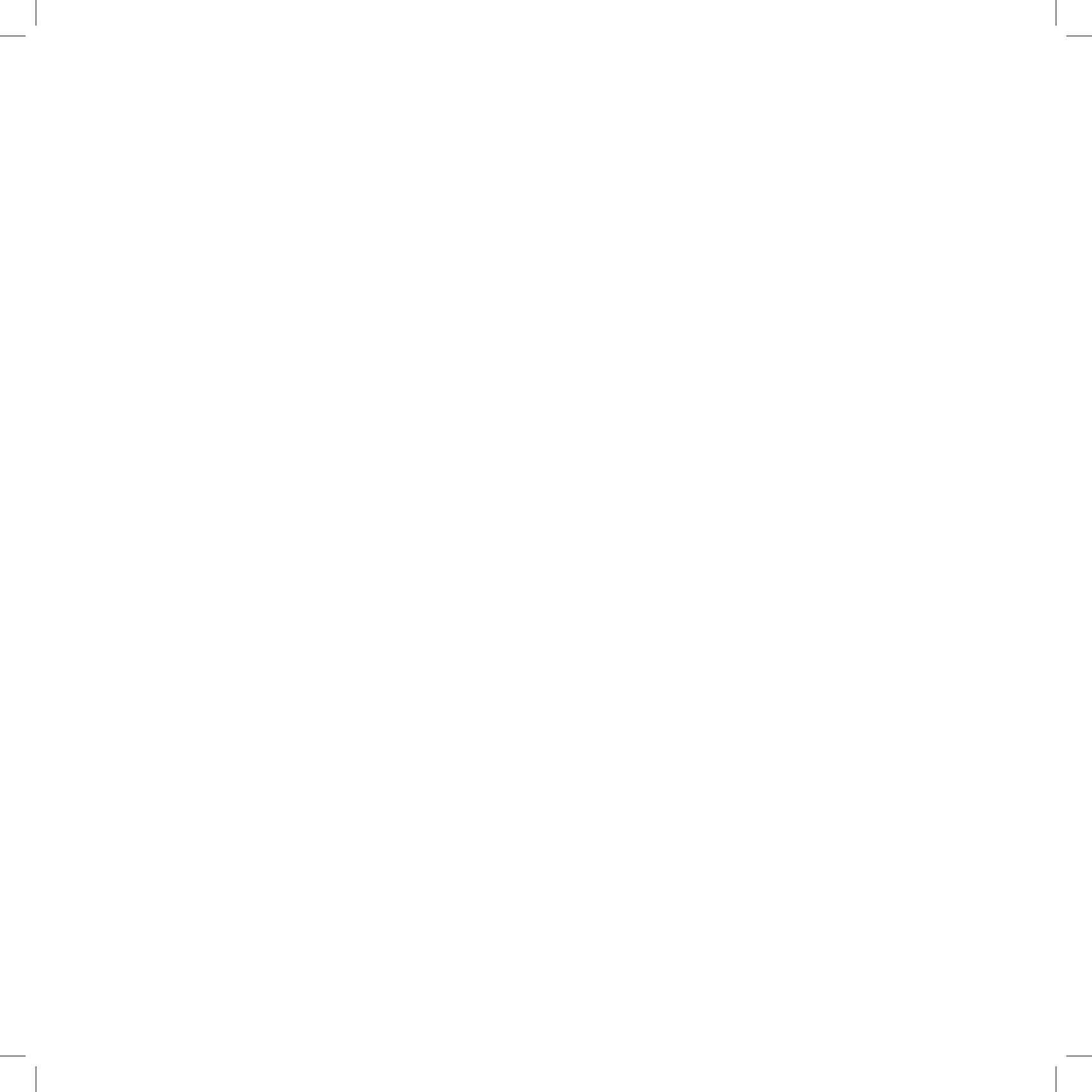
La exposición de la concepción del dibujo y la danza como acontecimientos se aborda en el tercer capítulo. En primer lugar, explico las similitudes formales de ambas disciplinas desde su consideración como acontecimientos visibles. El carácter espacio-temporal del evento. En seguida abordo la experiencia del acontecimiento desde cada una de las partes que lo componen: en la danza son el bailarín, el público y el coreógrafo; para el dibujo, el dibujante, el modelo y el espectador.

Como artista es necesario abordar la reflexión desde la práctica, el último capítulo está dedicado a este propósito. Para ello expongo los pormenores de la relación formal dibujo-danza que llamo como “dibujar bailando y bailar dibujando, norte conceptual de la producción. Trato las obras que se han suscitado de manera experimental en forma de bocetos, apuntes y estudios, ya que han ayudado a la definición del planteamiento. Finalizo el estudio abordando las obras que se concretan como obras en formato video y expongo las razones conceptuales por las que uso este medio para hablar de la danza y el dibujo.

CAPÍTULO 1

LA CONFORMACIÓN DEL DIBUJO Y
LA DANZA COMO ARTES





1.1. El origen ritual del dibujo y la danza

Existe una tendencia general a creer que el origen del arte radica en las prácticas religiosas o ritualistas ya presentes en la prehistoria, aunque no por ello se debe considerar que el arte y la religión son, o fueron, en algún momento lo mismo. Por el contrario, lo que sucede es que reconocemos que el arte, antes de adquirir este nombre, se basaba en actividades humanas usadas para expresar formalmente el pensamiento mágico-religioso; un pensamiento subjetivo y abstracto, enraizado en la consciencia de la existencia y la necesidad de comprender el entorno, de vivir en el mundo; lo que para nosotros representa el germen de la consciencia humana que le da sentido a las cosas y las acciones.

Dicho pensamiento era vertido en las estatuillas, los dibujos, los bailes, los rituales, los entierros y demás formalizaciones culturales; no obstante, nos interesa destacar que bajo el carácter de lo espiritual y lo mágico, actividades como el dibujo y la danza no estaban dissociadas por campos disciplinares -como sucede actualmente- sino que conformaban un acto ritual mientras se encontraban inmersas en una red complicada de relaciones asociativas, que constituían un todo cosmogónico. Bajo estas condiciones, un dibujo no era un dibujo y un baile no era sólo un baile, sino que eran parte de un mundo mágico en función del ritual que los utilizaba.

En este sentido, el origen más remoto de la relación entre el dibujo y la danza es la expresión formal del pensamiento mágico, en tanto que expresión y pensamiento son una forma de concebir el mundo y de actuar en él, gracias a la capacidad humana de pensar conscientemente.

1.1.1. Pensamiento mágico-religioso formalizado

Pero el arte del paleolítico superior es más que sólo un rompecabezas arqueológico entre muchos otros. De cualquier forma, la palabra "arte" debiera ser definida. Claramente estamos tratando los orígenes (o uno de los orígenes) de algo que es intrínsecamente humano, algo que nos separa de los animales y

los pre-humanos. Por lo que el rompecabezas no se encuentra sólo en el pasado remoto, concierne a la humanidad de hoy en día y a la imagen que tenemos de nosotros mismos.¹

Coincidiendo con Clottes y Lewis-Williams, reconocemos que en las prácticas “artísticas” de la prehistoria se encuentra expresado un aspecto definitorio de lo humano: la capacidad de formalizar el pensamiento. Es la consciencia que crea y construye desde lo sensible y racional cierto entendimiento del mundo en relación a nuestra existencia. La mayoría de los estudios del arte paleolítico han sido abordados desde la arqueología, la antropología y la etnología, no desde el ámbito artístico, lo que tuvo como consecuencia, que no se tomaran en cuenta las características sensibles y estéticas de este tipo de arte para ser estudiado por sus cualidades formales, sin tomar en cuenta los criterios de superioridad social que permearon el surgimiento de la estética y lo estudios antropológicos centrados en “las sociedades salvajes”. Lourdes Méndez, destacada antropóloga, siguiendo el criterio de Robert Goldwater, historiador, crítico de arte y fundador del Museo de Antropología de Nueva York, señala que “son los artistas occidentales quienes van a imponer una nueva manera de apreciar el arte primitivo”.²

Más allá de las definiciones y clasificaciones de las prácticas primitivas en razón de las artísticas, como problema comparativo entre la evolución de las sociedades, es posible encontrar puntos reflexivos que atañen a otros principios más cercanos al arte; por ejemplo, que el hombre primitivo obedecía a las necesidades e impulsos vinculados a condiciones psicobiológicas, éstas eran aquellas que se exteriorizaban o expresaban; en esencia, esto es a lo que particularmente nos referimos como “expresión formal” o “formalización”. Una actividad creadora que da materialidad y forma a las ideas -para el caso del arte

¹ Traducción libre «But Upper Paleolithic art is more than just one archeological puzzle among many. However the word “Art” may be defined, we clearly dealing whit the origin (or one of the origins) of something that is quintessentially human, something that sets us apart from animals and pre-humans. The puzzle is therefore not just in the remote past, it concerns humanity today and our images of ourselves ». J. Clottes, & D.Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire*, 1996, p.114.

² Lourdes Méndez, *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*. 2009, p. 39. En este mismo texto Méndez explica que Goldwater hacía la distinción entre 4 tipos de relaciones entre los artistas occidentales y lo “primitvo”, que eran: La romántica, pensando en Gauguin y los fauvistas; la afectiva, tomando como referencia a el Blaue Reitter; La intelectual con los cubistas y abstractos; y finalmente, el Dada y el surrealismo, la subconsciente Robert Goldwater desarrollo ampliamente este análisis en *Primitivism in Modern Painting* (1938), del cual no hemos encontrado traducciones al español.

paleolítico-, refiere la visión espiritual de un grupo de personas y no del intelecto de un solo individuo. Desde la mirada antropológica el carácter de lo artístico, dicho por el antropólogo Adamson Hoebel, radica en que *tales elementos de decoración formal no son extensiones de la técnica sino más bien expresiones del universal sentimiento de la forma, que impulsa al hombre a acentuar la forma de sus objetos.*³

Como humanos, una de nuestras capacidades es la abstracción mental y su expresión formal, de modo que esto representa la posibilidad de desarrollar muchos tipos de formas que se determinan en un contexto cultural no universal. Ya lo advierten Clottes y Lewis-Williams al hablarnos de los paneles complejos en las rocas, pintados por los *San de Sur África*:

Aunque fue generado por el sistema humano universal, esa riqueza cósmica fue creada por un tiempo, un lugar y una cultura particular, sea en el África del sur del siglo XIX o en el paleolítico superior de la Europa occidental.⁴

Bajo estas consideraciones no compartimos una postura esencialista de la formalización en las expresiones artísticas; lo que nos interesa son las particularidades que el dibujo y la danza pueden ofrecer.

Boas, uno de los principales estudiosos del arte primitivo de su época,⁵ señala que las formas creadas en estas culturas no tenían un fin o significado en sí, sino que simplemente el interés por crear formas era sólo ocasionado por “la impresión derivada de la forma.”⁶ En dichos juicios aceptados por muchos antropólogos, al menos se cuenta con el reconocimiento de un ser sensible y receptivo a las formas del mundo que lo circundan. Sin embargo, el punto que a nuestra consideración no alcanzan a reconocer estos criterios, es que además de la cualidad estética que hoy en día podemos apreciar en el arte prehistórico, su

³ A. Adamson Hoebel, *El hombre en el mundo primitivo*, 1961, p. 283.

⁴ Traducción Libre «Though it was generated by the universal human nervous system, that cosmic richness was created by the particular time, place and culture in which it was fashioned, be it nineteenth-century southern Africa or Upper Paleolithic western Europe». *Op. Cit.* J. Clottes, p. 35.

⁵ Arte primitivo es un término que engloba expresiones creativas de culturas que fueron consideradas desde el siglo XVIII como culturas en estados de desarrollo cultural precario que se asociaban a las posibles condiciones de vida de las culturas prehistóricas: “primitivas y salvajes” de ahí que “Arte primitivo” pueda referir tanto al arte prehistórico como a aquel hecho por culturas existentes hoy en día, y en ocasiones, ser usado peyorativamente.

⁶ Boas *ap.* Adamson Hoebel, *El hombre en el...* p. 284.

uso y significado adquieren profundidad en la medida en que son expresión sensible del pensar humano, lo que en sí requiere de procesos complejos de abstracción. Una vez que las cuestiones técnicas no son problema, las formas que constituyen al objeto adquieren una expresión indisoluble de la forma que lo acuña; forma e idea son uno. Por ejemplo, dibujar y bailar exige cierta capacidad mental. Trazar formas que aluden a las cosas del entorno, nos habla del reconocimiento de lo demás en razón del propio ser, de la corporalidad, aunada a la capacidad de observar, de abstraer el mundo en formas y ejercer un control sobre el material para hacer visible la imagen concebida previamente. De igual manera la danza desde la prehistoria se estabiliza en una serie de movimientos que adquieren significados o intenciones particulares según en la sociedad que les acuña. En el dibujo aunado al pensamiento mágico, el animal retratado no es lo que representa, su significado va más allá y simboliza algún concepto o entidad espiritual, algún acontecimiento mítico o histórico.

Éstas bases esenciales que hacen que la danza sea danza y que el dibujo sea dibujo, están ya presentes en una etapa en que se utilizaban conjuntamente para ser parte de una comprensión del mundo.

Nos encontramos con que en este tipo de manifestaciones del pensamiento mágico-religioso (manifestaciones religiosas o religión para el lenguaje común de la antropología) existe un vínculo indisoluble, entre la forma y su sentido sobrenatural: lo subjetivo expresado; ahí radica su relación:

En esencia, [la religión] es subjetiva, un asunto de creencia. No obstante, los conceptos ocultos de la creencia religiosa se trasladan siempre a un ritual abierto y a unas formas ceremoniales. La religión requiere una objetivación, y el arte constituye un medio de primordial efectividad.⁷

Dichos objetos y actos contenían la carga sensible y expresiva de la creencia que los engendraba. No eran objetos creados para ser contemplados bajo un discernimiento racional, sino para ser el objeto animista y por eso, dotado de poder sobrenatural; como en la teoría de la cacería mágica⁸, donde se cree que al trazar la figura de un animal, se tiene poder sobre éste porque el dibujo encarnaba a ese animal y al dibujarlo

⁷ *Op. Cit.* Adamson Hoebel, p. 19.

⁸ Nos referimos a la teoría interpretativa del arte parietal llamada “magia simpática” formulada por Salomón Reinach en 1903 y que Henri Breuil hizo más extensa.

herido en una escena de caza, se aseguraba el éxito en la caza real (fig.1). Otro ejemplo es la teoría chamanista postulada por David Lewis- Williams y Jean Clottes, donde el dibujo puede ser la alusión al rito chamanístico o puede ser el espíritu invocado en sí. En la danza el propio cuerpo es habitado por otra entidad, los movimientos son la expresión de una fuerza sobrenatural.⁹

Aquí hablamos del arte parietal como punto de origen de la interrelación del dibujo y la danza bajo un carácter mágico-religioso, sin embargo, no es algo que haya quedado en el pa-

⁹ Cabe señalar que muchas de estas teorías antropológicas sobre el arte parietal están basadas en estudios hechos a culturas contemporáneas cuyas prácticas sociales, se cree que han permanecido sin cambios desde el paleolítico. Es por esta razón que son teorías y no son tomados como hechos verídicos. No obstante, como líneas arriba ya lo mencionamos, lo que sí podemos observar son las pinturas parietales, en las cuales ya encontramos refinadas capacidades psicomotrices y perceptivas para la abstracción formal.



fig.1 Escena de cacería que muestra la figura de un animal con flechas.

sado; muchas culturas emplean estas prácticas religiosas como es el caso de los hombres cocodrilo de la tribu Sepik de Papúa nueva guinea, en cuyo rito de iniciación, se lleva a cabo una ceremonia con baile que culmina en la escarificación de marcas que semejan las texturas de la piel del cocodrilo (fig. 1). Esto simboliza la forma en que expresan como el espíritu del dios cocodrilo desciende sobre los iniciados, es decir, asocian al dios cocodrilo en ellos mismos.¹⁰

Se considera que existe una diferencia entre el objeto mágico y el objeto artístico-estético, de la cual se parte para distinguir entre las prácticas “seudoartísticas” y las artísticas, distinción que desemboca en la conforma-



¹⁰ Algunas escenas sobre el ritual de iniciación y para mayor información sobre su forma de vida de los Sepik, pueden consultarse el documental “Embajadores de la tierra” producido por Planet Documentario disponible en: <https://youtu.be/cGe9DZveKCE?list=PL7iQjxZEUpD-nP6tHJR1-cX8VINNGF0bGd>, a partir del minuto 40. Visitado el 4 de Enero del 2017.

fig.1 Escena de cacería que muestra la figura de un animal con flechas.

ción de la definición del arte y el establecimiento de la estética, a partir del siglo XVIII, bajo las ideas de la ilustración y la clasificación de las bellas artes concretada por el filósofo Johan Georg Sulzer. El objeto artístico atañe a la percepción racionalizada en un parámetro de belleza y gusto, en esta clasificación no hay cabida para las creaciones en función con un ideario mágico, como los objetos entificados del fetichismo, se distingue claramente que su función y su forma de operar en el mundo es distinta al sistema artístico que existía en el siglo de las luces.

Consideramos fundamental señalar que una de las características de esta distinción, es que cuando la danza y el dibujo dejan de conformarse como extensión del pensamiento mágico-religioso, pueden pensarse como medios de acción humana que conllevan en sí un carácter sensible y formal, lo que posibilita que sean integrados como estrategias de construcción formal en un proyecto artístico.

Lo importante sobre el origen de carácter ritual de las artes, radica en que muchas actividades estéticas que ahora forman parte de las disciplinas artísticas, consolidaron sus características internas bajo dichas condiciones, cuando la distinción entre ellas no era tan importante como su conjunción en pos de un acontecimiento ritual que pudo ser una celebración o un ritual mortuorio, por mencionar algún ejemplo. El pensamiento mágico-religioso marcaría una primera relación de carácter integrador entre distintos tipos de actividades estéticas, entre ellas, el dibujo y la danza.

1.1.2. El dibujo y la danza como rituales animistas

Específicamente en la teoría del origen del arte asociada al animismo o chamanismo¹¹, se señala que lo que hoy consideramos como arte se funda en el pensamiento mágico-religioso, por lo que en un estado originario, muchas de las actividades hoy consideradas como medios artísticos, estuvieron primeramente emparentadas con funciones de índole ritual antes de ser valoradas conscientemente por su carácter estético-artístico. También se señalan los dibujos prehistóricos que se encuentran en las cavernas como parte de una serie de actos rituales cuya finalidad es acceder a estados alterados de la consciencia, en los

¹¹ Para hondar en el desarrollo de esta teoría se sugiere consultar David Lewis-Williams. *La mente en la caverna. La consciencia y los orígenes del arte*. 2005.

que puede lograrse un vínculo con los seres y espíritus de la cosmogonía animista. El chamán es la figura de la persona que sigue todo el proceso ritual y es él quien, en medio del trance, crea las imágenes en un acto simbólico de comunión, de evocación o de materialización del mundo animista. También se piensa que el baile es parte de las acciones realizadas para la inducción de distintos estados de consciencia. Bajo esta perspectiva, el dibujo y la danza están estrechamente vinculados en un acto ritual y simbólico como parte de cierto entendimiento del mundo. Actividades no disociadas entre sí y no disociadas de una función específica. Ya en este punto, la corporalidad y la consciencia son aspectos fundamentales intrínsecos a la danza y el dibujo.

Todas estas ideas o suposiciones sobre la prehistoria, pueden ser o no completamente ciertas; sin embargo, independientemente de estas interpretaciones existe un vínculo entre pensamiento y formalización que se ha dado dentro de las creencias mágicas en muchas culturas. Lewis-Williams ha observado con detenimiento la cultura San y a los bosquimanos del sur de África, en donde podemos ver que la danza y el dibujo, son un todo ritualista. El rasgo estético o formal de ambos no es algo que sobresalga porque les interesa su poder cosmogónico. Así el dibujo es el espíritu de lo que se dibuja, dibujar es el acto que conecta el mundo espiritual con el físico por medio del contacto con la roca misma sobre la que se dibuja:

La superficie de la roca tiene un propio significado para los San. No era únicamente una superficie conveniente en la cual pintar, una especie de pizarrón neutral en la que los artistas pudieran poner cualquier imagen que quisieran. Lo que subyacía en la superficie daba significado espiritual y de cierta manera gobernaba lo que se pintara sobre la roca. ...En la misma región, huellas de la mano fueron hechas depositando pintura en los dedos y la palma de la mano para luego presionando la mano sobre la roca. Parece que esto no fue hecho para hacer imágenes de la mano. En cambio, la potencia del bañado en pintura creaba una especie de lazo entre la persona, el espíritu de la roca y el espíritu del mundo que se encontraba subyacente.¹²

¹² Traducción libre «The rock face thus had its own significance for the San. It was not just a convenient Surface on which to paint, a sort of neutral blackboard on which artist could place whatever images they wished. What lay behind it gave spiritual significance to and in some ways governed whatever was painted on it. ... In the same region, handprints were made by placing paint on the fingers and palm and then pressing the hand against the rock. It seems that this was not done to make “pictures” of hands. Rather, the potency-filled paint created some sort of bond between the person, the rock veil, and the spirit world that seethed behind it.» *Op. cit.* J. Clottes, p.33.

En este tipo de culturas las formas, la imagen o la danza, adquieren un significado real y espiritual. Sumados a la perspectiva de Lewis-Williams y Clottes, pensamos que en los actos rituales ya existentes en el paleolítico son importantes en cuanto hablan de una concepción del mundo que intenta explicarla y expresarla; el germen de ese tipo de consciencia explicada en términos mágicos, es en gran medida el elemento que nutrió la institucionalización de las grandes religiones. Para nosotros destaca que, desde el paleolítico, se hayan establecido relaciones entre distintas expresiones formales al interior de cada una, como es el caso del dibujo y la danza.

1.1.3. De la forma de lo mágico a la forma de lo religioso

La forma, al no encarnar ningún espíritu, se vuelve un elemento suntuario de adoración o de decoración. Es entonces un elemento alusivo de lo divino y espiritual más no un medio espiritual de conexión con el mundo mágico. Esta forma de pensar el mundo espiritual corresponde a otro tipo de organización social: la institución religiosa de las creencias míticas, como sucedió desde el establecimiento de las grandes civilizaciones antiguas.

Para cuando el pensamiento mágico-religioso adquiere la forma de religión, es ya un pensamiento aunado a dogmas morales, códigos éticos, fundamentos filosóficos, a una narración mítica y a un sistema político-social; el sociólogo Pierre Bourdieu siguiendo el criterio de análisis de Karl Marx y Max Weber señala que esto se suscita en relación al desarrollo de las estructuras sociales, especialmente en la conformación de sistemas de organización social como las ciudades, relacionado además, a la división del trabajo:

El conjunto de las transformaciones tecnológicas, económicas y sociales que son correlativas del nacimiento y desarrollo de las ciudades, y, en particular, del progreso de la división del trabajo y de la aparición de la separación del trabajo intelectual y del trabajo material, constituyen la condición común de dos procesos que no pueden cumplirse sino en una relación de interdependencia y reforzamiento

recíproco, sea la constitución de un campo religioso relativamente autónomo y el desarrollo de una necesidad de “moralización y de “sistematización” de las creencias y de las prácticas religiosas.¹³

En occidente la institucionalización de la religión van de la mano del establecimiento del monoteísmo y la difusión de las creencias judeo-cristianas, históricamente es un proceso largo caracterizado en un principio por el establecimiento de la iglesia cristiana ortodoxa como religión oficial en el imperio bizantino; Constantino I, promulga el Edicto de Milán en el año 313 d.C., donde decreta la libertad religiosa permitiendo profesar a los cristianos y posteriormente se realiza el Concilio de Nicea I en el 325 d.C.

En el catolicismo occidental del medievo hasta el barroco, la pintura y la escultura tuvieron un gran auge como elementos religiosos de ornamento, adoración o de función didáctica, sin embargo, las prácticas artesanales de dichas actividades distan del sentido místico de las prácticas prehistóricas. En el arte musulmán muchas veces fragmentos del Corán decoran las paredes. Las palabras, frases e ideas adquieren una forma que es valorada estéticamente (fig.3). Dicho consumo estético está dado por un vínculo sensible y profundo con la idea de lo divino. En este arte, muchos de los patrones que decoran las mezquitas son pautas matemáticas y algoritmos; no obstante, no vemos dichas figuras como la expresión formal de este pensamiento lógico-matemático, sino su cualidad estética que nos conecta con lo divino. Por eso es importante destacar que todo pensamiento puede ser formalizado para su injerencia en el mundo. Lo preponderante es destacar un punto de unión entre el carácter estético de estas formalizaciones, que en la historia del pensamiento religioso es ampliamente usado y desarrollado, en pos de un pensar el mundo.

Siguiendo la distinción que Juan Acha hace entre artesanías, artes y diseño, basada en el desarrollo histórico de dichos términos como sistemas de producción de cultura estética en occidente¹⁴, tenemos que en gran medida la expresión formal es apreciada y valorada por la cualidad estética de la forma en sí y el refinamiento técnico con que ha sido elaborada (además de su finalidad utilitaria en algunos casos), es

¹³ Pierre Bourdieu, “Génesis y estructura del campo religioso” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, México, XXVII: 108, 2006. pp. 37. Consultado el 17 de enero 2017. Disponible en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13710803>

¹⁴ Cfr. Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*, 1988.



fig.3. Detalle de la pared de la Sala de Mexuar, La Alhambra. Se encuentra escrito la frase "Sólo Dios es vencedor".

decir, que a nivel técnico existe un cambio en la valoración del proceso de producción y del consumo de estos objetos, que al nivel de artesanías ya no son apreciados en cuanto objetos mágicos sino estéticos con una función religiosa.

En el caso de la danza -porque los bailes nunca fueron vistos como actividades artesanales-, siempre se le ha asociado con lo ritual y lo lúdico, donde el movimiento del baile vale por el gozo que en sí mismo implica y por el estado de consciencia que genera y la cual conecta con la idea de lo divino en el mundo; esto implica, una oposición al acercamiento lógico de lo sagrado:

Se ve aquí toda la relación entre la danza y lo sagrado, un sagrado que no es alcanzable por el intelecto lógico. Que captura las cosas. Sino sólo mediante una acción, aquella del gesto que abre al riesgo y supera la propia intencionalidad.¹⁵

Tal sesgo de la danza es el que se rechaza dentro del cristianismo por su relación directa con prácticas paganas, pero sobre todo, porque el cuerpo en la teología cristiana vale en tanto que existe una idea de pureza, donde lo bueno y lo malo son identificados con lo inmaterial y lo material respectivamente. Bajo tales concepciones, la danza no es un medio de expresión religiosa favorecido por doctrinas como la cristiana donde la relación con Dios se encuentra mediada por la liturgia de la Iglesia; la danza conlleva una experiencia religiosa directa, en este sentido es que coincidimos con Andreella al decir que “el peligro [principal] percibido en la danza no está en su presunta esencia pagana, sino en su carácter ritual por fuera de la convalidación eclesiástica.”¹⁶ Recordemos que en la época de las antiguas civilizaciones, la danza siempre fue un elemento fundamental del culto religioso. Un claro ejemplo es la cultura griega clásica donde se danzaba en muchas festividades, principalmente en las fiestas en honor a Dionisos, que dicho sea de paso, este tipo de celebraciones eran el germen que unía diversas artes como la música, la danza, el teatro y, en menor medida, las artes de índole plástico más relacionadas a la función visual de la escenografía. En el teatro griego, la danza la realizaban los *coreutas* quienes se cree que cantaban y seguían una secuencia de movimientos; su función estaba bien definida y era parte de la estructura narrativa del teatro. Este tipo de tradición de la danza tan común y natural para muchos pueblos, se vio interrumpida por una nueva concepción de lo sagrado, por un cambio en el desarrollo del pensamiento más religioso que mágico dentro del crecimiento de la cultura occidental.

¹⁵ Fabrizio Andreella, *El cuerpo suspendido*, 2010. p.17.

¹⁶ *Ibidem*. p.32.

1.2. La eventual distinción de la forma mágica, la forma estética y la forma artística

1.2.1. El reconocimiento de un pensamiento no racional

En occidente la escisión entre lo objetivo y lo subjetivo tiene una amplia historia, nuestra concepción de la existencia está permeada por relaciones dicotómicas de éste tipo. Partiendo de la consideración de la capacidad intelectual del ser humano y desde la perspectiva occidental hegemónica, el pensamiento lógico, matemático y racional de las ciencias ha sido el modelo de pensamiento y sistematización de conocimientos por excelencia, sin embargo, existen formas del saber distintas que no corresponden al pensamiento lógico-matemático; dentro de los diversos tipos de pensamiento (o “formas espirituales” como las llama Cassirer) se reconoce que la actividad artística se funda en una lógica y estructuración propia:

El lenguaje y la religión, el arte y el mito poseen, cada uno, una estructura autónoma, característicamente distinta de la de otras formas espirituales; representan cada una de ellas una “modalidad” peculiar de la concepción y la conformación espiritual.

[...] se revela ahora como órgano peculiar de una comprensión y, en cierto modo, de una creación ideal del universo, que posee al lado del conocimiento científico teórico y frente al mismo, su propia tarea y derecho particular.¹⁷

Eso que se escapa al pensamiento lógico-racional es el pensamiento mágico- religioso base de las prácticas mágicas, la ideación de mitos y la conformación de creencias institucionalizada. Es decir, que este tipo de pensamiento permite dar origen a algo distinto de la realidad concreta, a una realidad construida bajo los parámetros de las creencias y la expresión subjetiva.

La formalización en la danza y específicamente en las artes plásticas, ha sido expresión de estos pensamientos mágicos religiosos y ciencias del espíritu. En su legitimación como estructuras autónomas hay un distanciamiento de lo mágico-religioso y una proclamación de lo artístico, no sin antes referir a lo

¹⁷ Ernest Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, 1975. p.14-15.

estético, a partir de la cualidad sensible del arte asociada a la religión. En este sentido, la noción contemporánea de arte tendría su genealogía en la distinción que se hace de un campo del conocimiento distinto a las ciencias y distinto a la religión.

1.2.2. El establecimiento de la estética en la conformación de lo artístico

Es bien sabido que en la antigüedad clásica de Grecia encontramos las primeras conformaciones del concepto de arte occidental, a partir del cual, se clasificaban las formas artísticas. En esta concepción, el arte era una habilidad humana que no estaba desligada de un acto creativo o interpretativo; la técnica y la forma nunca estaban disociadas de un sentido a veces poético a veces estético. La clasificación de los griegos y romanos se basaba en campos técnicos pero no estaban aisladas y no existía la distinción entre bellas artes y artesanías.

Más tarde, en la edad media, revalorando el aspecto de lo creativo sobre lo técnico se concibe como arte una actividad intelectual superior, bajo la clasificación de las artes mecánicas y artes liberales. Empero, la danza o el dibujo no cabían en esa definición, ni siquiera alguna actividad artesanal, las artes liberales eran la gramática, la lógica, la aritmética y la astronomía.

Ya en el Renacimiento, disciplinas gremiales como la pintura, la escultura y la arquitectura adquieren cierto peso intelectual y son nombradas “artes liberales”. Se probó que eran labores de refinamiento técnico, es decir, que al interior de estas prácticas había un prolijo conocimiento de su funcionamiento, sus procesos, formas y materiales, tal como se describe claramente en el tratado de Cennino Cennini // *libri dell'arti* hacia el siglo XIV. La ruptura entre el arte y la artesanía se da cuando se concluye que las artes mecánicas competen únicamente al dominio técnico y las bellas artes apelan a la imaginación, el desarrollo intelectual, a lo bello y al refinamiento técnico; sin embargo, una clasificación del arte, en razón de la belleza surge hasta el siglo XVIII en relación al surgimiento de la estética.

Lourdes Méndez, lo explica:

Hoy en día puede sorprender que durante la Edad Media se distinguiera entre las artes liberales, percibidas como el verdadero arte, y las mecánicas, sobre todo cuando se sabe que en aquella época se consideraban arte la lógica, la aritmética, la astronomía o la gramática.... Si se sigue recorriendo la historia, tampoco en el Renacimiento se aislaron las bellas artes... Hasta la ilustración no surge en las sociedades occidentales la distinción fundamental entre las bellas artes y las mecánicas... A partir del siglo XVIII las bellas artes serán aquellas que se reconocen y diferencian en función de una cualidad que sólo a ellas se les atribuye: la belleza, y de una característica primordial de las obras: la mimesis.... Desde mediados del siglo XVIII una nueva rama de la Filosofía, la Estética, propone teorías y conceptos, reglas y leyes para hablar de sensibilidad, del arte y de la belleza. Nace así un nuevo discurso que intenta aprehender las artes que forman parte de las bellas artes y reflexionar sobre ellas.¹⁸

En la Ilustración se crea un sistema de clasificación y valoración de lo artístico basado en la idea de belleza. D'Alembert fue quien elaboró un sistema de distribución de este tipo que fue incluido en la *Encyclopédie*¹⁹. Johann Georg Sulzer es quien sigue por esta línea y constituye la teoría de las bellas artes.

Además, existe una sub-clasificación cuyos principales fundadores son Meier y Sulzer, la cual se basa en el concepto de tiempo. La pintura, la escultura y la arquitectura son artes cuyo eje rector está dado en la noción del espacio desvinculada del tiempo. A partir de esta concepción de arte, surge el término de artes plásticas (artes del espacio y la materia en modulación) y las artes rítmicas (poesía, música y danza). En este momento de la historia queda sentada por primera vez una forma de conceptualizar lo artístico, mediante su clasificación en campos disciplinares, que hacen una clara distinción entre la danza y el dibujo tomando en cuenta sus particularidades formales.

La segunda mitad del s. XVIII acoge la generación de una nueva rama en la filosofía: la estética. Esta ciencia filosófica tiene raíces en la distinción griega entre "los objetos de conocimiento intelectual y obje-

¹⁸ Lourdes Méndez, *Antropología del campo artístico*. 2009 p. 17-18.

¹⁹ Nos referimos a *L'Encyclopédie* de Denis Diderot y Jean d'Alembert, publicada entre 1751

tos de conocimiento sensible.”²⁰ Vemos un paulatino reconocimiento de las formas espirituales sensibles, de las que habla Cassirer²¹, en la conformación de campos bien diferenciados: La religión, las bellas artes y la estética.

1.3. La Danza y el Dibujo como artes

1.3.1. La Danza

1.3.1.1. La Danza como un campo artístico delimitado

Pese a la delimitación de los campos artísticos, la danza permanece estrechamente ligada a la música, ambas son campos afines. En este sentido la danza discurre con la música, la relación que mantenían bajo el pensamiento mágico-religioso permanece entre ambas artes desde la espina dorsal de su vínculo formal.

La danza no se limita a ser un problema de movimiento corporal, sino que comparte el tiempo y el ritmo con la música. La forma de la danza se da en relación a la forma musical. La música tiene la capacidad de incidir en el interior del bailarín como ser sensible y emocional, cuya respuesta que exterioriza este fenómeno psíquico y estético es el movimiento.

Esta particular relación dada entre la música y la danza, se cree que se debe a que la música se originó en la danza, o mejor dicho, en la capacidad de movernos y de emitir ruidos guturales o vocales. La noción de ritmo parte de una experiencia corporal del movimiento en consciencia del tiempo. Margaret N. H'Doubler, catedrática de la universidad de Wisconsin-Madison, explica esta idea generalizada del principio de la danza y la música:

²⁰ L. Méndez, *Antropología del campo artístico*, 2009 p.19.

²¹ Véase *supra*. Inciso 1.2.1

La sensación de intensidades variadas, acentos , velocidades e irregularidades del poder de locomoción humano y el esfuerzo corporal, debió haber deleitado y satisfecho su innato sentido de ritmo. La agitación de los músculos bajo presión emocional fuerte estimuló la actividad de sus otras formas naturales de expresión. El humano uso su voz, el vociferó, grito y lloro; pronunció sonidos de alegría, pesadumbre, dolor y miedo: la primera música. En este estado, la música era solo un poco más que tono y ritmo. Las subidas y caídas de tono, sus intensidades, acentos y tempo, existieron como el acompañamiento tonal de la danza.²²

Así, del movimiento corporal se origina la danza, de lo que se sigue el nacimiento de la música, compartiendo el ritmo como elemento basal. Alberto Dallal, investigador especializado en danza, menciona que, "tanto la danza como la música son acciones en el tiempo –tienen ambas una "duración, cubren un lapso–, son fenómenos temporales: poseen ambas un principio y un fin."²³

El ritmo y la noción de tiempo son los elementos donde se empata la música y la danza que dan sitio al acontecimiento sincrónico de la forma corporal y motriz de la danza del bailarín y las formas musicales que son tocadas.

En la música occidental se plantea como un problema en sí la elaboración de piezas que propicien el movimiento, ya que se requieren ciertas exigencias tanto formales como técnicas. Meredith Monk desde la segunda mitad del siglo XX ha trabajado como compositora y coreógrafa; Tchaikovsky y Stravinsky realizaron piezas musicales teniendo en mente el montaje coreográfico. Por su parte, Nijinski tenía plena comprensión de la música en la danza (fig.4).

La relación y compenetración de las formas musicales y dancísticas son un problema esencial que ha acompañado a la danza en su conformación; existe una íntima relación entre ambas disciplinas y no sólo a nivel formal sino a nivel estético.

²² Traducción libre «The sensations of the varying intensities and stresses and speeds and irregularities of man's powers of locomotions and body exertion must have always delighted and satisfied his inborn sense of rhythm. The agitation of the muscles under strong emotional pressure stimulated the activity of his other natural means of expression. He used his voice; he shouted and yelled and cried. He uttered sounds of joy, sorrow, pain, and fear: The first music. In this stage, music was little more than tone and rhythm. It's rise and fall of pitch, its intensities and accents and tempo, existed as the tonal accompaniment of dance. » Margaret N. H'Doubler, *Dance. A Creative Art Experience*.1998. p. 153

²³ Alberto Dallal. *Cómo acercarse a la danza*. 1988. p.12.

EINE POSE DES PAS DE DEUX

Takt 67 des Pas de deux zwischen der großen Nymphe und dem Faun: Rechts oben die ausgefallene Pose in de Meyers Photographie, unten die Labanotation und links oben Nijinskis Notationssystem mit den integrierten musikalischen Zeichen.

fig.4 Notación coreológica realizada por V. Nijinsky, Rusia, 1912. Se muestra como Nijinsky tiene consciencia tanto de la coreografía como de la música.

La música ha sido reconocida como una disciplina completamente independiente de la danza. En la danza, aunque se reconoce como un campo disciplinario distinto, generalmente se considera que la música es un elemento indispensable de ésta. Dentro de la danza post-moderna se ha planteado una danza existente sin la música o independiente de esta y lo que ello puede implicar en la delimitación del campo dancístico.

1.3.1.2. La instrucción de la danza como arte

En cuanto a la Danza, su importancia trasciende el título "artístico" para reconocerse como un rasgo cultural gracias a la diversidad de estilos, técnicas y usos, tan extensos como numerosas son las localidades y culturas de cada región en el devenir del tiempo.

Su inclusión en los sistemas de producción estético-artísticos ha sido mucho más complicada ya que, durante el medioevo, el cristianismo suprimió su sentido sagrado y litúrgico; para el clero la danza no fue una forma privilegiada de expresar y potenciar la fe; en cambio, las artes plásticas y la arquitectura sí lo fueron.

Esto de ninguna manera quiere decir que no se bailó durante la Edad Media, o que las prácticas dancísticas de la época fueron reducidas a un espectáculo o divertimento. A pesar de las prohibiciones, en algunos momentos la danza se relacionó con actividades religiosas. Los principales tipos de danzas de las que se tiene registro son las “carolas”, que eran muy parecidas a las “choreas” griegas; el “tripudium” una danza de tres tiempos de la que existen registros musicales litúrgicos como en las colecciones de *Conductus* de Notre-Dame de París²⁴; “la estampida”, donde los bailarines marcaban los ritmos con los pies; además de “la danza macabra”, bailes realizados en cementerios.

El hecho de que la danza sea considerada como arte tiene que ver con su desacralización y su valorización como espectáculo; la “momería” y su equivalente en italiano “mascherata”, fueron formas de baile medievales de espectáculo y divertimento que prefiguraron la forma del ballet teatral.

En el quattrociento se da una especie de profesionalización de la danza cuando aparecen los danzarines de oficio y los maestros de danza; a partir de entonces se empiezan a delimitar las posibilidades de expresión estética del cuerpo humano y a generar las reglas que permiten explotarlas, lo que trae consigo el desarrollo técnico y el establecimiento de la danza cortesana durante el *cinquecento*: el “ballet de court”, germen de la danza clásica.

Los bailes cortesanos de las monarquías europeas fueron vistos como un signo de alta cultura, refinamiento y expresión. Bajo tales ideales Luis XV instituyó la formación de la danza creando la *Academie Royale de la Danse* en 1661. Debido a la necesidad de un método de enseñanza y de registrar los acontecimientos de la danza, se recurrió a la traficación del movimiento para su estudio y la sistematización de una técnica.

La danza pasó de ser un conjunto de simples pasos bailados, a ser un elaborado sistema técnico de movimiento, desplazamiento y representación, cuyo elemento expresivo principal era el cuerpo. El desarrollo de la danza como arte es posible gracias a la constitución de su enseñanza, que procura la homogeneidad de los cuerpos, de los pasos, y da un rango de expresiones como parte del lenguaje conformante de la disciplina.

²⁴ Cfr. P. Bourcier, *Historia de la danza en occidente*, 1981. p. 48.

Por otro lado, el trabajo de enseñanza hizo posible la creación de compañías de danza llamadas *ballets*. Un ejemplo del potencial que alcanzó esta manifestación artística son los Ballets Rusos, considerando que primeramente el ballet se extendió fuera de Rusia y que doscientos años después, estaba en pleno apogeo como espectáculo artístico. La compañía de Sergéi Diágilev creada en 1907, permitió la colaboración de importantes artistas plásticos y arrojó grandes figuras de la danza como Vaslav Nijinsky. Es bajo estas circunstancias que se conformó la idea de arte en lo que respecta a la Danza.

1.3.2. El Dibujo

1.3.2.1. El Dibujo en relación a las Artes Plásticas

En lo que de suyo respecta, el dibujo tampoco ha existido aislado de otras disciplinas y mucho menos se ha reducido a su función en el ámbito artístico. Ya lo sugieren los estudios sobre dibujo coordinados por Juan José Gómez Molina²⁵, como lo sintetizan las siguientes líneas cuando se habla en torno al dibujo y su utilidad múltiple básica dada por su carácter cognitivo en la aprehensión de la realidad: “el dibujo se establece como un hecho esencial desde el origen de la actividad humana, a través del cual no sólo representamos la realidad, sino que la construimos.”²⁶ El dibujar es esencialmente acción prefigurante de la realidad en imagen, sirve en muchas otras actividades humanas cercanas o distantes del ámbito artístico y sobre todo sirve como elemento estructural de las artes plásticas. Este rasgo de prefiguración es lo que hace al dibujo una práctica muy versátil, aplicable al interior de cada proyecto de obra artística, donde puede tener muchos sentidos y usos.

Juan Acha, en *Introducción a la teoría de los diseños* (1988), menciona que el dibujo es una herramienta útil en la planeación, construcción y decoración de diversas actividades artesanales, porque está

²⁵ Nos referimos a la Serie sobre el Dibujo editada por Cátedra: *Máquinas y herramientas del Dibujo* (2002), *El manual de Dibujo* (2005), *Los nombres del Dibujo* (2005), *Las lecciones del Dibujo* (2006) *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo* (2006). Se pretendía continuar con ésta línea de investigación en otra serie editorial titulada Dibujo y Profesión pero debido a la sorpresiva muerte de Juan José Gómez Molina (coord.). *La representación de la representación* (2007) es el libro que se publica póstumamente y el que parte de las claridades concretadas en los previos libros.

²⁶ Juan José Gómez Molina, *La representación de la representación*, 2007. p.13.

fundado en “la facultad manual de estampar o escindir trazos sobre la superficie”,²⁷ es decir, en el adiestramiento psicomotriz en pos de la abstracción gráfica la realidad.

En los terrenos del arte, el dibujo ha sido el medio de discernimiento que los artistas usan al tomar de la naturaleza su modelo referencial para la expresión. En primera instancia y en esencia, el dibujo es la actividad por la cual podemos abstraer mentalmente la realidad en formas gráficas que refieren la apariencia de las cosas, al ser exteriorizadas mediante el trazo, se vuelven el referente directo por el cual se narra, se representa y se expresa.

Dibujar implica la capacidad de abstraer la realidad concreta en formas y de reconocer el valor gráfico a las marcas e incisiones que pueden ejercerse sobre diversos soportes, esto es una capacidad desarrollada desde el paleolítico superior que podemos ver en los vestigios del arte parietal. El acto de crear imágenes mediante el dibujo en relación al lenguaje dio origen a la escritura pictográfica; en las antiguas civilizaciones se desarrollaron sistemas de representación que satisfacían sus necesidades comunicacionales, estéticas, etc.

A consideración nuestra, los conceptos de representación y mimesis han sido centrales en el desarrollo del dibujo y las artes plásticas. En un principio, es una idea que se gesta y queda documentada en la Grecia antigua cuando Plinio relata que Butades de Sición, un alfarero de corintio, realizó una pieza en arcilla que hizo a partir de que su hija, enamorada de un joven que dejaría la ciudad, fijó el perfil de su amado sobre la pared a partir de la sombra que proyectaba iluminado por una vela, sobre este dibujo realizó un relieve del rostro del joven²⁸.

En este mito griego vemos como el dibujo es estructura para el desarrollo plástico de algo más, la construcción de un relieve en este caso, además de que el dibujo obtenido tiene que ser una imagen que podamos identificar con aquello de la realidad que le dio origen. Desde la filosofía tales conceptos fueron desarrollados por Platón y principalmente por Aristóteles, donde en términos generales, la función del arte era la de imitar, parecer o aludir a la naturaleza, aunque no era su fin único sino que también podría ser una herramienta para sobrepasar sus imperfecciones y mostrarla de una forma ideal; “en general: el

²⁷ Juan Acha, *Teoría del Dibujo*, 1999. p.37.

²⁸ Plinio. *Historia Natural XXXV*, 43. Citado por Victor.I. Stoichita *Breve historia de la sombra*. 2000. p.15.

arte termina de ejecutar en algunos casos lo que la naturaleza no es capaz de completar, pero en otros, la imita.”²⁹ No obstante, Aristóteles no sólo se refiere a que deba de parecerse formalmente a la realidad, sino que también opera en un nivel sensible, donde la obra de arte genera una evocación de los estados del ama, sus pasiones.

En el Renacimiento, estas ideas están muy presentes en la tradición de la pintura; por ejemplo, como sucede en la noción de *Finestra aperta* o en la concreción de la “perspectiva central”, donde existe una noción de recrear el espacio físico dentro del espacio pictórico en una manera más objetiva contrapuesta a la pintura gótica, a su vez, la perspectiva central que corresponde a una la lógica geométrica del campo de visión es una idealización del espacio y la manera en que ópticamente vemos.

Tomando estas nociones en consideración, el dibujo es una herramienta técnica e intelectual para imitar una base estructural de la forma que refiere la naturaleza en las artes plásticas, principalmente en la pintura.

En los diversos tratados de artista-teóricos como Cennino Cennini, Ghiberti, Filarete, Leon Battista Alberti, Piero de la Francesca y Leonardo Da Vinci, se coincide en señalar al *disegno* como un elemento de la construcción pictórica, donde su principal función es la determinación de los contornos y dintornos, una idea muy similar a la planteada en el mito griego del dibujo. Cabe señalar que al ser un elemento basal de la pintura, el dibujo también formó parte de las bases de la enseñanza de las artes.

Para Federico Zuccari, artista manierista y autor de uno de los tratados más importantes de la historia del arte, el dibujo tiene un valor dominante en tanto que conforma la parte intelectual de la labor artística; existe un dibujo interno y externo; externo se refiere a la imagen construida plásticamente, e interno a la prefiguración mental de dicha imagen, antes de ser trazada y en un estado previo a la elaboración propiamente pictórica.³⁰

²⁹ Aristóteles. *Física*. México, UNAM, 2005, p. 43 Citado por Gonzales Alatorre y Salinas en *Análisis de la poética de Aristóteles: Hacia una clarificación de nuestras pasiones*. 2008. p. 42

³⁰ Cfr. Federico Zuccari, *L'Idea de'scultori, pittori e architetti*, 1607. En el libro I aborda el concepto de diseño interno y en el libro III desarrolla el concepto de diseño externo.

1.3.3. La diversificación del uso del dibujo y la danza en las artes.

Históricamente existe un momento de cambio en los paradigmas centrales al interior de las artes; es entre los acontecimientos de la modernidad y la posmodernidad, que muchas relaciones estructurales al interior de cada disciplina se tienen que restablecer ante un fuerte sentido crítico de los artistas sobre lo que hasta entonces había sido el arte. Las artes plásticas están determinadas principalmente por la pérdida de la hegemonía del carácter representacional de la imagen y la diversificación técnica. El Dr. Aureliano Sánchez basado en la comprensión de los hechos históricos y la teorización de la posmodernidad y modernidad en el arte, retomando a teóricos como Clement Greenberg, Arthur Danton, Donal Kuspit, entre otros, lo expresa:

El proyecto positivo de la modernidad se prolonga en el arte hasta la ruptura posmoderna, que se gesta desde mediados de la década de los años sesentas del siglo XX. En este periodo entendido como la modernidad artística tardía, cuyo signo distintivo consistió en la formulación autocrítica de las disciplinas para establecer sus propios procesos de auto revisión. El acto de retroacción causal circular dejaba en manos de las propias disciplinas la posibilidad de cuestionar su raíz epistémica...

Y más adelante continua:

Los sistemas de reproducción mecánicos y fotográficos, serán utilizados en la practica apropiacionista posmoderna como un recurso fuerte en el cuestionamiento del viejo arte moderno, que descansa sobre el fenómeno áurico y de originalidad. Frente a este objetivo, el empleo de los sistemas de reproducción dentro de la práctica posmoderna se orienta hacia la deconstrucción y crítica radical de la representación.³¹

En la modernidad se encuentran diferentes vías de acercamiento entre las distintas disciplinas artísticas que intentaron crear sistemas de equivalencias, o que buscaban una idea de arte total, íntegro y unificador. Desde un punto de vista más filosófico, existe la idea del arte total de Richard Wagner y Nietzsche, idea que influenció a artistas como la bailarina Isadora Duncan. Además del ímpetu integrador de algunos artistas plásticos de las vanguardias; no olvidemos la relevancia de quienes como Kandinsky, intentaron

³¹ Aureliano Sánchez Tejeda, *Bases para un estudio teórico formal del acto dibujo*. 2012. p. 79 y 97.

crear estructuras sistémicas que integraran diversas disciplinas; en su escrito, *De lo espiritual en el arte*, habla de un tipo de arte absoluto conjuntando la pintura, la música y la danza, donde el movimiento es un elemento formal vinculador.

La danza futura, situada al nivel de la música y la pintura contemporáneas, automáticamente tendrá poder para realizar, como tercer elemento, la composición escénica, que será la primera obra de arte monumental

La composición escénica contendrá tres elementos: 1) el movimiento musical 2) el movimiento pictórico 3) La danza.

[...] así surgirá también la composición escénica, por la colaboración de los tres movimientos citados.³²

Estas ideas que rondaban el pensamiento de Kandinsky, surgen de su reflexión sobre los elementos que podrían ser traducidos de una forma de arte a otra. Estaba interesado en la música y cómo el sonido podía identificarse con ciertos colores y con los efectos anímicos que cierto tipo de música y colores podrían generar. En la danza rompe con el imperio del ballet clásico y la búsqueda del arte se vuelve más personal. Para los artistas la expresividad y emotividad del movimiento son los motivos de la búsqueda creativa, en la danza moderna americana bajo este contexto, muchos artistas desarrollen una técnica específica; un ejemplo claro es Martha Graham. Posteriormente la crítica posmoderna personificada por Merce Cunningham, aboga también por la desvinculación de la relación estructural danza-música, defendiendo el purismo y la autonomía de cada arte. El trabajo del artista es la exploración de vías nunca antes imaginadas; es la búsqueda de nuevos sentidos ante la ruptura irremediable con los antiguos paradigmas del arte. Es

³² Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. México. Premia Editora. 1989. p. 98. Estas ideas que rondaban en el pensamiento de Kandinsky vienen de reflexionar elementos que podrían ser traducidos de una forma de arte a otra. Estaba interesado en la música y cómo el sonido podía identificarse con ciertos colores y con los efectos anímicos similares que cierto tipo de música y colores podrían generar. En esta misma obra citada podemos encontrar algunos ejemplos de cómo podía estructurarse un lenguaje equivalente entre la música y la plástica, específicamente en el apartado V. *El lenguaje de las formas y los colores*. La pieza "Impresión III (concierto)", que realizó tras haber asistido el 2 de enero de 1911, junto a un grupo de artistas integrantes de *El jinete azul* al Hotel Vier Jahreszeiten de Munich para un concierto con obras de Arnold Schönberg, es el ejemplo de cómo, en la práctica intentaba traducir el suceso musical a la composición plástica tanto formalmente como en un sentido subjetivo e interpretativo.

bajo este panorama que se suscitan nuevas interacciones entre distintas disciplinas, o donde se retoman, muchos elementos disciplinarios de diversas artes para conformar la obra artística.

1.4. La relación dibujo y danza

La danza y el dibujo han sido útiles como actividades con fines diversos, pero dotadas de una fuerte carga estética y cultural. Podemos distinguir varias etapas en la conformación de éstas disciplinas artísticas. En un estado inicial, su carácter ritual es asociado al pensamiento mágico-religioso antes que su carácter artístico. Posteriormente, estas actividades son reconocidas socialmente como parte de sistemas artísticos. Ambas disciplinas existen, enfáticamente, en función de representar. Entre el siglo XVIII y XX sucede una paulatina transición histórica donde muchos paradigmas del arte cambian y comienzan a diversificarse, al grado de generar una ruptura de la relación dibujo-pintura de consecuencias tácitas en el desarrollo del arte; en palabras de A. Sánchez: *en la posmodernidad el dibujo en tanto que se proclama su autonomía, pierde la cualidad estructural que lo definía*³³, esto, porque como vimos en el apartado 1.3.2.1, el establecimiento del dibujo como disciplina de carácter artístico se funda como elemento constituyente de la pintura, principalmente, en la definición de las formas como contornos y dintornos; además de ser un elemento fundamental de abstracción de la realidad concreta en formas gráficas. El dibujo al distinguirse como un campo artístico independiente va en contra de la función estructural que hasta entonces había ejercido.

Lentamente comienza una disociación de la función representativa y, como consecuencia, la búsqueda de la autonomía tanto en el dibujo como en la danza, de tal forma que se merma la concepción basal que se tenía de estas disciplinas.

En una historia compartida, la danza y el dibujo ya conformados como estructuras artístico-formales bien delimitadas, han tenido puntos de unión para el análisis de esta vinculación, sugerimos cuatro tipos de relaciones principales:

³³ Aureliano Sánchez, Bases para un ... 2012. p. 29

Primeramente nos referimos al fenómeno donde la danza es dibujada y ésta es sujeto de representación donde muchas veces vemos la imagen de bailarinas y bailarines. Ejemplos hay muchos, se considera que la imagen más antigua de éste tipo es el dibujo prehistórico del semi-redondel de Saint Germain (fig.5), que es interpretado como un chamán en transformación entre lo humano y lo espiritual mientras está bailando; si bien esta interpretación es subjetiva, muchos dibujos de esta época coinciden con posiciones de pies similares que son dinámicas. También hay numerosas referencias de personas bailando en vasijas griegas e ilustraciones medievales. Ya en la obra de los artistas encontramos algunos ejemplos como las bailarinas de Degas, las de Rodin (fig.6), por mencionar a algunos. En todas estas imágenes la danza es tema o motivo del dibujo, y dicha relación se sintetiza en la pose adoptada por la figura humana que alude a la acción dancística por una evidente composición dinámica de la estructuración corpora,l o la inclusión de formas gestuales que refuerzan la sensación de movimiento.

Siguiendo la idea de la danza vista, aludida o representada, reconocemos una segunda relación donde la danza se sirve del dibujo para hablar de sí misma. El dibujo funge como elemento auxiliar para pensar la danza. Nos referimos a aquellos dibujos o “graficaciones” en donde la danza no es ni tema ni motivo, sino un problema formal y estructural, pues, el dibujo funge como una herramienta reflexiva y proyectiva cuando el bailarín o el coreógrafo piensan en el movimiento corporal y su desplazamiento por medio de la realización de anotaciones gráficas, como en algunos dibujos de Trisha Brown (fig.7). Observamos ciertas particularidades en este tipo de dibujo; la necesidad



fig. 5 Semiredondel de Saint Germain.
Cultura magdaleniense.



fig.6. Auguste Rodin, *Danseuse Cambodgienne*, Julio 1906. Crayón, acuarela, gouache sobre papel. 34,8 x 26,7 cm.

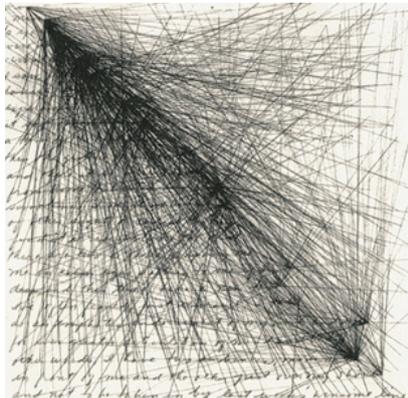


fig.7 Dibujos coreológico de Trisha Brown, 1980

de planear, e incluso de recordar y aludir al movimiento tiene distintos niveles. Mientras más gestual y reflexivo sea el movimiento, se acerca más a los elementos del dibujo, y mientras más tipificado y sistematizado se haga, más se acerca la conformación de sistemas de notación, los cuales devienen en esquemas gráficos como resultado de la disertación mental. Paulatinamente se va perdiendo el carácter dibujístico a cambio de hacer del trazo un signo que representa la identificación del movimiento, el ritmo, y otros elementos, con una marca gráfica que deviene signo. En este sentido, la primera notación coreológica de la que se tiene registro aparece en el manuscrito de Cervera, fechado en 1495 (fig. 8).

Particularmente Rudolf Von Laban desarrolla una notación coreológica bastante compleja que asocia valores estructurales del cuerpo y el movimiento dancístico con elementos gráficos (fig. 9). En contraste con los sistemas notacionales de la danza, la acción de planificar y proyectar dibujando, resulta en la apreciación del dibujo por sus propios valores gráficos.

Del lado del dibujo, *Curvas sobre la danza de Palucca* (1926) de Kandinsky, es el análisis de la danza como movimiento corporal; son los dibujos de una operación mental que expresa la conciencia de la cualidad dinámica del cuerpo, más no de la expresión dancística (fig. 10). Este tipo de dibujos muestra el análisis que el artista hace entre el dibujo y la danza en un nivel formal. Se recurre a la pose no para hacer de la danza un motivo, sino para pensar la expresión lineal del movimiento del cuerpo. Kandinsky estaba pensando en un elemento dancístico aislado; este tipo de dibujo no es por completo aquel que grafica la danza, ya que no es el desarrollo notacional del movimiento dancístico, pero sí es aquel dibujo que piensa la danza al pensar en el cuerpo y su dinamismo.

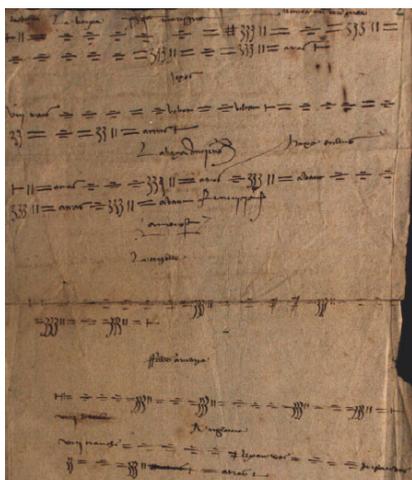


fig.8. Notación coreológica más antigua de la que se tiene registro. Manuscrito de Cervera, 1495.

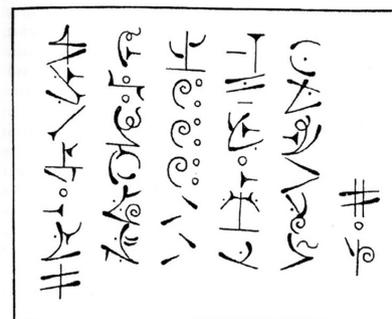
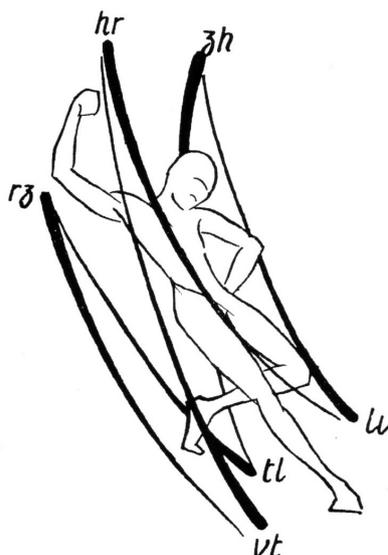


fig. 9 Dos tipos de noaciones de Laban.

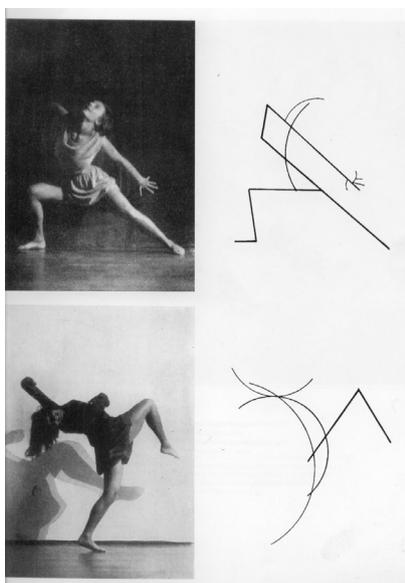


fig.10 Dibujos de Kandinsky sobre Palucca.

A pesar de que dicho análisis de movimiento establece un vínculo formal entre la danza y el dibujo, éste se da en un nivel reflexivo, pero no propone un proyecto artístico que contemple ambas disciplinas donde exista una noción del dibujo como un acto corporal, de la misma forma en que sucede en la danza.

En una tercera relación, el dibujo funge como elemento constructor de la escenografía dado su carácter prefigurante del espacio por la capacidad que tiene para crear lugares virtuales; recordemos que la función de la escenografía era hacer vívida la ilusión de un lugar donde se desarrollara la historia narrada, la necesidad de este espacio ficticio ha sido punto de unión entre la danza y las artes plásticas. De hecho, varios artistas reconocidos ponen a trabajar sus habilidades plásticas en colaboraciones con montajes escénicos de los ballets. Un claro ejemplo de esto son las obras de *Los Ballets Rusos* de Diáguilev que colaboraron con artistas como Pablo Picasso y Henri Matisse

(fig. 11). En el espíritu revolucionario de los rusos como Kasimir Malévich (fig.12), en movimientos como el futurismo y en algunos otros artistas de las vanguardias, encontramos que las escenificaciones son un elemento vinculador de las artes y, sobre todo, un medio de unificación social en el que el arte es accesible para todos, por lo que la relación entre las artes plásticas y la danza conlleva una fuerte carga social y no meramente disciplinar.

Una referencia más reciente del carácter proyectual del dibujo como auxiliar en la elaboración del montaje escénico, es el trabajo del escenógrafo mexicano Alejandro Luna, cuyos

dibujos escenográficos son muestras de su pensamiento y reflexión sobre los problemas escénicos a los que se enfrenta en cada puesta respecto a la espacialidad (fig.13): los desplazamientos que se puedan suscitar, el juego dramático de las luces y la ambientación, entre otros. Los dibujos previos que hace le permiten expresar su visión de la escena y la hacen comunicable.

Hasta este punto, cabe resaltar que no es habitual que la danza retome el dibujo o alguna obra de la plástica como fuente de su creación o como sujeto a representar, pero el dibujo sí ha tenido una utilidad específica dentro del ámbito de la danza, propiamente, dentro de la escenografía.



fig.11 Maqueta del escenario para *Parade* por Picasso, 1917.

La cuarta forma en que el dibujo y la danza se vinculan es un tipo de relación poco común. Que el dibujo que provenga de la danza o la danza provenga del dibujo, es una interacción donde el vínculo se establece desde ambas formas estructurales; la forma dibujística que devenga en danza y la forma dancística que devenga en trazo. Es pues una interrelación de acontecimientos expresivos del sentimiento y la idea en la forma; una relación dialógica de ambas estructuras formales.

Consideramos que este cuarto tipo de relación no ha sido ampliamente abordado; desde el mundo de la danza no es habitual que haya danzas que bailen un dibujo, o que el dibujo sea causa de la danza; la danza nunca ha sido una disciplina auxiliar del dibujo (salvo quizá algunos ejercicios de dibujo donde el modelo no cesa de moverse; baila). Los dibujantes no bailan para pensar la danza. Este tipo de interacciones, en



fig. 12 *Victoire sur le soleil*, ópera de 1913, vestuario y escenografía e iluminación de Malevich(reconstrucción moderna).



fig. 13 Dibujo de Alejandro Luna para de "La vida de las marionetas" 1983. Autor Ingmar Bergman, Dirección Ludwik Margules

un nivel compenetrado, es algo que ha comenzado a suceder reciente pero escasamente en el siglo XX, a partir de pensar las obras no según su técnica y disciplinas, sino según la idea y la construcción del proyecto artístico. Observamos en este tipo de relación el potencial de la danza y el dibujo como acontecimientos de la corporalidad, la conciencia y la creación.

Una de las principales ideas que fomentó la relación de compenetración formal entre la danza y el dibujo, fue la noción de línea como un punto desplazándose en el plano; un punto en movimiento. Así se reconoce un elemento formal a fin a ambas disciplinas: la noción espacio-visual del movimiento. Lo vemos ya presente en los dibujos de Kandinsky sobre Palucca (fig.10).³⁴

En la *Danse serpentine* de Loie Fuller,³⁵ se ve la interacción de la bailarina con su vestuario hecho de amplios pliegues de tela que caen de sus brazos a sus pies; se vuelve evidente visualmente el recorrido de sus miembros en el espacio por acción de la tela; en esta danza el carácter lineal-gráfico del movimiento está muy presente.

Un amplio número de bailarines y coreógrafos de la danza postmoderna son conscientes de ésta perspectiva espacio-visual de su labor. Al respecto Teresa Der keersmaeker explica:

Los cuerpos de los bailarines son puntos energéticos fijos y móviles trazando líneas. Entre dos bailarines tenemos una línea, entre tres bailarines tenemos una superficie, un territorio que puede engrandecer.

La danza son puntos moviéndose en el espacio [...]³⁶

Por otra parte, un antecedente de la corporalidad exacerbada como elemento indispensable del trazo puede encontrarse dentro del expresionismo abstracto; testimonio particular de ello es la pintura de acción

³⁴ Véase. Supra. Inciso 1.4.

³⁵ Existen muchos filmes de éste baile pero ninguno de ellos muestra a Fuller pues ella se resistía a la idea de ser grabada. Entre los archivos existentes, recomendamos el creado por los hermanos Lumière disponible en la red en: <https://www.youtube.com/watch?v=flrnFrDXjlk> Consultado el 16 de junio 2014.

³⁶ Traducción libre «The bodies of the dancers are fixed and moving energetic points tracing lines. Between two dancers you have a line; between three dancers you have a surface, a territory that can enlarge. Dance is moving points in space [...]» Fragmento de entrevista realizada a la artista, tomado de *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, 2010, p.90.



fig. 14 Fotografía que muestra a Shiraga trazando



fig.15 sin título de Kazuo Shiraga,1960.

de Jackson Pollock con el *dripping*.³⁷ Lanzar la pintura le permitió impregnar a la línea de una forma gestual vital y hacer de su movimiento corporal un elemento basal del proceso de pintar. Pollock se consideraba un pintor y cuando hacía sus cuadros no los hacía bajo la idea de “bailar,” él pensaba en la pintura y los problemas al interior de la pintura.

El carácter vital en el mundo de las artes plásticas fue ampliamente explorado por los movimientos performáticos de siglo XX. Los bailarines vieron en los performances una vía para ampliar el análisis de la danza y su creación, en gran parte porque este tipo de obras permitían la inclusión de elementos formales de diversas disciplinas.

El grupo *Gutai*, fundado en 1954 por Jiro Yoshihara, fue de los primeros movimientos que se revaloriza la ejecución del trazo a partir de la acción corporal directa sobre el material; buscaban distintos procedimientos

³⁷ Comenzó a usarla dicha técnica en 1947.



fig. 16 y 17 Fotografías de Maurice Perron de *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan

y herramientas que pudieran servir como extensiones del gesto corporal del dibujo. Kazuo Shiraga, hace trazos con sus pies sobre grandes formatos (fig.14) y Shozo Shimamoto lanza botellas con pigmento sobre el soporte (fig.15). Dibujar se vuelve un acto escénico pero aún permanece distante de la danza.

En cambio, en el grupo de automatistas de Montreal, creado a principios de los años cuarenta del siglo XX por Paul-Émile Borduas, Françoise Sullivan en *Danse dans la neige* (1948), realiza una acción donde bailar es el principal elemento, evidentemente esta acción deja como huellas del acontecimiento un elemento gráfico (fig. 16 y 17). No obstante, Sullivan no presta atención a ello, lo que le interesa es la acción en sí misma ante el clima y las condiciones del lugar. A pesar de no estar pintando o dibujando en un sentido estricto, ella ha declarado que en esta pieza hubo un instante en que cree conectar con la consciencia del momento en un sentido pictórico pero también corporal y vivencial. Lo que sucede es que a pesar de no estar pintando, vive el lugar desde su experiencia estética del momento, y analiza su entorno desde la identificación de los elementos de la realidad concreta que pueden ser traducidos en cualidades plásticas de la imagen; al respecto nos dice:

Estaba lidiando con el ritmo y las formas del campo... Creo que estaba teniendo pensamientos de pintor... Y ahí estaba, no sólo la forma del paisaje, la forma, sino también la luz, el cambio de iluminación mientras la tarde se alejaba. En gran parte se trataba de mente y sentimiento.³⁸

Sullivan se forma principalmente en las artes plásticas pero también estudia danza. En el momento en que realiza *Danse dans la neige* ella puede vivir el acto desde la formalidad de la danza y pensar el momento desde la formalidad de la plasticidad.

Del lado de la danza encontramos el grupo *Judson Dance Theatre* que estuvo activo entre 1962 y 1964, se presentaba regularmente en The Memorial Church in Greenwich Village, Manhattan, New York; éste fue un espacio de experimentación y colaboración entre bailarines, músicos y diversos artistas, donde se cuestionaban los límites disciplinarios de las artes. Trisha Brown, una de los miembros fundacionales del grupo, incorporó a su práctica artística el dibujo como herramienta de pensamiento y creación. Dentro de su obra, tenemos especial interés en el performance *It's a draw* que presentó en el 2008 en Walker Art Center, porque en ésta obra se enfatiza la cualidad corporal del dibujo y la danza. Otras obras que sigue en esta línea de creación es *Violin phase* de Teresa De Keersmaecker, un solo de coreografía para un fragmento de *Fase, cuatro movimientos de la música de Steve Reich* (1982) y más recientemente, algunas obras de Shasha Waltz and Guests integran el dibujo y la danza.

En relación a la corporalidad también se ha probado integrar cualidades gráficas a las coreografías mediante el uso de tecnologías multimedia, este otro medio puede ser un recurso de vinculación para el campo de la danza y el dibujo. *Open Ended Group* es uno de los pioneros en esta línea, realizó sus primeras colaboraciones en la danza con Merce Cunningham con la pieza *Loop* (1998).

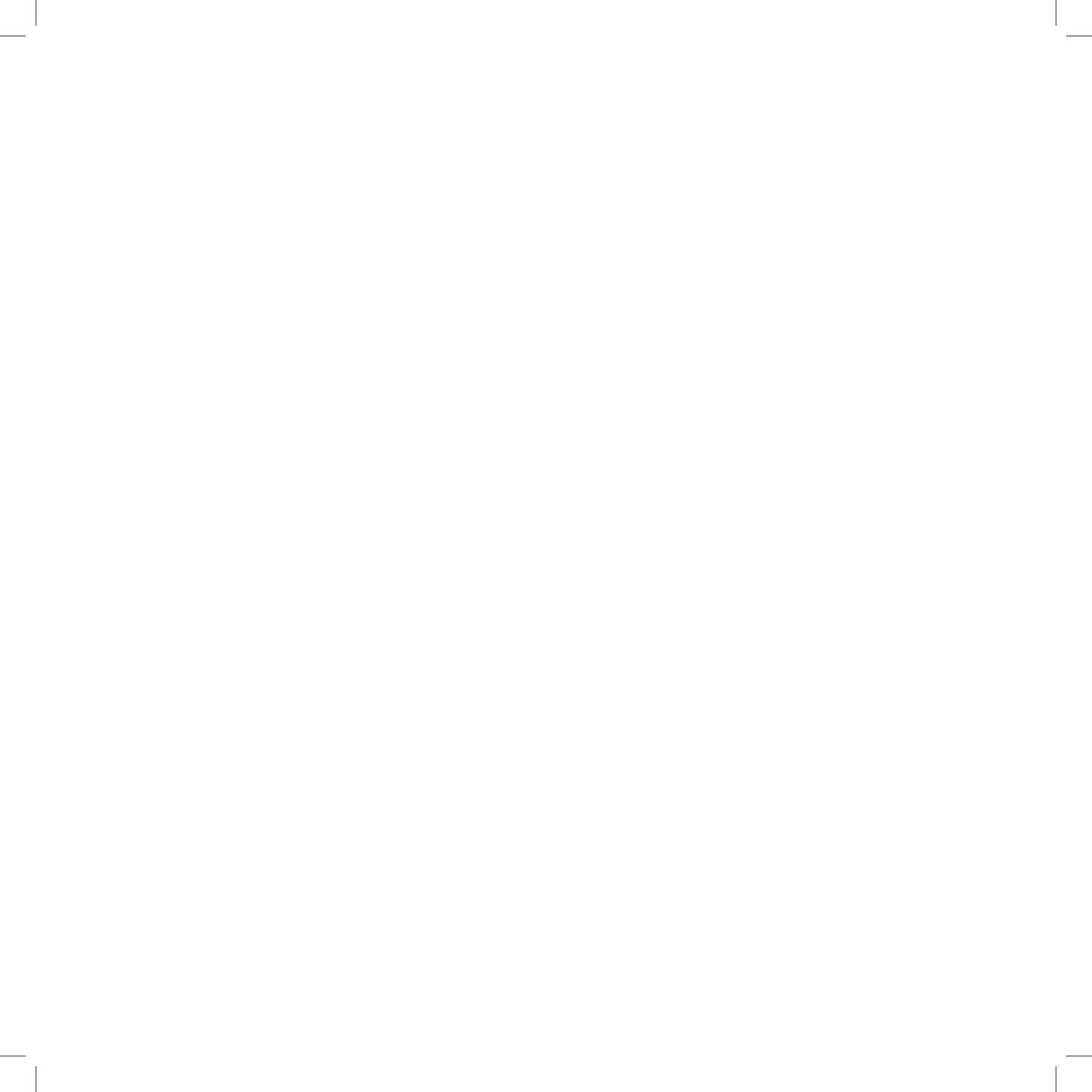
³⁸ « I was dealing with the rhythm and the shapes of the land... I think I was having painting thoughts... And there was not only the shape of the landscape, the form, but also the light, the changing light as the afternoon went away... it was much about mind and feeling» Transcripción personal y traducción libre de un fragmento de la entrevista a la artista, realizada en el marco de la exposición On line: Drawing Through the Twentieth Century, exhibida en The Museum of Modern Art, en Nueva York en 2010. Disponible en: http://media.moma.org/audio_file/audio_file/2568/607.mp3. Visto 16 de junio 2014



CAPÍTULO 2

NOCIONES DE CORPORALIDAD
EN EL DIBUJO Y LA DANZA





2.1. El problema de la dicotomía mente-cuerpo

2.1.1. La visión dicotómica del cuerpo y la mente.

Existe una visión dicotómica del ser en la que concebimos de forma separada el cuerpo de la mente, la carne del alma; entendemos por ser, una entidad que reside en el cuerpo. Tendemos a pensar sobre nosotros mismos aceptando una parte subjetiva -abstracta, emocional, e irracional- y otra física, la cual identificamos con nuestro cuerpo que se desenvuelve en el mundo de las cosas concretas. Pensar la relación del cuerpo y la mente constituye un problema filosófico clásico que incluso adquiere tintes éticos; por ejemplo, en el diálogo del *Fedón* Platón se cuestiona y responde: “¿De dónde nacen las guerras, las sediciones y los combates? Del cuerpo con todas sus pasiones.”¹ En la filosofía moderna el dualismo cartesiano representa el eje de partida para las discusiones sobre la relación cuerpo y mente. La teoría de Descartes considera la existencia de dos sustancias, una material y la otra inmaterial: *res extensa* y *res cogitas*.

Como seres, estamos constituidos de esas dos sustancias: cuerpo y mente; pero, ¿cómo puede ser la interacción entre dos sustancias opuestas?; este es uno de los cuestionamientos fundamentales de los que se derivan las diversas posturas de la tradición filosófica en las que puede ponderarse o no el papel de algunas de las dos partes. Por otro lado, consideramos que el arte, y en especial la danza y el dibujo, en su práctica, encarnan una visión contrapuesta a una concepción dualista del ser.

2.1.2. La visión dualista en el arte

No obstante, en el arte también ha existido una tendencia a separar lo subjetivo de lo objetivo; de priorizar un polo más que el otro. Es el caso de la rencilla entre los artistas románticos y los neoclásicos; dicha oposición estaba ejemplificada en la predilección por el uso del color o la línea y la inclinación por la pintura o el dibujo. En una vertiente se encontraban los neoclásicos con un dibujo más apegado a pensar la forma y

¹ Platón, “Fedón o del alma” en *Obras completas Fedón, Georgias, el banquete*. 1987. p.34.

su estructura, con una imagen visual más cercana a la representación realista, con una aprensión más lógica y mimética de la realidad; eran la contrapartida a la exacerbación de los sentidos y la pasión presentes en el uso del color, la composición y los temas a abordar de los artistas románticos. Esta discusión tenía fines más políticos que formales, porque finalmente, tanto los neoclásicos como los románticos no podían evitar participar de la subjetividad, la sensibilidad, la experiencia estética, el gozo de la creación o el sentido evocativo de sus cuadros, así como tampoco podía librarse de los procesos mentales lógicos propios del planear, construir y crear sus obras; bien lo aclara Baudelaire al decir: “La línea y el color hacen pensar y soñar, conjuntamente; el placer que describen son de una naturaleza diferente pero perfectamente igual y absolutamente independiente al tema de la obra.”²

2.1.3. La síntesis mente-cuerpo

Hemos visto que una noción dualista del cuerpo y la consciencia no sólo concierne al ámbito filosófico, sin embargo, muchos conocimientos que ha aportado la psicología, la neurología y la fisiología, apuntan a una visión unitaria donde ya no se habla en términos de lo material y lo inmaterial, lo corporal y lo etéreo, el espíritu y la carne, sino que se busca una explicación de los procesos que conlleva el vivir, sentir, pensar y actuar, no ya como elementos diferenciados y contrapuestos.

Desde el saber fisiológico y biológico entendemos que somos seres vivos cuyo organismo es un sistema de sistemas; sistema nervioso, sistema óseo, sistema endocrino, etc. El cuerpo es una unidad sistémica que no para de estar activa hasta el día en que muere.

La psicología, al lado de la fisiología, también sostiene un vínculo unitario que se resume en la condición activa de las pasiones, toda vez que participan de un proceso de conformación paulatina de la consciencia. Al mismo tiempo las pasiones (la parte subjetiva, mental y volitiva) pueden ser el origen del actuar corporal. En un sentido psicofísico “la unidad del cuerpo es un proceso de conjunción, sin pausa ni reposos,

² Traducción libre de «Ligne et la couleur font penser et rêver, tout le deux; le plaisir qui en décrivent sont d'une nature différente, mais parfaitement égale et absolument indépendant du sujet du tableaux», Charles Baudelaire, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Paris: Olbia, 1998. p.196.

de la subjetividad espiritual y su objetividad material”;³ para Ivan Schenov, el sentimiento o pasión interior es motivo del movimiento en acción. En estas corrientes psicológicas, sentir también se entiende como un acto y la consciencia surge a la par de la actividad motora.

Más allá de la visión dicotómica, el cuerpo puede ser más que un receptáculo de percepciones o una expresión de la psique, el contenedor de experiencias y pensamientos, o la máquina ejecutante de la mente. Puede ser un proceso constante en el que *se es y se existe*; en palabras de Gurméndez:

La realidad corresponde a que psique y cuerpo se condicionan mutuamente. La psique siempre se está realizando materialmente, y el cuerpo es su manifestación más evidente. En otras palabras, la psique es el cuerpo activo actuando sobre el mundo, y el cuerpo la externa interioridad de la psique.⁴

La corporalidad es vista no sólo como sensibilidad pasiva en el sentido en que sólo percibe los estímulos del mundo; es también “acción de su propia receptividad sensitiva.”⁵ Precisamente, consideramos que la creación artística conlleva la acción proveniente de la sensibilidad de modo que constituye un ejemplo preponderante de la síntesis mente-cuerpo.

2.1.4. La práctica artística contrapuesta a la visión dualista del ser

El problema de la dicotomía entre cuerpo y mente está constituido por una visión en la que es posible separar el cuerpo de su carácter subjetivo. A nuestro parecer esto constituye una racionalización del problema, una forma lógica de explicarnos el cómo sucede la relación entre lo corpóreo y lo mental, una forma de desmenuzar la realidad para entenderla en sus partes, pero de ningún modo concuerda con la noción de corporalidad que sostiene nuestra postura ideológica, ya que consideramos que es en la práctica artística donde más profundamente se encuentra involucrada la acción mental-corporal sin un carácter dicotómi-

³ Carlos Gurméndez, *Crítica de la pasión pura*. Vol. 1. México: Fondo de cultura económica, 1989. p. 15.

⁴ Carlos Gurméndez, *Crítica a la ...* p. 31.

⁵ *Ibidem*. p. 43.

co. A nuestro parecer el quehacer artístico, entre otras cosas, trata de dotar de cuerpo, de materialidad, de espacio y tiempo aquello que ha surgido en los pensamientos y sensaciones del artista. Consideramos que el proceso creativo y el momento de creación no necesariamente están sujetos a un pensamiento racionalista taxonómico que divide al artista en mentalidad y cuerpo. A raíz de estas consideraciones hemos optado por usar el término corporalidad en su acepción común (la cualidad de estar dotado de cuerpo), para referirnos unitariamente a la relación entre la psique y el soma. De manera que cuando empleamos este término, debe considerarse que estamos pensando no sólo en el aspecto físico que es el cuerpo, sino en todas las implicaciones subjetivas que conlleva, y sobre todo, al complejo entramado mental del que es partícipe; estamos aludiendo a una concepción no dualista sino unitaria del ser; en procesos de percepción y acción que nos involucran íntegramente; es tener la consciencia de ser en un tiempo y espacio desde el estar presente sin escindir lo sensible y corpóreo de lo mental y racional, tal como comenta Vicente Latre al hablar de la capacidad de saber:

Si consideramos el dinamismo del saber como ese movimiento continuo y unitario que nos permite identificarnos con la realidad extramental, bajo esa perspectiva sentir e inteligir ni se oponen ni se suceden, sino que se interpenetran para constituir un solo acto.⁶

Más que decir que el cuerpo y la mente se relacionan, optamos por pensar que existen y funcionan conjuntamente para conformarnos como individuos. Con el cuerpo somos receptivos a los estímulos del mundo, pero consideramos que somos más que un receptáculo de estímulos; es tan importante percibir como procesar lo percibido, es decir, que exista el reconocimiento de lo sentido para que haya huella de ello en el ser, y que sea a partir de este reconocimiento que se conforme la consciencia del momento que se vive aunado a todo lo que se ha vivido y proyectado como lo que se ha de vivir.

En las prácticas performáticas, como el arte acción y estrategias similares, encontramos una alternativa a la visión dicotómica del cuerpo y la mente. Los inicios del performance datan a principios del siglo XX pero es en la década de los años sesenta, cuando cobra un sentido artístico, político y social estrechamente

⁶ David Vicente Latre, *El dibujo como proceso de conocimiento*. p. 19.

vinculado a la idea del cuerpo y la sexualidad. La dicotomía entre mente y cuerpo se nulifica en el campo de la realidad concreta donde lo corpóreo y mental conforman a los individuos. La acción corporal es el valor prioritario que da forma a la idea del artista, quien por medio de su corporalidad afecta a su contexto y es afectado por esto mismo. Por ejemplo, en el performance de Yoko Ono, *Cut piece* de 1965, ella, al dejar que la gente cortara su ropa, hace que la corporalidad del otro forme parte de la acción (fig. 1). Ono es afectada corporalmente pues el hecho de que corten sus prendas implica la trasgresión de su espacio corporal personal y con ello una repercusión psíquica al sentirse vulnerable o expuesta por permitirlo.



fig.1 *Cut piece*, Yoko Ono, 1965.

2.2. La corporalidad en prácticas artísticas del siglo XX.

La corporalidad siempre ha sido un elemento fundamental de la danza y ésta gira en torno al movimiento del cuerpo; la capacidad motriz y su desplazamiento sobre el espacio han sido la principal herramienta de creación en esta disciplina.

En la historia de las artes plásticas y visuales, el cuerpo siempre ha estado implícito; es a partir de la década de los años cincuenta que el cuerpo es empleado como parte de nuevas estrategias de creación; un ejemplo claro es el *body art* o “arte del cuerpo”, que correspondía a aquellas manifestaciones artísticas donde el carácter corporal cobraba protagonismo escénico. En gran medida esto sucedió en sintonía con el clima social de la revolución sexual donde se cuestionaba las formas de opresión en la sociedad; bajo esta situación, el cuerpo se convirtió en un campo de poder y acción social, de tal suerte que muchos artistas hicieron del cuerpo -y especialmente su cuerpo- el punto central de sus obras. La corporalidad del propio artista es el medio de acción, de expresión, de creación y de significación, formando parte de los sistemas artísticos performáticos como medio de significación. Al suscitarse a partir de una necesidad generalizada por hablar del cuerpo y exponerlo, se generó lo que ahora denominamos “arte del cuerpo” para aludir a aquellas obras que ponderan la utilización del cuerpo como tema y medio artístico.

El uso de la expresión corporal es común a muchos ámbitos de la vida y del arte. En el performance no existe una sistematización de elementos de expresión corporal como sucede en el teatro, la danza o en una entrevista de trabajo bien estudiada. En cambio, lo que se señala es que los artistas, en tanto que son y accionan, conllevan una compleja rama de valores y significaciones intrínsecas a su cuerpo, y es esto lo que genera parte del significado de las obras. También sucede que hay muchas piezas en las que los artistas llevan el uso del cuerpo y las acciones a niveles más intensos que escapan a cualquier neutralidad común de la vida diaria; el “accionismo vienés”, por excelencia, muestra como muchos artistas se han involucrado en vivencias extremas que llevan al cuerpo y sus lenguajes diversos hasta el límite de lo psíquico y físico. La corporalidad es revalorada como un medio social de relación con el otro; es por esto que el cuerpo bajo estas circunstancias históricas, tiene un peso político del que muchos artistas se valen para crear sus obras. En tales circunstancias, hechos como desnudarse son un acto político que cobra coherencia bajo estrategias creativas que se integran a los discursos del arte.

El cuerpo es poderoso porque es el santuario de la introyección, del uno en sí mismo, pero también es, la materialización de quienes somos en el medio social físico en que día a día interactuamos con los otros. El cuerpo del artista también puede ser un campo de lucha y resistencia social.

Recordemos que este contexto del que tratamos, es aquel propio del desarrollo de las artes plásticas y visuales, por lo tanto, nos referimos a lo que ha sucedido en ese ámbito artístico que llega a rozar con el mundo de las artes escénicas; sin embargo, la preponderancia del cuerpo en la danza y el teatro es otra. Dentro de los procesos de creación de la pintura, la escultura o la gráfica, el cuerpo era un referente de la realidad concreta a mirar y dibujar, un punto de partida temático y un instrumento de representación, si bien el cuerpo del artista siempre ha sido importante, no era algo que se resaltaba y cuyo vestigio no estaba obviado en las obras de arte.

La historiadora del arte Amelia Jones y la curadora Tracey Warr, en el estudio que realizan para el libro *El cuerpo del artista*⁷, plantean que en el arte del cuerpo de la primera mitad del siglo XX, surgieron objeciones y críticas al sistema artístico de las artes plásticas en dos sentidos: primero, el arte tan formal y ensimismado era considerado como un arte aislado del aspecto social por no tratar directamente ese tipo de temas, en su lugar se propiciaba la preponderancia del yo del artista; y segundo, se acentúa la valoración del objeto artístico como resultado aislado de un proceso inaccesible para el espectador donde el carácter corporal permanece oculto. Lo que se está considerando es el distanciamiento de lo social en el arte y la no utilización del poder político del cuerpo de los artistas; en este sentido se critica que el artista hable desde sus obras de arte pero no como un ser corporal y social,, no como un individuo que antepone su presencia física, sino que se muestra a través de otro objeto, su obra.

En principio, la tendencia del arte del cuerpo que se contrapone a un tipo de arte que muestra al cuerpo como objeto -aquel que es representado en pose, aquel que es el objeto a ser observado-, lo cual supone una distancia epistemológica, y por esto parecería que esta distancia conceptual es también un alejamiento social.

Sin embargo, encontramos estos dos puntos de vista criticables en tanto que, en las acciones y performances muchas veces el rol del cuerpo del propio artista llega a ser tan preponderante al grado de

⁷ Amelia Jones y Tracy Waar (ed), *El cuerpo del Artista*. Barcelona, Phaidon, 2006.

terminar siendo mostrado como objeto dentro del discurso estético del mismo artista, es decir, que el cuerpo al ser medio social no puede escapar a su objetivación entre los otros, conllevando los aspectos positivos y negativos que ello pueda implicar; recordemos que no toda objetivación tiene que ser una banalización o un desvalorización. Además, si se critica (como lo hace Jones) que en los viejos sistemas artísticos de la pintura o la escultura, la acción corporal esta oculta (se señala específicamente la obra de Pollock quien entre los informalistas logra que su proceso creativo sea completamente corporal), creemos que no podríamos hablar de ocultamiento ya que no es una motivación en la obra del artista, es otra forma en que la corporalidad está presente en el arte, no como un objeto representado ni como una corporalidad presente y exacerbada, sino como una corporalidad que subyace en la pintura. En este caso la corporalidad está agravada en el proceso de creación de algo más que no es el artista, no es la acción creadora, sino el objeto que se ha consagrado como ser del cuerpo, el objeto que puede evocar toda esa historia vital que le dio origen.

Entendemos la importancia histórica de este tipo de contraposiciones para el desarrollo de un arte centrado en la corporalidad de los artistas y no en la corporeidad del objeto artístico, además, pensamos que las prácticas artísticas no tiene que partir de premisas correctas sino de ideas fundamentales, y una de ellas sostenida en esta tesis, es que la corporalidad está presente esencialmente en los procesos del dibujo y la danza desde que ambas disciplinas existen. Históricamente el arte del cuerpo en la segunda mitad del siglo XX, señala la aparición de estrategias que van por un camino distinto de aquel que se había dado en las artes plásticas donde, como ya hemos mencionado, el cuerpo adquiere un carácter escénico y protagónico; dicho panorama propició la interrelación entre distintas formas en que la corporalidad se presenta en el dibujo y otros tipos de arte.

2.2.1. La estrategia, lo introspectivo y lo social

En *El cuerpo del artista*⁸, se establece el siguiente criterio de análisis en siete directrices para estudiar las prácticas del arte del cuerpo, surgidas en la segunda década del siglo XXI según la forma en que la corporalidad conforma la pieza. Estas son:

⁸ *Ibidem*. Dicha estructura de análisis queda establecida desde el prefacio y se desarrolla a lo largo del libro.

1. *Cuerpo que deja huella*, donde el soporte es el receptáculo de la expresión psíquica del artista. Todo el cuerpo es la herramienta con la que se pinta y dicha acción es la pieza en sí que importa en su proceso constructivo y también la manera en que se deja una marca del cuerpo, es tema de exploración.
2. *Cuerpos gestuales*, obras en las que la búsqueda de la actitud corporal del propio artista construye la obra. La acción cotidiana concentra la significación política del acto, muchas veces, concentrada en el gesto captado por la imagen fotográfica. Se realizan eventos específicos para la realización de los performances.
3. *Cuerpo ritualista y transgresor*, este tipo de obras generalmente versan sobre el cuestionamiento de preceptos sociales, morales y éticos. Son obras donde frecuentemente los artistas se centran en la búsqueda de los límites de la propia corporalidad; se someten a situaciones extremas cercanas al dolor, lo que resulta transgresor no sólo para el cuerpo del artista sino que transgreden los límites sociales y políticos. También es cierto que muchas obras tienen un carácter ritual por su estructuración como eventos, además de evocar la idea de lo sacro en contraste con lo profano; lo ritual y lo común.
4. *Cuerpos al límite*, muchas de estas obras exploran la relación del cuerpo y el entorno, lo individual, lo social y lo colectivo.
5. *La identidad y el cuerpo*, cuyas obras abordan temáticas sobre la identidad y como el cuerpo se caracteriza bajo roles sexuales y sociales.
6. *El cuerpo ausente*. En estas obras se alude a la corporalidad del artista valiéndose de su ausencia física para referirlo.
7. *Prótesis y cuerpo extendido*. Se plantea la posibilidad de la extensión corporal más allá de lo natural, lo que lleva a los artistas a pensar el cuerpo ante los medios tecnológicos para trascender sus mismos límites corporales.

Para hablar de dibujo y cuerpo es importante señalar que en el primer grupo de piezas (cuya mayoría son obras de principios del arte del cuerpo) es donde encontramos una fuerte vinculación con el dibujo, porque se encuentran piezas construidas a partir de la marca que deja el cuerpo; está implícito el uso del trazo

o la mancha ya sean improntas o la acción gestual del cuerpo donde se deja ver la huella del trazo como registro y resultado. Hay elementos gráficos y del dibujo dados por el cuerpo como soporte o herramienta donde el propio gesto del cuerpo del artista cobra especial relevancia. Empero, hay que considerar que también hay recursos propios del dibujo en las obras que hablan de la ausencia o que tienen un carácter ritual. La relación del dibujo y el cuerpo no se determina por los parámetros planteados en *El cuerpo del artista*, cuya intención es brindar cierta claridad al amplio panorama de la conformación del arte del cuerpo. Como alternativa pensemos el cuerpo en relación al dibujo, lo plástico y lo escénico partiendo de ejemplos particulares.

Comencemos con el caso de Jackson Pollock y George Mathieu. En la obra de Pollock es evidente el poder corporal que existe en su proceso de construcción pictórica, aunque se mire el trabajo desde las piezas acabadas y no desde el acto propio de pintar. Las líneas que componen sus obras no son producto del azar ya que están determinadas por la acción corporal ejercida por el mismo autor; el movimiento de Pollock dota a la línea de direccionalidad, densidad, gesto e intensidad; la forma pictórica se corresponde con la acción corporal que la origina.

En cuanto a George Mathieu, es el primero en hacer del proceso de pintar una exhibición o un happening, resaltando el impulso vital con que traza; sin embargo, tales acciones no son propiamente *action painting*; en primer lugar porque este término fue acuñado por Harold Rosenberg, crítico norteamericano de arte, en su artículo *The American Action Painters* publicado en ARTnews en diciembre 1952, para referirse en particular a lo que estaban haciendo los pintores norteamericanos; había un sentido político por resaltar la escena norteamericana de la pintura como centro y vanguardia del arte de ese tiempo contrastándolo con la escena europea. De manera formal y técnica, no puede encasillarse a Mathieu por completo en dicho término porque el proceso de creación en él, adquiere teatralidad⁹, puesto que en sus eventos, George Mathieu, está consciente del carácter escénico de su persona, su pintura y de todo lo que hace y responde a la lógica de saberse visto; representación de sí mismo pintando que resulta más evidente en las grabaciones que realiza, pues editar el video le permite manipular lo que se muestra y así reconstruir el acto artístico en su representación fílmica.

⁹ Para consultar una de las grabaciones de George Mathieu ver:
https://www.youtube.com/watch?v=a8Ai_iRqzQk consultado el 24 de Enero del 2015.

En los registros que existen de Pollock pintando (fig.2),¹⁰ lo que vemos es la posé fotográfica y una ejemplificación de su proceso, tales elementos nos dan la idea de lo que conlleva el trabajo de Pollock a nivel técnico con el *dripping*, y sin embargo, todo esto resulta vacío del poder energético y corporal de sus largas sesiones de pintura, aquellas donde su consciencia se vuelca por completo en su hacer y él es trastocado a través del acto de pintar; su vitalidad -aquello que específicamente podía ocurrir mientras él se encontraba trabajando en su estudio- se mira ausente.



fig.2 Pollock pintando.

¹⁰ Nos referimos a las fotografías tomadas por Hans Namuth, publicadas en mayo de 1951 en ARTnews para ilustrar el artículo de Robert Goodnough titulado “Pollock Paints a Picture”; y también a los videos , producido por Namuth yPaul Falkenberg, donde se le muestra a Pollock salpicando la pintura. Este video está disponible en la web en: <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO>. Visto el 28 de febrero de 2017.

En contraposición, lo que vemos en Mathieu es pintura pero no es el proceso de consumación del artista mediante la acción de pintar, es la exposición del acto vital del trazo más no la consagración psíquica de momento en el trazo; es en gran medida la escenificación de los procesos pictóricos. En los registros de Pollock existe un carácter teatral pues está presente el deseo de evocar aquello que sucede, de recrear el trabajo de *Pollock*, donde el pintor se personifica a sí mismo como el pintor del *dripping*. En Mathieu, por escenificación me refiero a poner en escena y a la vista de todos, su labor como pintor; es direccionar

la atención hacia el acto de pintar, sin tener necesariamente la intención de someterse a un estado de conciencia diferenciado. Mathieu de alguna manera pinta para ser visto pintando, no como Pollock, quién más bien requería apartarse de lo demás. En Pollock la acción gestual y azarosa de pintar es íntima mientras que en Mathieu tiene que ser pública.

Cabe mencionar que muchas de las ideas que llevaron a los artistas a realizar acciones, se fundaban en el deseo de ir más allá de los sistemas formales establecidos. Por ejemplo, los performances de Claes Oldenburg y Jim Dine tenían la intención de expandir la pintura más allá del soporte y sus limi-



fig.3 Smiling workman, Jim Dine, 1960.

taciones formales. *The smiling workman*¹¹ (1960) un performance realizado por Dine tenía por cometido presentar pinturas a manera de teatro (fig. 3); en la acción había unos cubos con pintura dispuestos frente al público, él se encontraba entre la pintura y un papel que había dispuesto sobre el muro a modo de lienzo. Él apareció con una sonrisa pintada de negro en el rostro y envuelto por una túnica roja. Lo que siguió fue escribir en azul y naranja la frase "I love what I'm" y después beber y verter encima de sí mismo la pintura que era jugo de tomate.

En relación a la Pintura y su situación contextual, se dice que Dine "amplió la relación física del artista con su pintura y el lienzo a nuevos niveles de conexión corporal."¹² Pero, ¿qué tanto puede tener que ver esta pieza con lo pictórico? Es claro que la noción de escenificación puede asociarse a la idea de escena en un cuadro pictórico porque en éste hay cierta disposición, poses y narrativas que sugieren una acción en proceso; de modo similar, en estas acciones teatralizadas había una ambientación dada por la disposición de los elementos que creaban un espacio escénico, sin embargo, en la acción de Dine no existe alguna intervención real de los procesos pictóricos porque en ningún momento pinta; lo que si encontramos son elementos relacionados a la pintura que hablan de algún problema, no de la pintura en sí como técnica, sino que son una serie de elementos alusivos al sistema pictórico para cuestionarlo y, a nuestro parecer, marcar un clara diferencia entre pintar y aquello que rodea a la pintura; es el reconocimiento de que la construcción de la obra no es exclusivo de la pintura, y más que de la pintura, nosotros remarcaríamos que no es exclusivo del objeto artístico.

El momento en que Dine vacía la pintura de jugo de tomate sobre su cuerpo, está siendo muy explícito con respecto a la relación corporal que se tiene al relacionarse con cualquier material; al impregnarse de dicha materia está tiñendo su cuerpo de cierta cualidad lumínica y cromática, porque dicho acto teatralizado tiene una fuerte carga visual y corporal; su cuerpo responde físicamente al balde de zumo, a su consistencia, su temperatura, etc., no obstante esta relación matérica no es exclusiva de la pintura y la que él realiza no es una interacción pictórica.

¹¹ Llevado a cabo en la Judson Memorial Church de Nueva York como parte de una serie de performances que organizó Oldenburg llamado Ray Gun Show Esta pieza de Dine se volvió a realizar en el 2013, el registro en video se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=jciSB5e7kMs> Visto el 18 de febrero 2015.

¹² Jones, Amelia y Waar, Tracy. *El cuerpo del artista*. p.59

En resumen y a nuestro parecer, Dine cuestiona la pintura hablando metafóricamente de ella sin que en algún momento realmente se valga de los procesos pictóricos para ello. Es un acto escénico con una postura política muy fuerte frente a los mismos sistemas artísticos de la pintura. Nos dice que la construcción de un concepto de lo fundamental de la expresión o significación no es exclusivo de un medio y un objeto artístico, sino que está en los propios procesos del artista y su capacidad de resignificación; en gran medida, el hecho de que sea un acto, habla de la necesidad de comunicación directa entre las personas. El problema de la pintura que Dine aborda en esta obra no es una cuestión formal como con Pollock.

Contextualmente este tipo de trabajo tiene una importancia enorme, porque demuestran que una tendencia creciente en su momento, requería finiquitar el proceso creativo que estaba dado de la mano de la producción pictórica para seguir en otras formas artísticas. Sin embargo esto no es nuevo, cuando Picasso incluyó un pedazo de objeto en lugar de pintarlo, creando así un collage, reconoció que sus intenciones sobrepasaban o divergían de las posibilidades creativas que ofrecía la pintura y la representación, y quizá por esa línea, venga el reconocimiento de la importancia del cuerpo en la creación, su cualidad vital, concreta y cercana. No es que este performance sea pintura expuesta como en el caso de Mathieu, pero nos interesa porque ciertamente muestra un carácter corporal predominante aunado a su carácter de acontecimiento, resaltado por su cualidad escénica.

La línea de obras compuestas por actos corporales de trazo y color vacío de lo pictórico, e incluso de la función propia del dibujo, pero de sentido crítico hacia el propio arte inscribe muchas otras piezas, entre las más destacadas podemos citar *Zen for Head* (1962) de Naum jom Paik, *Face painting-floor, White line* (1972) de Paul McCarthy, que resultan bastante similares (fig. 4).

En varias de estas obras con una postura política frente a la tradición pictórica, lo que sucede es que la obra de arte se vacía de pictoricismo, sin embargo, se valen de los recursos gráficos de la línea y el acto de trazar (elementos del dibujo que no necesariamente funcionan como función dibujística), para dotarlos de un significado crítico hacia los propios sistemas artísticos de las artes plásticas y visuales en las cuales existe la preponderada inclusión del acto corporal como eje estructural de la acción de trazar, es decir, que hay un paso sustancial entre la necesidad de usar la forma pictórica y la utilización de la forma corporal, ya no supeditada a los procesos pictóricos de la realización de una pintura, porque la voluntad de



fig. 4 Face painting-floor, Paul McCarthy 1972.

estos artistas apuntan a mantener el trazo como una expresión que les permite exacerbar su corporalidad, pero no ya con el valor formal del gesto, lo que encontrábamos en los informalistas, sino con un sentido crítico y social; es en gran parte causa y efecto del deseo del artista de anteponerse en su cualidad vital de individuo.

2.2.1.1. El cuerpo es la herramienta

En los artistas, la cualidad de acontecimiento escénico que se le da a las obras les permite ir más allá de los recursos estipulados por los medios artísticos ya establecidos. Muchos piensan las acciones en función de una expansión y exploración espacial, como lo decía Oldenburg, otros parten de repensar la función y el significado del pincel como herramienta pictórica, como una extensión corporal que sirve para un fin en específico. De ahí que lo que se haya generado como un recurso recurrente es el uso del cuerpo como un

medio de aplicación del trazo, el color, la mancha o la línea. *Zen for head*, *White line*, son muestra de ello, al igual que las *antropometrías* de Yves Klein (fig. 5), quien en 1958 en una cena privada, por primera vez, cubrió con pintura azul el cuerpo de una modelo a quien después arrastraría sobre un papel para crear una marca directa con el cuerpo a modo de pincel, El mismo Klein menciona:



fig. 5 La gran antropometría azul, Yves Klein, 1960.

Hace tiempo que abandoné el pincel. Era demasiado psicológico. Pintaba con el rodillo por su naturaleza más anónima, intentando marcar durante la ejecución una “distancia” -cuando menos intelectual y constante- entre el lienzo y yo-. Ahora como un milagro, el pincel había vuelto pero esta vez con vida. Bajo mi dirección, la propia carne aplicaba el color en la superficie con una precisión perfecta. Pude permanecer constantemente a la distancia exacta X de mi lienzo y por tanto, dominar mi creación continuamente durante toda la ejecución.¹³

Esta cita expone la idea del cuerpo como herramienta viva; cuestiona la labor y el concepto de la herramienta en la pintura para la creación de las antropometrías como otra forma de aludir al cuerpo, ya no por medio de una imagen construida a través de un proceso de elaboración mimética, sino por medio de la huella del cuerpo. Lo que vemos en las antropometrías es el cuerpo objetualizado del otro, que el artista utiliza como medio, con el fin de permanecer psicológicamente y anímicamente fuera de la obra. Por un lado vemos una vívida gestualidad corporal en las manchas que crea con los cuerpos de sus modelos, las que bien pueden referirnos el vestigio de un cuerpo en su ausencia, pero por otra parte, contrario *al action painting* de Pollock, Klein no presenta ningún vuelco psíquico sobre la obra. Él desde una postura más racional, funge como director para crear una marca corporal, un recurso gráfico que en su momento histórico divergía de la forma en que se había hecho referencia a la representación del cuerpo y de esa forma planteaba algunos cuestionamientos a los procesos pictóricos. También, la obra de Klein es una de las obras que trastocan la concepción de la función del artista, no ya como el hacedor, sino como el confabulador de la idea y los actos, la mente maquinal, el director, alguien que tiene que ponerse de acuerdo con otros para realizar su idea.

En otros casos, el cuerpo es el soporte, el lugar donde sucede y recae la acción del trazo; Carolee Schneemann ve en ello una vía de investigación (fig.6). En *Eye Body: 36 transformative actions* (1963), tenía la idea de usar su cuerpo como elemento visual, que fuera pintado de manera alusiva en un lienzo; al respecto ella refiere: “cubierta de pintura, grasa, tiza, cuerdas y plástico convierto mi cuerpo en un territorio

¹³ Yves Klein “le vrai devient réalité”, 1960 en, Amelia Jones y Waar Tracy. *El cuerpo del...* p.54

visual. No sólo soy una creadora de imágenes sino que exploro los valores de la carne como material de trabajo.”¹⁴

A nuestro parecer, lo que se suscita en el arte del cuerpo tiene un carácter ambivalente porque existe cierta preponderancia y liberación del cuerpo en la exacerbación de su participación vital en el acto artístico, pero por otra parte, el cuerpo también tiene un papel objetual, pues, es instrumentalizado y expuesto a la mirada. En un sentido político, puede considerarse que la relación objetual del cuerpo sea la de sumisión, lo que puede ir en contra de la idea de liberación a partir del cuerpo por la que se pugnaba en un principio. Habría que pensar el cuerpo no como un objeto sino como el medio de acción y de interacción social y fáctica, pensando en una unión de soma y psique, de voluntad y acción. Además considerar que la idea de cuerpo como objeto no tiene por qué ser, necesariamente, un atributo peyorativo o denigrante.



fig. 6 Eye Body: 36 transformative actions.
Carolee Schneemann, 1963.

¹⁴ Carolee Schneeman “More than Meat Joy”, 1999. Citada en Amelia Jones...p.61

2.2.1.2. La senda a la introspección, el estado anímico y psíquico

Otra vertiente que va más allá de las consideraciones del cuerpo como objeto, herramienta, soporte o gesto visual, son aquellas obras donde hay un involucramiento introspectivo y un sentido político social predominante que rememora cierto carácter ritual o chamánico, donde el estado físico y corporal del artista se somete a condiciones que afectan su estado anímico, en este sentido, el momento creativo de Pollock coincide con este tipo de obra en tanto que algo tiene que suceder al interior del artista para que la obra se construya en una circunstancia muy particular. Schneemann en *Up to And Including Her limits* (1976), pieza donde fue colgada de un arnés desnuda, en un espacio donde había sido dispuesto papel para que dibujara bajo las condiciones de movilidad que generaba su cuerpo pendiendo del arnés, realizó una serie de trazos garabateados durante un tiempo prolongado (fig. 7). En esta obra Schneemann cuestionaba sus propios términos de lo íntimo y lo público, el contraste entre todo lo que sucedía en ella en el momento de someterse a la acción y por el otro, el hecho de que fuera un acto expuesto a la vista del público. Se cuestiona la medida en que algo tan íntimo puede ser público como lo refiere la siguiente cita:



fig.7 Up to And Including Her limits, Carolee Schneemann, 1976.

Schneemann describió la performance como una especie de introversión para revelar su inconsciente. “una meditación privada en movimiento, la vida privada de la artista hecha pública”; ello requería concentración. La conexión interior con las sutiles reacciones y movimientos de la cuerda que culminó en una meditación no interpretada ante un público, pero que este sí lo podía ver.¹⁵

Aquí el empleo del cuerpo como medio para trazar o pintar no se plantea como la “herramienta sustitutiva del pincel”, se está considerando que se dibuja, traza o pinta desde nuestra acción corporal, es decir, que suscita el involucramiento íntegro del ser de quien dibuja; en esta posibilidad existe el reconocimiento de sí mismo en el justo momento en que todo acontece.

La pieza de Tracey Emin *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996) en la galería Andreas Brändström, Estocolmo, es similar a la de Schneemann en tanto que la propia artista se somete a una



fig. 8 Exorcism of the Last Painting I Ever Made, Tracy Emin, 1996.

dinámica que propicia la introspección, a la vez que, se expone ante la mirada del público tanto psíquicamente como físicamente (fig. 8). Emin, en esta pieza pasó dos semanas encerrada en una habitación construida dentro de una galería teniendo en mente enfrentarse al bloqueo mental para pintar en el que llevaba ya seis años. En esta habitación ella se encontraba desnuda mientras pintaba y los que visitaban la sala podía ver lo que sucedía por medio de dieciséis ojos de buey. La

¹⁵ Ídem.

obra estaba planeada deliberadamente para confrontar a la artista con ciertos estados anímicos y psíquicos asociados a su imposibilidad para pintar; al mismo tiempo que es fundamental el acto catártico, lo es también el sentido crítico y analítico hacia la pintura desde la experiencia personal de la artista.

2.2.1.3. La exteriorización de lo subjetivo en el ámbito social

El arte del cuerpo tiene un tinte marcado por un compromiso social y en muchos casos, las obras atienden a una temática social, o bien, sus intenciones exploran más allá de un estado introspectivo, aunque sean corporalmente potentes, al grado de recordar un sentido ritual. En este tipo de obras es más evidente que el papel del cuerpo del artista es un medio social y no sólo personal, a través del cual el artista, dibujante o el individuo, se comunican con “el otro”. Günter Brus y Ana Mendieta son artistas en cuyas obras esto resulta evidente, y en las cuales, el trazo de las líneas adquiere una profundidad psíquica y así, un sentido dramático fundamental en la construcción de la obra.

En 1965, Günter Brus presentó una serie de imágenes titulada: *Self Painting, self - mutilation* en la galería Junge Generation (fig. 9). En las imágenes se aprecia que Brus llena su cara de un material denso y blanco; haciendo alusión a su cuerpo y rostro como un soporte pictórico, esto transforma su rostro en la expresión de un personaje anónimo, sin embargo, las marcas de la superficie de su cara logran hacer más expresivos sus rasgos y su semblante. Él traza una línea que va desde la nuca hasta el cuello, justo por la mitad de la cabeza. En dos fotos vemos utensilios punzocortantes e incluso en una, un hacha posa sobre su rostro, semejando que está incrustada en él. En *Walking through Vienna* -primera acción pública de Brus-, salió a las calles pintado completamente de blanco y con una línea que atravesaba todo su cuerpo y caminó así hasta que fue detenido por escándalo público (fig. 10 y 11). Lo que él buscaba era ser visto y relacionarse con su



fig. 9 Self painting-self mutilation, Günter Brus, 1965



fig. 10 y 11 Walking through Vienna, Gunter Brus, 1965

entorno; en ese momento se exponía ante todos para encontrar reacciones en los espectadores, y que de este modo, su persona fuera el vehículo comunicativo de lo que previamente había sucedido cuando hacía las fotos de *Self painti*: un momento íntimo e introspectivo. En ambas piezas, la línea cobraba sentido en relación a su corporalidad y en su proceso creativo.

En estas obras la línea, el trazo sobre el cuerpo del artista, está íntimamente vinculado a la alusión del dolor, dónde la línea se interpreta como símbolo de mutilación o violencia. En las mismas, no es necesario violentar el cuerpo porque la carga de significación de la línea es potente en sí misma. A la vez que se va trazando, denota el cuerpo de Brus, lo llena de identidad, como un personaje doliente; esta alusión al dolor presente es suficiente para llevar, en un sentido corporal más que físico, la idea de sufrimiento o mutilación. En nuestra opinión, la fuerza de este trazo escueto de dibujo es de una carga anímica y empática potente y ahí radica su importancia y belleza.

Este tipo de línea cobra corporeidad, es tan presente como el artista, es un trazo lleno de materialidad; conforme avanza sobre el cuerpo de Brus, lo va obviando y lo reviste de sentido doliente, se muestra

como un personaje ante quienes lo miramos. Es una línea que genera consciencia del cuerpo en el momento en que se traza y en el que es vista.

Por su cuenta, Ana Mendieta, en *Body Tracks* (1974), lo que hace es llenar sus manos de sangre, extenderlas frente a un lienzo, tocar la tela y bajar hasta quedar de rodillas, para que de esta forma se obtenga la marca del deslizamiento de su cuerpo (fig. 12). En otra serie de piezas, *Body prints*, su cuerpo, cubierto por sangre es envuelto en unos lienzos negros con la intención de que su cuerpo deje marcada la tela. En ambas piezas está presente el involucramiento corporal del trazo o registro de la acción o del cuerpo, la línea y la mancha cobran un sentido mayor al de su simple formalidad, adquieren la significación simbólica del material que los constituye y la herramienta que lo aplica. Para Mendieta la corporalidad del artista, así como la acción que realiza tiene un sentido ritual dentro de su proceso de creación, en ello interviene su mundo interior al tiempo que se es consciente del potencial social que tiene; por ello recurre a materiales como la sangre, el uso del cuerpo desnudo, etc., porque sabe que conllevan una carga simbólica muy poderosa para ella y para los demás; el acto formal de trazar y manchar es consciente y es sociabilizado, y denota el ser para sí y el ser con los otros.

Trazar, dibujar o pintar con el cuerpo como un elemento protagónico de la acción puede generar interpretaciones en diversos niveles. En un punto puede ser un recurso técnico que es apreciable formal y estéticamente por sí mismo. Hemos visto también que el recurso formal adquiere sentido como parte de

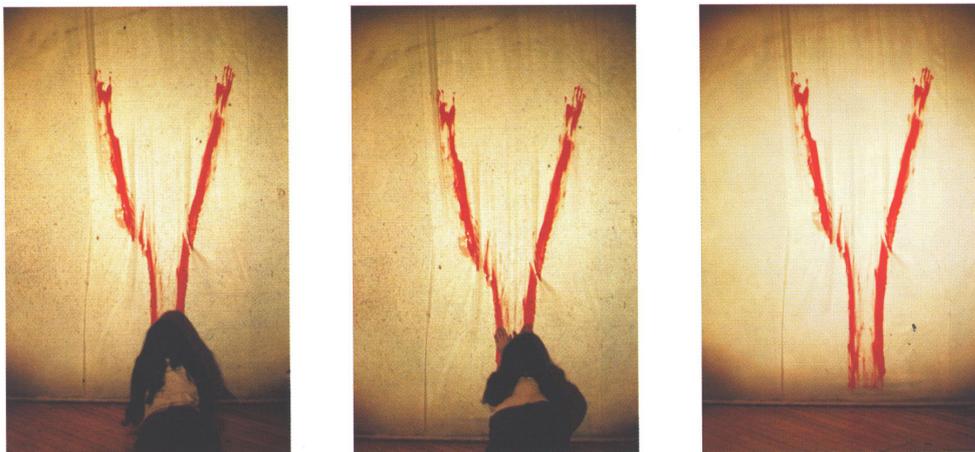


fig. 12 *Body Tracks*, Ana Mendieta, 1974.

un proceso introspectivo dado en el artista. Incluso llega a cobrar un sentido social para criticar los sistemas artísticos o cuestiones políticas.

2.3. La corporalidad aconteciendo en el dibujo y la danza

Creemos que la importancia de la corporalidad radica en que es nuestra principal fuente física de ejecución, en la danza y el dibujo subyace una acción creativa que involucra el ser en su complejidad psíquica generada por la experiencia corporal; por psique nos atenemos a su acepción más general y común, es decir, lo relativo a la actividad mental y anímica.

El sentido preponderante de la corporalidad en el dibujar se encuentra en cómo el artista dibuja con todo su ser. Desde el control motriz, la psique y la sensibilidad, se involucra en el diálogo formal que establece con el uso de los materiales plásticos. De forma similar, la danza requiere el involucramiento corporal para el diálogo del movimiento del cuerpo y la forma musical.¹⁶

En suma, hablar de corporalidad en la danza y el dibujo implica considerar las acciones desde un trasfondo psíquico, revestido por la condición del momento en el que están sucediendo y las repercusiones posteriores.

Consideramos que en ambas disciplinas existe una cualidad corporal de movilidad y visualidad, acción y contemplación. Bajo estos preceptos entendemos por corporalidad la síntesis y unión de los aspectos corpóreos y los mentales implicados unitariamente en el ser y hacer. La corporalidad como parte del acontecimiento de dibujar o bailar está sujeta al transcurrir espacio-temporal; donde se da una relación dialógica entre la persona que realiza la ejecución, del dibujo o la danza, y de alguien más que observa lo que sucede o el resultado de lo acontecido.

¹⁶ La música puede ser fundamental para la danza; cuando la danza lleva un acompañamiento musical, éste también determina el tiempo del movimiento, y puede dotar de carácter dramático y escénico el momento de la danza. Sin embargo esta investigación se centra en la corporalidad y el movimiento en la danza, por lo que el problema de la música en danza (bastante amplio y complejo en sí mismo) nos interesa en la medida en que tenga efecto sobre la corporalidad.

Esta manera de pensar la corporalidad arroja dos puntos a abordar en lo que respecta a la interrelación del dibujo y la danza; uno es la idea del movimiento y de visualidad. Podría considerarse que el movimiento es más propio de la danza y que la visualidad es más a fin al campo del dibujo; sin embargo, no consideramos que sea así. La corporalidad en tanto que lo es, tiene una cualidad dinámica de movimiento y otra visual, es decir, que las artes están sujetas a hacer o ser vistas independientemente de si hablamos de danza o dibujo.

En su labor, el bailarín, desde que estudia y se entrena para la ejecución, está haciendo uso activo de su cuerpo. El movimiento parte de él, lo siente, lo controla y lo enfoca a algún fin determinado, de él se genera el recurso formal que es el movimiento corporal. Por otro lado, por visibilidad en la danza nos referimos a la percepción visual que el espectador pueda tener de la danza; aunque el público no ejecuta el movimiento está involucrado en el acontecimiento dancístico, en donde se crea una empatía entre el bailarín y el expectante, empatía que tiene repercusiones directas sobre la corporalidad de la audiencia, pues aquello que ven bailar, lo sienten corporalmente; como espectadores podemos no movernos, o que nuestro movimiento sea mínimo e irrelevante, pero algo pasa en nosotros en un plano sensitivo, consciente y corporal;¹⁷ inclusive cuando vemos el video de alguna danza o grabación dancística, se presenta en nosotros una afectación real.

En el dibujo, como medio de aprensión formal de lo visual, supone de primera instancia la observación del mundo concreto, su conocimiento mediante el análisis de las formas encontradas y sus relaciones entre éstas; es pues una aprensión mental desde la mirada antes de ser trazada, o supone la observación de lo que se observa y copia mientras se va trazando; existe pues un momento de contemplación y observación previo al acto de dibujar, estado en el que existe un dibujo interno en la mente del artista.¹⁸

De forma similar, en el dibujo existe una recepción corporal ante el objeto contemplado: el dibujo como resultado del acontecimiento creativo. El espectador al ver la obra puede relacionarse con ella

17 Sobre el tema, desde la neurociencia y la psicología, Julia Frimodt Christensen en su tesis doctoral titulada *Dance moves: Affective responses to expressive body movement*, estudia la respuesta afectiva de los espectadores al ver bailar. Un artículo que habla sobre esta investigación se encuentra disponible en: <http://www.uib.es/es/noticias/Arxiu/Como-reacciona-la-mente-ante-la-danza-.cid368249> visto el 1 diciembre 2014.

18 Véase cita 29, capítulo 1.

de diversas formas, generalmente, es un momento que sucede disociado del artista y el suceso corporal que le han dado origen, haciendo que la relación corporal entre el dibujante y el espectador sea distante y mediada por el dibujo. La relación corporal en la danza entre el bailarín y el espectador difiere de la del dibujo porque tiende a ser directa, el bailarín y el espectador comparten el momento en que la danza se suscita. No obstante, puede existir una relación corporal estrecha y directa entre dibujante y modelo -si se está dibujando a una persona-. En ese sentido el modelo puede ser también parte activa de la corporalidad explícita en el acto de dibujar; a su vez, existe la posibilidad de que el dibujo sea presentado como suceso y sea mostrado en el momento en que ocurre, entablando una relación directa del espectador con el acontecimiento dibujístico.

En la danza el coreógrafo es la figura intermedia entre un estado pasivo y activo de la corporalidad, de manera similar a la que pueden serlo, aquellos músicos que en vivo interpretan en conjunto con la danza. Entran y salen del acontecimiento creativo, del momento en que se baila.

En el caso del coreógrafo, quien por lo general es quien dirige y organiza, trabaja en conjunto con los bailarines; su figura es muy importante no sólo por ser quien crea el concepto de la coreografía o por ser la parte mental del proyecto, muchas veces se involucra directamente con los bailarines construyendo nuevos movimientos. Incluso varias compañías emblemáticas de danza contemporánea han sido creadas por un coreógrafo, tal como lo hizo, Graham, "Limón", Cunningham, Bauch o más recientemente Shasha Waltz. En la película de Wim Wenders, *Pina* (2011) -realizada en homenaje a Pina Bausch-, se entrevista a algunos de los bailarines que trabajaron en su compañía, hablan de su relación, con ella y se pueden ver algunas imágenes de ensayos donde se están montando coreografías y es posible apreciar cómo es que hay una interacción directa entre coreógrafo y bailarines; el trato es mano a mano, Pina va del observar al hacer; en su compañía de danza se comunican de creador a creador, de corporalidad a corporalidad. En este ejemplo se deja entrever como el trabajo del coreógrafo se extiende en un plano corporal de interacción, incluso a un nivel social.

En el caso del dibujante es él quien dibuja, pero también es susceptible de ser observado mientras dibuja o a través del dibujo que realiza ya sea por el modelo a quien dibuja o por un tercero que los mire. Incluso puede tomar distancia de sí mismo y de su práctica para observarse al igual que el bailarín. Esto

significa que la interacción entre corporalidades es una relación dialógica y flexible en que se puede pasar de un estado a otro o estar en ambos simultáneamente.

2.3.1. El movimiento y la movilidad en el dibujo y la danza

El movimiento es un fenómeno tanto físico como virtual u óptico. Carmen Lloret, artista y académica de la Universidad Politécnica de Valencia, en su tesis doctoral *Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas* (1985), nos habla de estas distinciones para desarrollar la expresión del movimiento desde la plástica, específicamente en el dibujo. En primera instancia define el movimiento en la plástica como:

El tránsito entre dos diferentes elementos plásticos configuracionales: color, forma, tamaño, textura, etc... la transformación de las características esenciales de un elemento formal en otro; o el tránsito de un elemento plástico configuracional, de un lugar a otro del espacio movimiento físico puede ser local o de translación.¹⁹

Hay dos tipos de movimientos principales, aquel que implica un cambio espacial de lugar, y este otro que cambia sustancialmente ya sea en cualidad o cantidad.

La expresión plástica del movimiento es dada por la ilusión óptica, es decir, que la imagen genera un movimiento físico-óptico; lo que vemos es una composición que expresa explícitamente una situación con movimiento representada en imagen; ante la observación de la expresión plástica de la imagen, surge una sensación corporal de cinestesia que refuerza sensiblemente la idea de movimiento, haciéndonos tener una experiencia integra de la expresión del movimiento simplemente con observarla, sin que físicamente nos encontremos en movimiento.

Ante el fenómeno físico del movimiento, se reconoce una experiencia virtual dada por tres factores: el movimiento físico, el óptico y el perceptual.

¹⁹ Carmen Lloret, *Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas*, p.67-68.

Esta forma de concebir el movimiento, aunque está basada en el dibujo dentro de la plástica y la animación -y no de la danza y el dibujo como nos interesa-, aportan un criterio de consideración en torno a la idea de la movilidad y de la visualidad, puesto que sostenemos que en la danza y el dibujo la idea de movimiento y movilidad disponen un punto de enlace entre ambas disciplinas. Bailar y dibujar conllevan movimiento físico concreto en su ejecución pero sobre todo en ambas disciplinas se suscita la experiencia visual del movimiento, que es plenamente perceptiva, ya sea que se refiera a un dibujo estático o en movimiento, o bien, que sea durante una presentación de danza o un video danza. La experiencia del movimiento implica una serie de aspectos integrales por lo que no es únicamente corporal y física, sino corporal y perceptual. A nuestro parecer, la cinestesia resulta ser uno de los puntos más importantes del entrecruzamiento del dibujo y la danza asociadas a la corporalidad y el movimiento, porque ambas disciplinas implican un agente de recepción, el espectador y su involucramiento corporal perceptual, en la idea de pose, gesto y secuencia, que tanto en la danza como en el dibujo, son elementos que dan cuenta del sentido de movimiento, el desplazamiento coreográfico, su notación, la graficación de recorridos y las caminatas de artistas, todas ellas expresiones que pretenden dar cuenta de una idea de movimiento, a lo cual agregaríamos, el sentido vital y psíquico del acto de moverse, mucho más afín al proceso creativo, a la idea de la danza y el dibujo como acontecimientos inventivos y proyectuales.

2.3.2. La visualidad en el dibujo y la danza

Encontramos que en el plano artístico, entre la danza y el dibujo, existe un vínculo a razón de que ambos parten de una acción corporal creativa. Ahora bien, hablamos de que la danza es visual en tanto que se puede apreciar visualmente.²⁰ El cuerpo es esencialmente visible lo mismo que su desplazamiento; la cualidad visibles es un punto en común con el dibujo, sin embargo, existe un trazo del movimiento que podemos intuir, pensar y visualizar, pero que en la realidad concreta y por sí mismo es invisible²¹. En la danza

²⁰ Consideramos necesario especificar que la danza no es únicamente visual. Comprendemos que además de tener una carga corporal y visual fundamental, también cuenta con una cualidad sonora basal dada por la música y por la rítmica de los movimientos y pasos, la cual también es susceptible de ser asociada con elementos visuales.

²¹ Sobre la manera de hacer gráfico el movimiento, existe un dispositivo tecnológico “E- Traces”, diseñado por Lesia Trubat que

ese trazo no está explicitado, luego entonces, la labor de la imagen es explicitarlo. A nuestro parecer la operación mental de configurar el trazo del movimiento es labor dibujística; desde el dibujo puede sentirse y analizarse el movimiento en la danza, la visualización de la danza también ha sido campo de otras disciplinas como el video o la fotografía; cabe mencionar que para Alberto Dallal, la danza es sustancialmente visual, de ahí que para él, la iluminación sea uno de los elementos esenciales de este arte y que su definición de movimiento esté influenciada por la cinematografía, concibiendo el movimiento como una secuencia de posiciones:

El arte cinematográfico puede servirnos de modelo para entender la forma en una danza...
...si nosotros fuésemos capaces de detectar cada instante, cada momento de esta danza vertiginosa -por así decirlo, detener a la figura danzante un instante preciso- y “helarlo”, nuestra vista y nuestra mente captarían cabalmente la forma precisa de esa danza para ese instante concreto. Lo mismo podríamos explicar con respecto a una secuencia: la forma de esta secuencia -o parte de una danza- quedaría registrada por el dibujo externo marcado durante ese lapso y en ese espacio específico. Una serie de formas parciales que conformarían una forma más amplia - que sigue siendo externa, que “cubre” cuerpo- tal vez detectada como una línea de puntos sucesivos.
La danza es un arte visual. Antes que por otro medio, la percibimos, la “recogemos” por medio del sentido de la vista.²²

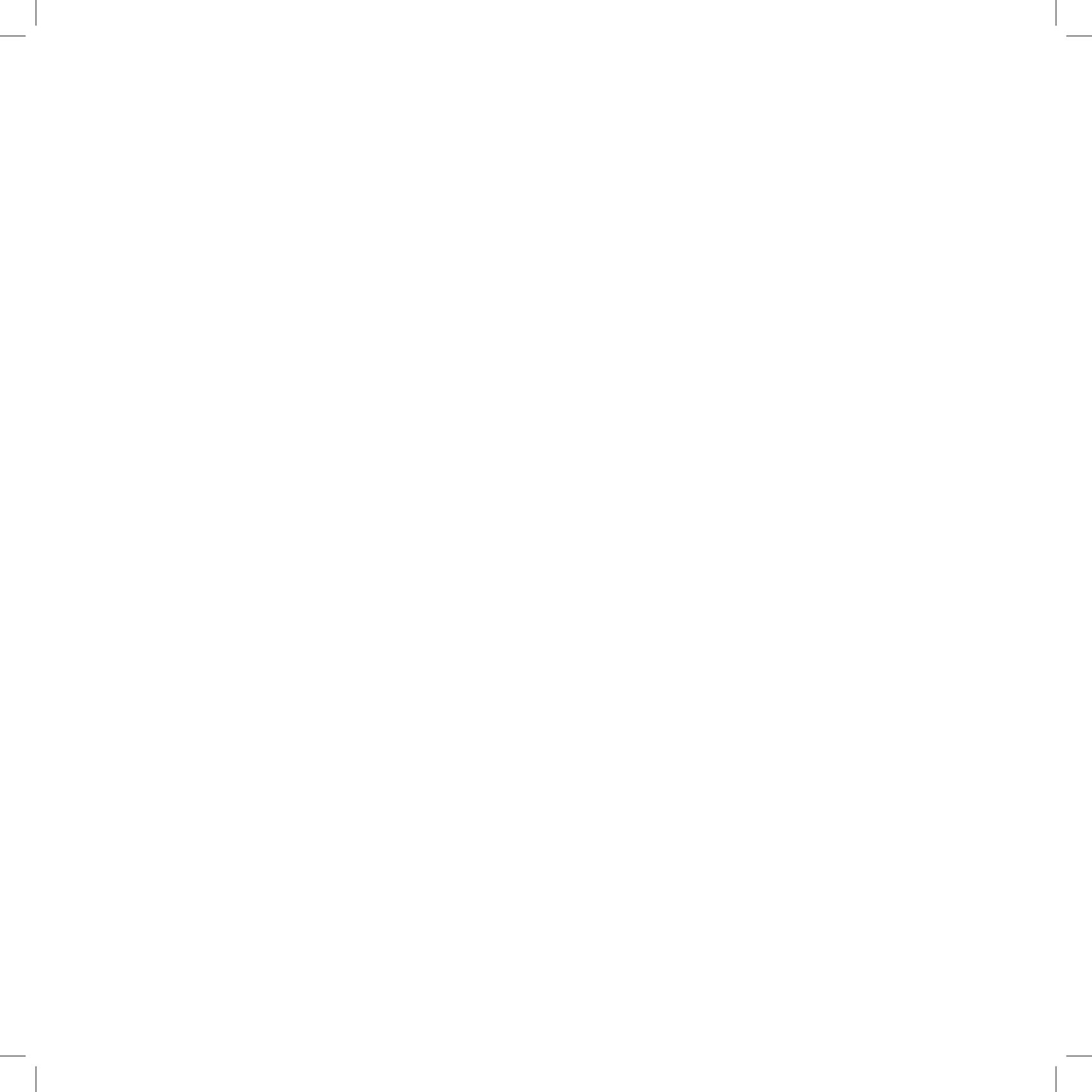
En este sentido, la definición de movimiento de Dallal parte de un acercamiento visual al fenómeno del movimiento pensado desde la fotografía, la cinematografía o la danza. Desde estos medios visuales lo que

registra el movimiento de los pies, tanto en su desplazamiento como en la fuerza ejercida sobre la planta, a partir de ello traduce el desplazamiento en signos gráficos, visibles, gracias a una app para Smartphone. El fondo de esta herramienta tecnológica toca el tema de la visibilidad del movimiento como un trazo suspendido en el tiempo, o la graficación de una trayectoria. Reconocemos que existen múltiples posibilidades de visualizar el movimiento y que estas pueden variar según los parámetros establecidos para crear la traducción de lo real concreto al lenguaje gráfico; el tema no se agota en entender el movimiento como una dirección de desplazamiento. Para ver cómo funciona esta aplicación consultar:

<https://vimeo.com/69658817>, <https://vimeo.com/108109673> y <https://youtu.be/Vdi0oAoXZdQ>. Todos los links consultados el 2-10-2016.

²² Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, 1988, p. 42-43.

se ve en la danza es el proceso de la acción y/o movimiento, mientras que lo que se oculta es esa abstracción mental a través de la mirada que ve bailar, correspondiente al campo del dibujo que visibiliza la huella de lo acontecido. Es esa abstracción en imagen mental lo que se proyecta en el objeto dibujo, mientras que el momento de creación, el movimiento mínimo del gesto en el trazo no está presente en el objeto. La energía corporal envuelta en el dibujo no está explicitada por él pero cobra sentido como huella.



CAPÍTULO 3

LA DANZA Y EL DIBUJO
COMO ACONTECIMIENTOS



3.1. La cualidad de acontecimiento

Usar la palabra “acontecimiento” para hablar del dibujo y la danza nos acerca a una consideración vital, humana y personal de las posibilidades artísticas de ambas disciplinas. Contemplado así, desde un acercamiento que prioriza lo corporal y lo vivencial, el acontecer conlleva procesos que se prolongan en el bailar y dibujar en la vida, involucrando la reflexión, la interpretación, la planeación, la duda, la observación, etc.

No es sólo el fenómeno de la danza o el dibujo como una acción, sino como su conformación en un ámbito artístico, lo que relaciona a lo uno con lo otro, afectándolos sensiblemente y produciendo pensamiento; tales procesos se extienden antes y después del hacer. No es un momento único y cúspide, hay varios momentos en que se acontece y de maneras diversas; salimos y entramos constantemente en los procesos que conllevan el baile o el dibujo, no es un suceso homogéneo, tiene variantes, momentos continuos, quizá dislocados en tiempo físico pero congruentes en el tiempo del acontecer de las obras. Dibujar y bailar lo entendemos como corporalidad, siendo dos procesos creativos específicos desde los cuales podemos pensar; dos perspectivas de sucesos: la planeación y ejecución de la obra, por un lado, y la recepción o sociabilización de ello por el otro; en ambas está implicada la noción de movimiento como acción corporal vivencial que puede ser vista, y ser tanto para el ejecutante como para el observador, un fenómeno interior y externo. Los cuerpos son, se mueven y pueden ser vistos, esta premisa general será pensada desde la noción de gesto y de espacio-tiempo entre la danza y el dibujo.

Aunado a esto, estamos considerando que los acontecimientos suceden entre agentes que se relacionan. Consecuentemente, pensaremos la danza y el dibujo desde las particularidades en que acontece cada relación que se establece entre cuatro elementos básicos:

1. aquello que observamos y que retomamos para crear un interés, motivo, duda o cuestionamiento.
2. alguien que es el creador, artista o ejecutante.
3. quien participa del acontecimiento creativo como observador, desde fuera del proyecto de creación; el espectador o el público.
4. aquello que hemos creado y que hemos hecho existir.

A partir de estas consideraciones pensamos la danza aconteciendo en tres formas principales: el bailar, el ver bailar y la planificación del baile. En lo que respecta al dibujo, en el dibujar, ser dibujado y ver dibujar o ver un dibujo.

3.2. Premisas de la danza como suceso

Pareciera que afirmar que la danza acontece es una obviedad sobrada, porque el bailar, como toda acción, está implicado en el tiempo-espacio; no obstante, pensar la danza en su acontecer es un medio para analizar las peculiaridades que se suscitan en esta disciplina, aquellas que nos permiten establecer un vínculo con el dibujo.

Desde esta perspectiva nos interesa remarcar algunas particularidades. Primero, pensamos en la danza como un proyecto que se va construyendo; donde bailar es un acto que se extiende desde el momento en que se ejecuta y se presenta una coreografía, hasta el pensarla, planificarla, ensayarla, observarla y presenciarla. Segundo, afirmamos que acontece física y subjetivamente, es un movimiento corporal enraizado en los mecanismos musculares del cuerpo aunados a sucesos anímicos, psíquicos, intelectivos, sensibles y estéticos; toma parte de un tipo de consciencia de uno mismo y del entorno; es un acto corporal. Tercero, para pensar en la danza, principalmente escénica, proponemos analizarla desde tres acciones que tomamos por fundamentales con sus respectivos actores: el bailar del bailarín, el ver bailar del observador y el planificar del baile que lo realiza el coreógrafo.

La danza se comparte y es vista, se crea una imagen visual del baile que forma parte de lo que genera en el ámbito de lo subjetivo, lo inaprensible y lo sensible. La filósofa Susan Langer, en su teoría general de las artes, expuesta en *Feeling and Form: A Theory of Art* (1953),¹ plantea una visión del arte que enfatiza el aspecto visual de la danza, con lo cual no estamos completamente de acuerdo, sin embargo, algunas de sus ideas nos interesan porque son un antecedente en la reflexión de la danza como un suceso entre el

¹ Susan Langer, *Sentimiento y forma*, México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1967

espectador y el bailarín. Para Langer en el arte existe un plano simbólico dado por un poder virtual, el cual genera lo que ella llama, ilusión. El poder virtual es la cualidad subjetiva, sensible y estética intrínseca a la forma, dicha fuerza es la generadora de la ilusión que es el carácter simbólico y subjetivo de la forma.²

En la danza, Langer separa la idea de la forma del movimiento en su cualidad física y real-concreta, de aquella que se genera en un plano sensible que es de donde parte la conformación del carácter simbólico. Al respecto señala:

Los movimientos [en la danza], por supuesto, son reales; surgen de una intención y son en este sentido gestos reales... Los gestos reales del bailarín se usan para crear una apariencia de autoexpresión y por este medio son transformados en movimiento espontáneo virtual o gesto virtual. La emoción con la que empieza tal gesto es virtual, un elemento de la danza, que transforma todo el movimiento en gesto de danza.³

Ya en la idea de Langer se entrevé la posibilidad de considerar la danza como un acontecimiento que sucede en dos planos: uno corporal y el otro físico; el primero hace referencia al movimiento del bailarín que sucede en la ejecución de los movimientos, y el segundo, sucede en la percepción de dichos movimientos, en el carácter sensible, interpretativo y simbólico de los gestos. En palabras de Susan Langer, el gesto es "la abstracción básica mediante la cual se organiza y se crea la ilusión de la danza."⁴

Dicha autora pondera la cualidad virtual de la danza. Más que enfatizar el fenómeno corporal, lo estudia en la medida en que es un fenómeno visible. Hace de la experiencia del bailarín, una experiencia principalmente extática, salir de sí para desplegar ante el otro toda la carga del gesto virtual.

Inclusive concibe la idea del espacio en función de los poderes virtuales. En la ejecución de la danza y la creación de la ilusión, el espacio existe cuando se hace visible a partir del baile, de ahí que afirme, que

² Cabe mencionar que en la idea de la ilusión y de los poderes virtuales está dada la similitud entre consciencia mítica y consciencia artística, ambas como estructuras del pensamiento simbólico. Langer retoma esta idea de Cassirer quien, como se menciona en el primer capítulo de esta tesis, considera que las actividades artísticas tienen su conformación en la consciencia mítica donde todas las disciplinas se relacionaban de forma estrechas en función del acto ritual-simbólico.

³ Langer, Susan, *Sentimiento y forma*, p. 169.

⁴ *Ibíd.* p. 163

el espacio es una “imagen proyectada” donde todo lo que se suscita en él, se va definiendo y estructurando en el mismo espacio. Finalmente reconoce que la danza como disciplina artística está estructurada para ser apreciada por su apariencia, como espectáculo, “con todo, la danza está esencialmente dirigida a la vista.”⁵

En nuestra consideración, la danza no solamente es un acto que se realiza para ser visto, ni tampoco se desarrolla centralmente a partir de cómo ha de ser visto; creemos que es un acto que se desarrolla por una búsqueda que se vuelca al interior de quien baila. También se baila a partir del desarrollo corporal subjetivo y sensible que se suscita en los movimientos y en estos casos, no es intrínseca a la danza, la intención de mostrar algo o crear una ilusión simbólica. En nuestra opinión, la danza no necesariamente se dirige a la vista sino que tiene la capacidad de vincular a los espectadores con los creadores a través de la sensibilidad y la empatía que genera ser parte del suceso creándose.

Coincidimos con Langer cuando afirma la existencia de un carácter visual de la danza; es fundamental, pero no creemos que sea el centro del acontecimiento. Únicamente nos interesa retomar esta idea en la medida que plantea el movimiento como un despliegue de fuerza que tiene un determinado sentido e intención, esto es el gesto virtual, idea que atañe y se vincula con el dibujo.

3.2.1. La danza como suceso de movimiento visible

3.2.1.1. El Movimiento, el espacio y el tiempo

Maxine Sheets⁶, en su libro *Phenomenology of Dance* (1966)⁷, retoma algunas ideas de Langer (además de algunos conceptos de la fenomenología) para plantear la danza como algo que sucede, centrándose en la idea de movimiento, tiempo, espacio, gesto y linealidad.

Cabe aclarar que Sheets, para reflexionar sobre la danza como un acontecimiento y su percepción, hace una distinción entre la danza, la experiencia de la danza y su aprensión pre-reflexiva. Por danza en-

⁵ *Ibidem.* p. 183.

⁶ Maxine Sheets o Maxine Sheets- John Stone, era bailarina, coreógrafa e instructor de danza. Actualmente es investigadora académica afiliada al departamento de Filosofía de la Universidad de Oregon donde ha impartido cátedra desde 1990.

⁷ Maxine Sheets, *The Phenomenology of Dance*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press. 1966.

tiende el término general y ambiguo que designa la actividad de bailar; por experiencia de la danza, hace referencia al despliegue del fenómeno de la danza en un estado esencial y momentáneo del encuentro perceptivo que tenemos con dicha actividad, que en primer instancia, está determinado por un acercamiento pre-reflexivo en el que se percibe de manera intuitiva, en un primer nivel de conciencia dada por la inmediatez del encuentro con el acontecimiento, a través de un estado de consciencia previo a cualquier juicio o elaboración mental del fenómeno. Toda reflexión, juicio estético, conocimiento, construcción interpretativa, etc., es externa y posterior a la experiencia vivida de la danza, su importancia radica en ser el acontecimiento origen de toda reflexión al respecto de la aparición del fenómeno.

Creemos que la danza como experiencia vivida es un conjunto de múltiples aspectos que acontecen a partir de lo más elemental: el movimiento.

El encuentro fundador de la experiencia de la danza es importante, pero nos interesa abordar la danza como acontecimiento en un sentido más amplio, como ya lo hemos mencionado, considerando el tiempo y las acciones previas al momento de ejecutarse el baile y aquellas posteriores a este, es decir, aquello que surge en el pensamiento del bailarín o el espectador. Aquellos juicios, pensamientos, acercamientos estéticos o creencias que pasan por la mente del bailarín, que tienen su origen en el bailar, son parte de lo que conforman la experiencia de la danza. Este acontecimiento no es únicamente el que se da en la ejecución del movimiento sino en su planeación y su recepción.

Sheets considera que la danza es un despliegue de energía dinámica en la continuidad espacio-tiempo, está considerando que existe una ilusión creada por fuerzas, pero a diferencia de Langer, ella sitúa la idea de fuerza bajo el parámetro del tiempo y el espacio, en su cualidad tanto física como mental. Al respecto Sheets nos dice:

La conciencia experimenta su mundo y a sí misma a través de su cuerpo. Si tenemos experiencias conscientes es porque nuestro cuerpo se mueve junto con lo que lo rodea como una presencia espacial e intuitivamente conoce el significado de esta espacialidad.⁸

⁸ Traducción libre de «Consciousness experiences its world and itself through its body. If we have conscious experiences, it is because our body moves within the environment as a spatial presence and intuitively knows of the meaning of its spatiality» Maxine Sheets, *The Phenomenology of Dance*, p. 25.

Somos seres existentes como una unidad de conciencia-cuerpo, el movimiento es una experiencia corporal que da cuenta de nosotros en el plano espacial, es una experiencia que genera conciencia al interior de nosotros mismos a la par de hacerlo hacia el exterior. Conocemos el espacio a partir de entendernos como una presencia inscrita en él. El gesto para Sheets, es un entendimiento intuitivo del movimiento que da cuenta de la espacialidad: “La experiencia vivida de la espacialidad es entonces una experiencia vivida de gestos significativos.”⁹ A través del gesto comprendemos el movimiento, nuestra corporalidad y la espacialidad. Dicha conciencia corporal representa un saber situarnos espacialmente diferenciando, un aquí de un allá a partir de nuestra presencia, donde (al igual que el movimiento) se constituye en una unidad de sucesos espacio-temporales:

Una danza, a su vez que es formada y presentada, es experimentada por el bailarín como una forma moviéndose perpetuamente, una unidad de sucesiones cuyos momentos no pueden ser medidos: su pasado ha sido creado, su presente está siendo creado, su futuro espera a ser creado.¹⁰

Tomando en cuenta que la danza es flujo de fuerzas dinámicas, corporales, unitarias y continuas en el tiempo y espacio, además de ser un fenómeno creado y presentado, la danza nunca existe en una forma finita en su transcurrir sino que es siempre una forma en su hacer, una forma haciéndose, construyéndose, nunca es una totalidad, porque constituye una acción que siempre está proyectándose hacia el futuro espacio-temporal; en su continuidad y unicidad, es movimiento prolongado desde el pasado hacia su futuro. Para Sheets, la danza es la constante creación de forma moviéndose; temporalmente no está escindida entre presente, pasado y futuro; es permanentemente y una experiencia vital, mientras acontece.

La temporalidad y la espacialidad son estructuras fundamentales de la conciencia corporal en la que somos intuitivamente consientes. El tiempo físico que puede ser medido, va de esta consciencia del tiempo real y medible a la consciencia del tiempo psíquico que ya no es cuantitativo sino cualitativo; es

⁹ Traducción libre « The lived experience of spaciality is thus a lived experience of meaningful gestures.» *Ibidem.* p. 24.

¹⁰ Traducción libre «A dance, as it is formed and performed, is experienced by the dancer as a perpetually moving form a unity of successions, whose moments cannot be measured: its past has been created, its present is being creating, its future awaits creation.» *Ibid.* pp. 21-22.

donde los sucesos adquieren una mayor cohesión porque se constituyen como una sucesión cualitativa de antes y después, es el tiempo que une un hecho con otro y puede prolongar un suceso más allá del presente en que se crea, como seres conscientes vamos del tiempo psíquico que es nuestra apreciación subjetiva de la continuidad temporal, al tiempo físico que lleva una métrica establecida en la que acontece la realidad concreta. Cabe destacar que la consciencia del tiempo y el espacio implican la objetivación del mundo en la propia temporalidad.

3.2.1.2. El gesto y la linealidad en la danza

Desde el cuerpo emana el despliegue de fuerzas que crean la ilusión, el cuerpo existe en movimiento, inmerso en el tiempo y el espacio que él mismo modifica, más allá del tiempo físico, lo hace en el tiempo mismo de la forma creándose y del tiempo psíquico del bailarín y los espectadores. Fundamentada en su acontecer, la danza como fuerza virtual es cognoscible en el gesto; la danza observada en su carácter visual encuentra semejanza con el dibujo. Dichos gestos y fuerzas virtuales generan tensiones reales que tienen cualidades proyectivas lineales, virtualmente el gesto y la dirección de un movimiento crean líneas virtuales de desplazamiento; al respecto Sheets distingue entre diseño lineal y patrón lineal:

El diseño lineal del cuerpo es la configuración total de la direccionalidad de la fuerza dinámica: la constante verticalidad y la variable de curvatura. El patrón lineal que el cuerpo dinámico describe es asimismo una línea direccional, en tanto que el movimiento como revelación de la fuerza, es proyectada a través de caminos lineales.¹¹

El movimiento mostrándose como fuerza presenta características formales virtuales en su cualidad lineal. El diseño lineal, refiere a la forma lineal del cuerpo moviéndose en sí mismo, por ejemplo, las torsiones de

¹¹ Traducción libre de «The linear design of the body is the total directional configuration of the moving force: the “constant” verticality, and the “variable” curvilinearity. The linear pattern which the moving body describes is likewise a directional line, for movement as a revelation of force is projected along linear paths. The linear pattern is the result of the direction in which the body as a moving force projects itself diagonally, in zig-zag manner circularly, etc.» Maxine Sheets, *The phenomenology...* p. 53

torso, el movimiento de articulaciones, extremidades y cambios de ejes de peso; eso implica la transición de diversas posturas y la combinación de varios movimientos corporales en los que se articula el cuerpo, ya sea sosteniendo, deteniendo o agilizando el movimiento; describe el estar del cuerpo en su totalidad. Esta linealidad que presenta el movimiento del cuerpo, muestra la direccionalidad y actitud que el cuerpo proyecta. Por otro lado, el patrón lineal es aquel que se crea cuando el cuerpo se mueve y se desplaza generando caminos lineales virtuales que se extienden en el espacio, es la línea que describe todo el conjunto de movimientos corporales surcando el espacio.

Otro elemento que dota de cualidad espacial y direccional a la fuerza virtual es el foco: la dirección donde miramos mientras bailamos. Está es otra línea que no es descrita por la parte física del cuerpo como los brazos o la espalda pero sí por la mirada, como “una línea no dibujada” que da peso, contraste o énfasis a los demás movimientos y direcciones corporales que se están suscitando.

Consecuente con la cualidad lineal provista en la revelación de la fuerza, esta genera un área diseñada y un patrón de ella dadas por el rango de alcance y forma de dicha fuerza, generando así, una condición espacio-temporal. El diseño de área corresponde al espacio general que ocupa el cuerpo, y que va de lo contractivo a lo expansivo, según sea la amplitud o contención del cuerpo mismo. Ahora bien, el área de patrón es la que acompaña la pauta de línea, es decir aquella área que abarca el desplazarse de los cuerpos por el espacio, que va de lo corpóreo a lo extensivo, y que se determina por la amplitud de la fuerza proyectada sobre el espacio; es así como en la danza y en su acontecer, también se genera y caracteriza su propio carácter temporal y espacial, de ahí que Sheets mencione que:

La danza ocurre en el área de un escenario, pero esta área no es el espacio creado por la danza. La danza crea su propio espacio acorde o más allá de los límites del área del escenario. Este espacio creado es, en parte, cualitativamente definido por el patrón de área.¹²

¹² Traducción libre « Dance occurs on a stage area, but this area is not the created space of dance. A dance creates its own space within or beyond the boundaries of the stage area. This created space is, in part, qualitatively defined by the areal pattern.» *Ibíd.* p. 54

La línea y el área de diseño se ciernen sobre el cuerpo mismo mientras que la línea y el área del patrón corresponden a un desplazamiento; a una relación corporal con el espacio generada por el transitar del bailarín y la fuerza que éste proyecta externamente; los alcances de dicha fuerza son el terreno y límites del tiempo y el espacio de la danza misma.

La danza y el dibujo acontecen en su planeación, proyección y construcción, en la imagen gráfica y mental que como espectadores hacemos de la forma movimiento de la danza, en su cualidad gestual asequible por el intelecto y en el suceso psíquico que esas formas acompañan la experiencia corporal tanto del bailarín como del espectador.

3.2.2. La danza como acontecimiento desde tres premisas: bailar, ver bailar y planificar el baile

3.2.2.1. Bailar

En el mundo de la danza, la principal herramienta de creación es el cuerpo del bailarín; es a través del refinamiento motriz de la coordinación entre los distintos miembros del cuerpo, la consciencia espacio temporal, la consciencia del cuerpo y el adiestramiento musical que se genera el dominio del cuerpo como elemento imprescindible que da estructura y forma a la danza. El cuerpo como herramienta de la danza supone problemas muy particulares.

La corporalidad de los bailarines está plenamente expuesta ante los demás; el peso que se le ha dado a la corporeidad del bailarín en algunos casos ha sido brutal porque en la institucionalización de la danza como arte -sobre todo en la danza clásica y la contemporánea-, el entrenamiento y la enseñanza que se ha desarrollado para su realización profesional han llevado al cuerpo al límite de sus capacidades, lo que ha preparado a los bailarines para realizar movimientos que no son naturales sino exacerbados, por ejemplo, el uso de las puntas en ballet requiere de una técnica rigurosa que puede llegar a ser sumamente dolorosa. En este tipo de sistemas, para el adiestramiento del cuerpo es valorada y requerida la experiencia del dolor y el sacrificio que implica la adecuación del cuerpo a los estándares impuestos a los bailarines,

que, en las escuelas más rigurosas de ballet, no sólo exige cierta altura y complexión, sino que valoran los rangos más amplios de extensión y flexibilidad, que como dijimos, son capacidades que gracias al trabajo sobrepasan los límites naturales del cuerpo. Este es el peso social y psicológico que conlleva el hecho de instrumentalizar no únicamente la corporalidad, sino al individuo mismo; en algunos ámbitos de la danza se corre el riesgo de menoscabar la dignidad y la integridad de las personas si la noción del cuerpo de quien baila va de considerarlos como máquinas musculares de un rango de movilidad amplio.

El bailarín es ante todo un ser sensible y un individuo de cuyas vivencias, personalidad, preocupaciones y pensamientos o sentimientos, se constituye parte de lo que es. Por ejemplo, la sobrevaloración de un tipo de cuerpo sobre otro y el sistema de competitividad bajo el que se rigen algunas escuelas de danza, someten al estudiante a padecer de estrés y presión psicológica en pos de la necesidad de concordar con los estándares oficiales.

Por el lado de la danza, el acontecimiento desde el bailarín toma como eje de partida las posibilidades motrices del cuerpo (que requiere entrenamiento especializado) y la conciencia corporal. Todo él está implicado en el movimiento que realiza, tanto psíquicamente como corporalmente; su capacidad de movimiento está estrechamente asociada a su constitución anatómica y de ello no puede escapar; ello determina el movimiento a través de la necesidad de crear un ideal estético del cuerpo con base en un estereotipo dado que constituye y determina las posibilidades alcanzables como forma basal de la danza.

En un sentido técnico, quien baila ejerce un control y modulación de su cuerpo y sus movimientos, control que primariamente comienza con la respiración y va desde sus articulaciones hasta sus músculos, ya sea en movimientos extensivos, contractivos o de distensión y mediante la modulación de fuerza y equilibrio en cada parte de su cuerpo; la respiración y el desempeño de sus músculos está estrechamente vinculado, a cada movimiento corresponde a una coherencia de la respiración; un flujo específico de fuerza y energía implica el control de la respiración que a su vez corresponde a una intención y sensibilidad precisa que determina también la forma corporal.

Su trabajo también se fundamenta en la interacción corporal con los otros, sobre todo en los duetos, la interacción cuerpo a cuerpo es más notoria porque hay una evidente interacción entre pesos y fuerzas de ambos bailarines al momento de avanzar, hacer cargadas o giros.

El bailarín ve la danza desde sí mismo, desde su corporalidad siente sus movimientos y es sentido por quienes lo observan. Una parte de su labor es vivir la experiencia de la danza como un flujo dinámico de energía captado por su estar y hacer corporalmente. Es una experiencia desde la ejecución del movimiento.

Si el bailarín en su corporalidad es la forma misma, se constituye en su hacer siempre inacabado, porque bailar es una acción en sucesión que se proyecta y prolonga temporalmente hacia el futuro. El bailarín a la hora de bailar es corporalmente “forma en construcción”, como lo llama Sheets; formas siendo y haciéndose:

[...] el movimiento nunca está completo en cierto instante o punto, nunca totalmente ahí, la conciencia existe en su cuerpo en movimiento como una forma continuamente proyectándose hacia un futuro espacio-temporal, entonces, como una forma en construcción.¹³

La danza y el bailarín son indisolubles, sin bailarín no hay forma, y por lo tanto, no hay danza. En los términos de Langer, el bailarín es la fuente de la ilusión de tal manera que trasciende su realidad corporal; quien baila, crea la danza en el momento de ejecución. Es corporalidad siendo en continuidad; bailar se vive embebido en la circunstancia desde uno mismo. Bajo el hecho de ser la danza y hacer la danza, la consciencia del bailarín no es totalmente objetiva, no es completamente consiente de sí en un sentido absoluto. Desde la propia subjetividad no tenemos la capacidad de ver el fenómeno del que formamos parte como agentes externos, ese es el conflicto de ser un ente consciente que se mira a sí mismo, de ser testigo y parte del conflicto. El bailarín vive la danza desde su propia corporalidad y tiene cierta imagen de lo que proyecta, pero este entendimiento de lo que sucede es parcial, pues, la parte en que la danza afecta y es vista, es la parte de la otredad, de lo externo. El bailarín está viviendo desde su experiencia y desde las capacidades de su corporalidad bajo una cualidad extática y siendo uno con la danza.

Este carácter esencial de la experiencia vivida de la danza apela a un estado de conciencia y a un involucramiento muy específico que es la relevancia del acontecimiento. Sheets diría que es casi preciso

¹³ Traducción libre «... movement is never complete at one instant or point, never fully there, consciousness exists its body in movement as a form continuously projecteing itself toward a spatial-temporal future; hence, as a *form-in-the-making*» Maxine Sheets, *The Phenomenology of Dance...*p.36.

que no hubiera pensamiento, que este rompería el estado de la danza aconteciendo. Nosotros creemos que ante esos momentos se piensa diferente, o en su defecto, el pensar es absorbido por el acontecimiento del bailar. A veces, estar absorto en el momento implica un estado de consciencia diferenciado de cualquier otro momento, pero esta diferencia no implica necesariamente la disolución del pensamiento. Quien baila es la forma de la danza en toda su corporalidad, forma que conlleva en sí una carga sensible y subjetiva, banal o profunda.

El bailarín debe estar al tanto de su corporalidad, de los movimientos que ejecuta y de cómo los está ejecutando, pero también, tiene que tener en consideración el espacio-tiempo en el que se desenvuelve y lo que lo rodea, ya sean otros bailarines, el espacio público o una escenografía; también tiene que ser capaz de entrever las relaciones espaciales que se suscitan mientras ejecuta las posiciones, pasos y la métrica temporal que lo acompaña, la cual se puede suceder en dos formas; una está determinada por la música de acompañamiento y la otra por sus propios movimientos, el cómo cada movimiento abarca el espacio temporal, cómo este se transforma en la percepción de la modulación de intensidades y velocidades que van creando la propia métrica del baile.

La imagen visual que el bailarín pueda estar proyectando cuando baila, es una idea que él imagina a partir de su sensibilidad corporal, no puede verse a sí mismo completamente exteriorizado, pero sí puede sentirse a sí mismo completamente imbuido en lo que está haciendo, viendo lo que lo rodea y viendo la parcialidad de su cuerpo. Evidentemente el diseño de línea y el patrón de línea no son verdaderamente visibles para quien baila, pero de alguna forma las tiene en mente, las intuye y las configura en el bailar.

Consideramos que bailar, como acto esencial del movimiento, también está constituido por todo eso que hace surgir en nosotros distintos pensamientos, a saber, la cuenta métrica de la música, el pensamiento anticipado del siguiente paso, la sensación térmica del cuerpo con la luz del reflector encima, la sensación de vuelo en el salto, o la sensación de velocidad que aturde en una vuelta imprevista, incluso, el pensar si la persona con quien se baila resulta atractiva o no, etc. Todo eso constituye también el acto de bailar más allá de la mera sensación de moverse sin más. Se sale y se entra de distintos pensamientos y diversas consciencias de algo cuando se baila. Los bailarines, en una obra presentada en escena, tienen que estar atentos a las entradas y salidas del escenario, en los cambios de vestuario, etc.; por estas conside-

raciones creemos que la experiencia vivida de la danza no es esencialmente el fenómeno del movimiento aislado y primigenio en un estado pre-reflexivo de consciencia que menciona Sheets.

Hay otra parte que no hemos considerado hasta aquí; las implicaciones que tiene el hecho de que quien baila es un sujeto provisto de sensibilidad y no sólo un agente físico capaz de moverse; sus acciones generalmente tienen implicaciones más complejas que tocan su ser como persona, al respecto, la coreógrafa y bailarina estadounidense Pauline Koner señala que en el artista -bailarín en este caso-, existe una necesidad de comunicar que va más allá de la mera ejecución de una secuencia de pasos (situación que muchas veces se presenta en el trabajo coreográfico), ya en la danza moderna se nota una tendencia a preponderar lo interno, de ahí que considere esta corriente como una *intrinsic dance*, una danza intrínseca básica, esencial, orgánica e interna en oposición a una danza extrínseca (*extrinsic dance*), como ella lo define.¹⁴ Desde la consideración intrínseca de la danza señala:

El artista tiene que buscar, que explorar todos los niveles de la emoción y la experiencia humana, buscar y conocer la compasión de todo corazón, profundamente. Vaciar esto en la mejor manera consiente que le es posible, y al hacerlo compartir esta experiencia con el público, para iluminar y trascender un momento particular en el tiempo.¹⁵

A pesar de que la danza se distingue de la vida cotidiana, esta no le resulta tan ajena, pues, ambas son parte de nuestra vitalidad humana; en este sentido la danza es la intensificación del momento vivido cuya raíz se extiende por la vida cotidiana. Pauline nos recuerda a la bailarina de ballet Margot Fonteyn, de quien nos dice: “[ella] baila con su oído interior porque ella está escuchando lo que siente, porque ella experimenta el momento del hacer como el momento de vivir.”¹⁶ Este cambio de actitud, este mirar hacia el

¹⁴ Al respecto consultar, Koner, Pauline. *Intrinsic Dance* en Cohen, Selma Jean (editora). *The Modern Dance, Seven Statements of Beliefs*. Wesleyan University press. 1966.

¹⁵ Traducción libre «The artist has to search, to explore all the levels of human emotions and experience, to seek and know compassion earnestly, deeply. To distill this into the best possible conscious from that he is capable of and by so doing to share this experiences with an audience, to illuminate and transcend a particular moment in time.» *ibídem*. p. 79.

¹⁶ Traducción libre de «... [she] dances with her inner ear because she is listening to how she feel, because she experiences the moment of doing as a moment of living.» *Ibid*. p. 78.



fig. 1. Fotografía de Martha Graham en *Lamentation*, 1937.

interior que puede suscitarse en la danza cobra expresión corporal: todo el cuerpo, sus gestos y expresiones son congruentes con lo que sucede internamente cuando bailamos. Esta es una forma de ver al bailarín y la danza que toma auge a partir del desarrollo de las danzas modernas, donde la corporalidad se vuelca en movimiento transmisor de un posible significado, por lo tanto, el vestuario acompaña y potencializa eso que la corporalidad manifiesta, el vestuario se vuelve extensión del bailarín como herramienta dramática y expresiva, tal como sucede en *Lamentation* de Graham.¹⁷ (fig. 1).

La condición vivencial, tanto interna como externa en la danza, es lo que nos interesa señalar como acontecimiento, pues

¹⁷ Esta coreografía estrenada en Maxine Elliott's Theatre de la ciudad de Nueva York 1930, puede ser vista en una grabación de 1943 en la siguiente página: <https://www.youtube.com/watch?v=Pb4-kp-ClZns>. Visitado el 6 de Enero 2015.

ahí radica la riqueza de la búsqueda que personalmente hemos emprendido como artistas. Ya lo mencionaba Mary Wigman, una de las pioneras de la danza moderna: “«Un pie que sonrío, una mano que puede llorar...» pues sí, la danza no es tan sólo un arte del tiempo y del espacio, es también el arte del momento conscientemente vivido y consumado.”¹⁸.

Nosotros agregamos que la danza no es un mero fenómeno de flujo dinámico en espacio-tiempo continuo y unificado, es un acontecimiento corporal y vivencial de creación.

Este ámbito de la búsqueda introspectiva en lo humano ha sido ampliamente explorado por la danza *butoh*, donde una de las premisas para la creación dancística es el proceso de introspección, dado que la corporalidad del bailarín no sólo está permeada por los roles sociales, culturales y de género, que también son parte del lenguaje estructural de la danza porque el cuerpo lleva consigo significados tanto culturales como personales; de ahí que artistas como Yumiko Yoshioka¹⁹ se pronuncie por la búsqueda corporal que va más allá de la técnica:

El baile para mí no sólo es mostrar técnica o movimientos físicos: también es *butoh*, mostrar desde dentro desde el interior del cuerpo, desde nuestra alma y corazón... Entonces, para mí, *butoh* es un camino para encontrarnos a nosotros mismos.²⁰

Bailar es expresión en forma de movimiento físico. Es una experiencia sensible del movimiento, desde los huesos, los músculos y las articulaciones; a cada movimiento le corresponde un tipo de energía, una forma de desplazarse en el cuerpo mismo, una sensación, un estado de ánimo y una interpretación.

En este sentido es clara la diferencia de la postura desde el *butoh* y desde la experiencia de quien baila en contraposición a la descripción filosófica del fenómeno de danza. En la danza *butoh*, la parte filosófica de la disciplina no está dissociada de la acción, ambas son perfectamente coherentes y están estrechamente vinculadas. Si bien en esta rama de la danza la sistematización de movimientos no es rigurosa

¹⁸ Wigman, Mary Op.cit. p.99.

¹⁹ Bailarina, coreógrafa e instructora de danza *Butoh*. En los 70s y 80s fue integrante del primer teatro *butoh* de mujeres japonesas. De 1988 a 1994 fue miembro de *Tatoeba- theatre danse grotesque*. Actualmente es directora del festival internacional de danza *butoh* y performane “*Ex...it!*”

²⁰ Yoshioka, Yumiko. *Activar las memorias del cosmos*. En Segura, Johana y Guerrero, Fabián. *Op. cit.* p. 32.

como en otros sistemas de danza, dígame el ballet, no es que no exista una técnica corporal ni una consideración espacio-temporal de la danza, sólo que se parte de otros principios; si bien los aspectos físicos y motrices de la danza corresponden al ámbito del trabajo técnico de ejecución, existe un nivel psíquico, que vuelve a la danza una experiencia sensible del ser.

En el butoh es esencial la comprensión de que el cuerpo no es una herramienta, no es un vehículo de creación, ni un centro de fuerza, cuando se baila no se muestra nada mediante el cuerpo, por el contrario, bailar es ser el cuerpo mismo, y ahí radica la unicidad de la danza como un acontecimiento corporal y vivencial, en palabras de Katsura Kan, bailarín consagrado de butoh:

La esencia del butoh es el descubrimiento acerca de lo que es el cuerpo La técnica es importante, pero lo que el butoh nos muestra es que hay cosas más importantes que la técnica, que es lo que ésta adentro de tu realidad y cómo la expresas. La realidad es lo más importante. Mediante el butoh puedes mostrarla, es decir, no muestras algo por medio del cuerpo sino lo que el cuerpo mismo es.²¹

En el hacer el cuerpo se va entrenando y en su exploración el rango de posibilidades aumenta, esta búsqueda y entrenamiento técnico por su puesto que es importante y forma parte de la danza y de su profesionalización; como bien señala Ximena Garnica, no se trata tanto de aprender una técnica sino de descubrir hasta dónde puede llegar el cuerpo en la búsqueda de otro tipo de consciencia: “abrazar al cuerpo como un ente físico con espíritu indisoluble.”²²

Existe una búsqueda donde la técnica representa un nivel basal del desarrollo de la danza pero no es la meta, se busca acceder a un nivel distinto de conciencia y vivencia de quien se es, lo que se busca desarrollar es la vivencia de la introspección corporal exteriorizada que roce con la trascendencia de lo material y temporal al tiempo que lo hace con la realidad cotidiana: “Lo que uno tiene que buscar es una constante

²¹ Kan, Katsura. *Ritmo y transformación* en *Ibidem*. p. 46.

²² Garnica, Ximena. *La posibilidad de caer* en *Op. cit.* Segura, Johana y Guerrero, Fabián p. 72. Garnica es bailarina, coreógrafa y cofundadora de Leyman (CAVE Organization inc) un espacio para el desarrollo de proyectos artísticos.

toma de conciencia de dónde se está en este preciso momento, un entrenamiento cotidiano del tiempo y el espacio.”²³

En este sentido bailar es un acontecimiento del ser. La senda de la introspección de la danza occidental tiene su origen en las danzas modernas. Ya la coreógrafa pionera de la danza moderna, Mary Wigman, en su afán por ir más allá del sistema de la danza clásica descubre que:

Cierto es que el movimiento del cuerpo en sí no es todavía danza... Cuando la emoción el hombre que baila libera el deseo de hacer visible imágenes todavía invisibles... Del movimiento del gesto que va a nacer es de donde toma el soplo de vida su energía rítmica.²⁴

El bailar pasa de ser una mera acción a convertirse en una senda de expresión que ya perfilaba la revaloración del carácter subjetivo que en el butoh deviene en una vía introspectiva. Bajo estas ideas, el cuerpo y la danza no están supeditados a la mera acción de moverse, sino que para Wigman, cobra expresividad y subjetividad; en el butoh su sentido es más bien introspectivo.

Bailar es una experiencia corporal que implica un cuerpo desplazándose en el espacio y el tiempo; su presencia no puede dissociarse de ambos aspectos por lo que en la danza existe una exploración corporal que atañe al mismo cuerpo de quien baila en sus rangos de movimientos musculares y articulatorios, pero además, hay otra exploración que va hacia el exterior de la corporalidad misma, es la búsqueda espacial que va en todas direcciones; en la vertical, al frente y atrás, hacia los laterales y las diagonales. El bailarín se sitúa corporalmente en el espacio, lo que implica estar al tanto de sí mismo, de quienes y de aquello que lo rodea; ya sea que se encuentre en un espacio plenamente controlado para la escenificación como los escenarios de los teatros, o bien, en el taller; en un espacio de análisis y autoobservación para los bailarines, o, en un espacio de carácter lúdico y público.

Quien baila puede estarse moviendo ya sea porque está creando nuevos pasos y coreografías o debido a que puede estar repitiendo y perfeccionando una interpretación coreográfica ya aprendida. Sin

²³ *Ibíd.* p.74.

²⁴ Wigman, Mary. *El lenguaje de la danza*. Traducción de Carlos Murias Vila. Ediciones del Aguazul, 2002. p.17

embargo, hay otro momento y otra tendencia que se dirige al lado opuesto; la improvisación donde las secuencias y coreografías son espontáneas y no repensadas. Existen ambas posibilidades: la de planificar y proyectar el baile y así perpetuarlo o improvisando, y también, haciéndolo efímero e irreplicable.

Cuando se baila nuestro cuerpo está haciendo un movimiento en el presente mientras que mentalmente tenemos que proyectarnos hacia el siguiente paso, un poco antes de que suceda. De manera similar, en el dibujo se traza algo, pero en la mente se está proyectando la siguiente modificación.

Para el filósofo Jean-Luc Nancy en *Aliteraciones*²⁵, esta interiorización por medio de la danza implica un proceso similar al transe, en el cual a través del distanciamiento de sí, se llega a un nivel más profundo de unión consigo mismo, en el que en el momento de la danza se transforma el ser. De aquí que mencionáramos en el capítulo uno, el carácter mítico-religioso de la danza y el dibujo, porque en su conformación formal, está implícito un sentido espiritual e introspectivo, que conjugado en la corporalidad acontece en la forma de la danza. Ahora aunque se suscite descontextualizado de cualquier rito o creencia religiosa, aún es posible alcanzarlo desde una búsqueda creativa y artística.

3.2.2.2. Ver Bailar

Primeramente, se establece una empatía corporal entre el bailarín y el espectador, en virtud de que la danza es un evento escénico que permite un vínculo directo en tiempo y espacio con el espectador. Mientras se baila, la danza es percibida por los espectadores. El impacto corporal y emocional puede ser directo; bailarín y espectador están unidos en el acontecimiento que es la obra escénica. Dada la cualidad visual de la danza, la percepción visual del movimiento es el que crea la empatía con el bailarín por medio de la cual sentimos, comprendemos y entendemos la obra. Es la expresión del movimiento la que se contagia y crea un lazo de unión en el evento compartido. Sin embargo, hay formas de romper el vínculo directo, muchas veces tampoco podemos acceder a la danza como un evento escénico o performático. Vemos el registro

²⁵ Passim. *Aliteraciones* de NANCY, Jean-Luc. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/233146830/Nancy-Jean-Luc-Aliteraciones> Consultado el 19 de Agosto 2015. Este texto; fue originalmente llamado *Separation de la danse* y ha tenido diversas versiones. La última que es la que hemos consultado en línea, ha sido traducida de Mathilde Monnier y Jean-Luc Nancy, *Allitérations, Conversation sur la danse*. Paris. Galilée, 2005, p 137-150.

del evento que genera un distanciamiento dado por el medio mismo: el documento, sea una fotografía o un video. En este sentido, la experiencia estética, empática e interpretativa de la danza no se suscita como parte del acontecimiento creativo en ejecución, sino que se suscita en otro momento que bien puede ser su continuación si consideramos que el fenómeno de lo artístico no se reduce al momento en que fue hecho, sino, a la recepción de la obra, tal como señala Adolfo Sánchez Vázquez en, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*²⁶, donde desarrolla ampliamente este tema.

El ver bailar es una de los puntos fundamentales que nos interesan sobre la danza, en primer lugar porque consideramos que el acontecimiento de la danza no corresponde únicamente a la del bailarín o coreógrafo bailando, sino que involucra también, la presentación de ella ante un público, además de que por su carácter visual es un punto prolífico para desarrollar vínculos con el dibujo. Para Langer, “una persona que baila tiene impresiones visuales, pero nunca la impresión real de la ejecución como un todo [...]”²⁷

En los términos de Sheets, la experiencia del espectador comienza por una primera percepción: vivir el momento. Todo el bagaje cultural y las expectativas de la presentación llegan después para formar juicios y reflexiones: “el punto de partida es la completa experiencia vivida de la danza, las reflexiones pueden conducirnos a un más rico, más vívido y a un mayor entendimiento de la danza.”²⁸

Todo esto enriquece e incrementa la experiencia de la danza desde el lugar del espectador. Hay que reconocer que la teoría de la danza de Langer, y en menor medida de Sheets, es una teoría que atiende a la figura del espectador y a la escenificación.

La mayoría de las veces, la recepción de la danza es simultánea a su momento de ejecución, y ahí radica una de sus mayores riquezas y diferencias con las artes plásticas, porque se genera un cercamiento directo entre quien baila y quién ve bailar. De esta forma el espectador se hace partícipe del acontecer de la danza. El tiempo y el espacio de la danza se prolongan hasta él y lo envuelven, en este sentido, yo no diría que el espectador ve al bailarín como objeto cognoscible de su consciencia, creo que la relación es

²⁶ Consultar Adolfo Sánchez Vázquez. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, Facultad de Filosofía y letras, UNAM. 2005.

²⁷ Susan Langer, *Sentimiento y forma...* p.183.

²⁸ « ... point of departure is the full, lived experience of dance, reflections can lead to a richer, more vivid and comprehensive understanding of dance» Maxine Sheets, *Phenomenology...* p.7.

más precisa si se observa como una relación empática entre personas, finalmente el espectador tampoco puede escapar al hecho de ser parte del acontecimiento, y por ello, no le es posible ver completamente exteriorizado y aislado el fenómeno, aunque pueda distinguirse claramente de quien baila. Sabe que es alguien más, otro, pero no creemos que pueda ver completamente objetualizado el fenómeno total de la danza. El espectador no sólo ve la danza que se está desarrollando, sino que ve a la persona que baila y su percepción es siempre subjetiva.

Al espectador, en su sensibilidad y su mente, le es posible crear una imagen de dichas fuerzas y direcciones del baile; trazar la trayectoria del cuerpo y así entender el desplazamiento que lleva el movimiento sobre el espacio y entender a partir de ver, la intención del gesto en cada movimiento:

La característica clave de una imagen mental es que es una representación de un objeto que está ausente. En percepción nos encontramos con un objeto real, mientras que en un nivel imaginativo creamos sintéticamente el objeto.²⁹

Este punto que no sólo atañe a la danza, es aquella capacidad de la cual germina el dibujo, es decir, la capacidad mental de abstraer en imagen aquello que vemos de la realidad y que en la danza, se suscita como los desplazamientos espacio-temporales que Sheets interpreta como el patrón y el diseño lineal. La labor del dibujante es hacer que aquello que configuramos mentalmente esté presente en el dibujo.

Además de la experiencia visual que podamos generar de la danza, hay algo que se transmite sensiblemente desde el baile. Tal como el bailarín y coreógrafo de danza moderna Erick Hawkins lo postula, se trata de presentar ideas que puedan aportar algún sentido intuitivo de claridad que contribuya para crear y llenar posibilidades de una vida significativa para la audiencia.³⁰ Aunque se encuentre una separación entre quien baila y quien ve, existe una experiencia compartida de algo que se genera al bailar. Para Pauline Koner, lo deseable es que la audiencia sea conmovida por la danza y sólo en este sentido la experiencia

²⁹ Traducción libre de « The key characteristic of a mental image is that it is a representation of an object which is absent, in perception we encounter an actual object, whereas on an imaginative level, we synthetically created the object.» Sheets, Op. cit. p. 113.

³⁰ Consultar el desarrollo de la idea en Hawkins, Erick. En Cohen, Opus. Cit. *The Modern Dance...*

vivida de la danza es verdaderamente conjunta.³¹ A este sentido empático y al vínculo que se da de humano a humano apela Espartaco Martínez (actor mexicano especializado en Akako Butoh), cuando habla de su montaje “La Bestia”:

Me interesa mucho que me entienda un marciano si se puede o la gente de Tucmudú, pues hay algo consustancial a todos, cósmico, eso es la empatía: entender el dolor en términos más abarcadores de lo que consideramos vida. Hay algo que siempre se ve, hasta un perro entiende cuando alguien está triste.³²

Para Ko Murobushi, maestro de la danza butoh, las personas que lo rodean y, por ende, los espectadores cuando baila, son también parte de él siendo corporalidad en la experiencia de la danza; en relación a ello nos explica: “tampoco soy sólo mi cuerpo, soy las combinaciones de mí con las demás personas en el espacio-tiempo.”³³

En esta dirección el espectador no sólo es un ente receptor de todo aquello que fluye de la danza, sino que es partícipe y también la determina. La danza es una acción que posee una fuerza pero esta no es meramente virtual, existe un confluir de energías que propicia la empatía, las emociones y sensaciones que pueden llegar a compartirse entre bailarines y espectadores, y crear así el tiempo espacio de la danza; quien ve bailar no es mero espectador del acontecimiento, es partícipe de este, especialmente cuando se acude a una presentación en vivo.

Ahora podemos grabar o documentar el acontecimiento de la danza para dar un acercamiento en segundo término a esta experiencia vivida directamente. En estas circunstancias la relación del espectador cambia totalmente pues la experiencia ya no es simultánea; es reproducible por medios tecnológicos aun cuando esté completamente descontextualizada del ámbito en que se generó y represente un alejamiento del momento de ejecución; este tipo de acercamiento a la obra es más similar al que se da en el dibujo

³¹ Revisar Koner, Pauline. *Intrinsic Dance*. En Cohen, Selma Jean (editora). *The Modern Dance, Seven Statements of Beliefs*. Wesleyan University Press.1966.

³² Martínez, Espartaco. *El derecho a la locura*. En Segura, Johana y Guerrero, Fabián, Op. cit. p. 66.

³³ Murobushi, Ko. *Concentrar la eternidad en un momento*, en Segura, Johana y Guerrero, Fabián. Op. Cit. p. 27.

donde la pieza se encuentra aislada del artista y su momento de creación. Lo que se nos presenta como obra es la presentación de un objeto resultante de la interacción entre el artista y su proceso creativo. Si bien no es lo mismo ver un video de danza que ir a la presentación, no creemos que esta otra forma de ver la danza sea menos meritoria porque sigue siendo parte del acontecer de la danza, sólo que cae en la relatividad del tiempo y el espacio, al ser ahora, un acontecer cuyos elementos están un tanto dislocados uno en referencia del otro. El espectador que ve un video de danza aún puede ser tocado sensiblemente por lo que ve, su experiencia está condicionada por su presencia en otro lugar y otro espacio, pero esto no la disipa. A partir de esto reconocemos el valor que existe en grabar y documentar la danza. Por la inclusión de un medio distinto, el fenómeno de la danza ya no sólo es aquel que acontece en su creación, sino también es aquel que se construye técnicamente en el formato de video, o incluso en la fotografía. En este sentido, grabar una danza encuentra su origen en un primer momento de acción física donde quien danza, baila, y la segunda es en donde se prioriza su cualidad visual para sintetizar la acción corporal de quienes bailan en un video reproducible. Se da una nueva articulación de lo que ha sido la danza en su ejecución corporal a través de un medio técnico distinto.

Jean Luc-Nancy, sobre la relación del bailarín con el espectador nos dice que la distancia física y ontológica es siempre necesaria para que pueda existir el paso de la empatía, del acercamiento entre ambos, no como una ilusión, no como una continuidad espacio-tiempo sino como una especie de resonancia psíquica:

Un otro, si es un otro, es un otro cuerpo. No me reúno con él, permanece a distancia. No lo observo, no es un objeto. No lo imito, no es una imagen. El otro cuerpo se re-juega [se rejoue] en el mío. Lo atraviesa, lo moviliza o lo agita. Le presta o le dona su paso.

[...] Más de una vez aquello que hace tiempo se llama la empatía o la intropatía se ha ilustrado por la mirada sobre un bailarín o una bailarina: la reproducción del otro en sí – la repercusión, la resonancia del otro.³⁴

³⁴ Nancy, Jean-Luc. *Aliteraciones*, p. 1 disponible en: <http://es.scribd.com/doc/233146830/Nancy-Jean-Luc-Aliteraciones>. Consultado el 19 de Agosto 2015. La aclaración del verbo usado originalmente por Nancy en francés, es responsabilidad del traductor del texto.

3.2.2.3. Planificar el baile

Muchas veces la labor de planificar el baile como obra es un trabajo atribuido al coreógrafo, al menos la construcción formal de la danza, la secuencia de pasos y movimientos; esto también depende de la estrategia de exploración que la compañía y el coreógrafo en particular decida tomar. Planificar el baile significa dirigir y tomar en cuenta una serie de factores que construyen la danza y sobre todo la puesta en escena. La danza es acontecimiento cuando se crea, cuando se va pensando, experimentando y poniendo en práctica, cuando se va ensayando y montando toda la secuencia coreográfica. Planificar el baile es componer la forma dancística. El coreógrafo puede experimentar corporalmente, pero incluso más importante, es su habilidad reflexiva y su capacidad para ver lo que se va construyendo en la integración de todos los factores que intervienen; entra y sale de la labor de bailarín, hace y ve la danza.

El coreógrafo asume la figura de quien crea, dirige el proyecto dancístico y se comunica directamente con los bailarines; es quien tiene que observar a ratos y en otros dirigir bailando; baila y ve bailar porque ambas acciones son parte de sus procesos creativos. El coreógrafo, como el dibujante, proyecta, planifica y dirige la coreografía y la obra escénica completa; en este sentido, las maneras de este arte escénico presuponen un trabajo colaborativo que en la artes plásticas es mucho más escaso, debido al predominio de la idea renacentista del genio creativo, y la tendencia a atribuir la completa autoría de una obra a un artista porque los procesos creativos eran más personales e individuales.

Consideramos que los procesos de creación de la danza incluyen la capacidad de relacionarse, comunicarse y negociar con los bailarines, escenógrafo, etc. Es decir, que la relación que el coreógrafo sostiene es corporal, humana y social; un tanto similar a la relación que planteábamos del dibujante con el modelo, donde se da de persona a persona, en la proximidad física y la convivencia

El trabajo coreográfico es un trabajo de composición formal de la obra danza, los movimientos seleccionados tienen que ser coherentes con lo que se busca conseguir en la obra total, debe haber una correspondencia entre el movimiento que ejecuta el bailarín, el cómo se siente y el cómo se ve, dirigido además por la subjetividad del coreógrafo; Wigman menciona al respecto: “es el sentimiento íntimo del

punto de vista del coreógrafo lo que determina el carácter de la obra.”³⁵ Esto, porque es él quien encamina la construcción formal hacia lo que se convertirá.

Construir, planificar y crear la danza es mediar entre la imaginación de lo que queremos conseguir, la idea de la forma y la forma misma que en términos concretos se obtiene. Del trabajo corporal derivan todos los demás elementos al establecer una relación donde pueden intensificar su gesto o sentido, contrastarlo o minimizarlo, los demás elementos también contribuyen a definir el carácter de la obra en general; esto también depende de la estrategia de construcción de la pieza ya que estamos considerando que puede haber obras que no prioricen el trabajo corporal o que se construyan desde otros elementos que no sean primeramente la exploración formal del movimiento del cuerpo. Para Sheets y Langer, el trabajo coreográfico es el trabajo que caracteriza la ilusión; se planifica para crear un tipo de espejismo específico que deje de ser para convertirse en forma simbólica, en expresión artística. El coreógrafo es el constructor de las condiciones particulares de la ilusión, es el modulador de la fuerza desde su proyección mental y su construcción formal en un tiempo y espacio, que excede el tiempo del movimiento corporal propio del bailar, y se sitúa más allá de la presentación de dicho acto. Es creación mental y procesual.

El coreógrafo puede emplear en su búsqueda una exploración corporal donde integre su propia persona y no sólo la de los bailarines, tiene que ser capaz de incluirse como parte del suceso creativo-corporal reflexivo; aquel que le permite visualizar el movimiento desde la sensibilidad corporal y su cualidad visual para encontrar aquellos movimientos que son sustanciales para lo que quiere crear. En la labor planificadora existe un alto acercamiento a los procesos mentales del dibujo que atañen a la capacidad de abstraer mentalmente lo que vemos para entenderlo en términos espaciales y gráficos. Como apunta Sheets, el coreógrafo se vale de la línea de diseño y de patrón, así como del área donde ha de diseñar y de las pautas propias del diseño, para entender el desarrollo espacio-temporal del movimiento y de los cuerpos en el momento de la danza. Este es un punto en el que el dibujo se relaciona con la danza a partir de su carácter proyectual y reflexivo de la forma; el bailar existe como una manera de disertar y aclarar aquello que sucede corporalmente en el espacio-tiempo; Rudolf Laban ya reconoce la visualidad y la plasticidad del movimiento:

³⁵ Wigman, Mary. *El lenguaje de la danza*, p. 26.

El cuerpo inscribe una imagen de la forma en el espacio, lo cual es una observación externa, pero muy importante. Esta forma móvil tiene ciertas propiedades: siempre es plástica, es decir, en el cuerpo aparecen tensiones de equilibrio alrededor de la vertical que distribuyen espacialmente la masa del cuerpo hacia los lados y hacia adelante y hacia atrás.³⁶

Laban lo que hace es situar espacialmente al cuerpo capaz de moverse, en relación a distintas direcciones dónde hay tres elementos principales a considerar, el equilibrio, las tensiones y las trayectorias. Laban no ve al cuerpo humano como un centro de fuerzas, pero si parte de considerar la verticalidad (una cualidad física natural del cuerpo) como punto de partida para el análisis del movimiento. Ya en 1926 con la publicación de su libro *Choreographie Ertes heft*, nos muestra su estudio de las posibilidades del movimiento humano y su desplazamiento gráfico-espacial en lo que conformó su concepción de la *kinesfera* -ejemplificada por la figura del icosaedro donde inscribe las 24 direcciones de movimiento-, investigación de la cual partiría para desarrollar su notación dancística (fig. 2).

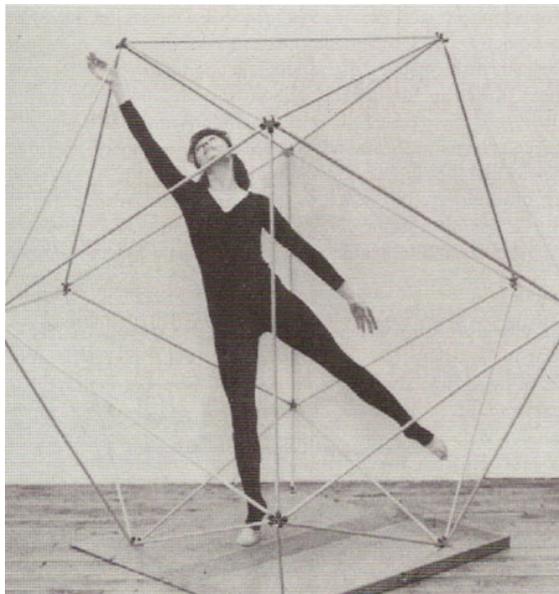


fig. 2. Imagen que muestra la kinesfera de Rudolf.

En los dibujos que hace podemos ver la manera en que la linealidad es la herramienta primigenia para describir el espacio que se concibe formalmente a partir del desplazamiento corporal. La gran aportación de Laban como teórico coreógrafo de la danza, es considerar que el baile no es un problema de posturas y posiciones (como se había planteado anteriormente, en lo que se llama "teoría estática de las formas"),

³⁶ Laban, Rudolf Von. *Coreografía. primer cuaderno*. p. 20



fig. 3 Imagen de "Violin Phase", pieza de Teresa De Keersmaeker en MoMA durante la exposición On Line, 2011.

sino que es un problema de desplazamientos, del discurrir corporalmente en el espacio, lo que él denomina como "teoría dinámica de la forma". Es decir, que coreográficamente piensa la danza como procesos de movimientos corporales y no sólo como variaciones o transiciones de posturas; él mismo dice: "la teoría estática de las formas relata situaciones. La teoría dinámica de las formas relata procesos, acontecimiento."³⁷ Es justo esta diferencia de pensamiento en la que involucra la visión gráfica del movimiento como un desplazamiento espacial del cuerpo del que también parte su forma de construir la escenificación de la danza.

El trabajo del coreógrafo en su pensar la danza, decide de qué forma modular y caracterizar la existencia del tiempo y el espacio del baile; el movimiento es el sujeto y la conformación de los demás elementos dancísticos son el adjetivo de ese gran sustantivo que se pronuncia cuando decimos danza. Para ello, considera las relaciones espaciales que se dan entre los bailarines, la iluminación y los elementos escenográficos, o las condiciones del espacio público que vaya a intervenir, además, estudia las secuencias métricas de pasos. Cuando De Keersmaeker (2011), comenta para la presentación en el MoMa de su coreografía *Violin Phase* (fig. 3);³⁸ ella nos dice que lo complejo de esa pieza era cuadrar métricamente el desarrollo musical de la pieza que bailaba (un fragmento de *Fase: Four Movements to the Music de 1982 de Steve Reich*) con los movimientos, giros y graficaciones que de ellos se originaban en la pieza; los pasos debían ser precisos en un sentido espacio-temporal. Lo mismo ocurre en grandes obras como "la consagración de la primavera", una obra musical cuya métrica musical pesa temporalmente para la estructura

³⁷ *Ibidem.* p. 19.

³⁸ Consultar la entrevista en https://www.youtube.com/watch?v=E1OHI8_MPEg visto el 26 de agosto del 2016.

formal de ejecución dancística. A pesar de ser una pieza que se pensó para ser bailada, las interpretaciones dancísticas que se han hecho posteriormente se enfrentan a las dificultades del acoplamiento rítmico del movimiento dancístico con el ritmo musical, es decir, se tiene que pensar el tiempo en razón de la estructura musical. Sheets reconoce esta relación temporal y estructural de la música con la danza: “el bailarín coreógrafo debe ser capaz de discernir relaciones y posiciones espaciales precisas en términos de secuencias métricas.”³⁹ La métrica en la danza es la del tiempo musical o la del tiempo del movimiento corporal cuando la música está ausente.

Por su parte, Doris Humphrey (1958), en “El arte de hacer danzas”⁴⁰, lo que hace es condensar todos los elementos escenográficos de desplazamientos y posiciones corporales que considera apropiadas en la danza pensada desde su escenificación, es decir que, elabora una serie de principios que sirven de lenguaje corporal y coreográfico para el montaje de una danza. Ella parte del estudio del cuerpo en movimiento pero siempre tomando en cuenta la perspectiva del espectador. Humphrey va más allá de elaborar una teoría formal para desarrollar un lenguaje escénico coreográfico en la danza. Actualmente sigue siendo muy válida esta forma de coreografiar el baile; sin embargo existen una perspectiva distinta del trabajo coreográfico que apela a la improvisación como parte de la escenificación y no sólo como parte del proceso de exploración. Hay un guion, una estructura o una consigna a seguir, pero existe también espacio para que el movimiento se de en sí y por sí mismo (igualmente ocurre, en menor medida, en otro tipo de obras donde las circunstancias modifican lo ya establecido). Katsura Kan, desde su experiencia nos cuenta:

Cuando hago mi trabajo coreográfico, soy muy estricto con los movimientos, pero dejo espacios libres para la improvisación. 50 o 60 % de la coreografía está estructurada, el resto depende de la luz, de la música, del piso, de la energía del público. Estos elementos influyen fuertemente. Creo en el espacio como un fantasma y cómo me envuelven todos estos elementos para desarrollar ese 40% de la coreografía. Trato de abordarlo para expresar algo con mi cuerpo, pues el público también es mi cuerpo.⁴¹

³⁹ Traducción libre «The choreographer-dancer must be able to discriminate precise spatial relationships and positions in terms of a metric sequence.» Sheets, Op. Cit., p. 110.

⁴⁰ Doris Humphrey, *El arte de hacer danzas*. México. Centro Nacional de las Artes. 2001.

⁴¹ Kan, Katsura. *Ritmo y transformación* en Segura, Johana y Guerrero, Fabián Op. Cit. p. 47.

En la visión del trabajo coreográfico y dancístico de Kan, vemos que su concepción de lo que implica la danza va más allá del mero movimiento, abarca no sólo la planificación sino el momento mismo de la presentación, reconoce que hay elementos estructurales que son exclusivos de las circunstancias del momento, sabe que la danza es planificar pero también es suceder. Y en el acto mismo de bailar todo lo que lo rodea y lo que se suscita son parte de ese único momento continuo, siendo y fluyendo. Su visión de lo coreográfico y lo dancístico es más acorde a la nuestra, puesto que pesamos que bailar es un acontecimiento complejo del momento en que diversos factores influyen y lo determinan en mayor o menor medida. El acontecer de la danza es un suceso vital.

3.3. Premisas del dibujo como suceso

Sobre el dibujo como acontecimiento encontramos textos cercanos a dicha problemática, por ejemplo *The Phenomenology of Painting* de Nigel Wentworth, pintor y doctor en filosofía del arte,⁴² o *Bases para un análisis teórico formal del acto dibujo*, de Aureliano Sánchez,⁴³ que ha sido un texto que ha servido para puntualizar teórica e históricamente los pormenores de como se ha construido una práctica dibujística pensada desde las complejidades de su hacer. También, hemos encontrado particularidades dentro de la propia disciplina que han servido como puntos de reflexión para encaminarnos hacia una idea del dibujo como un acontecimiento vivencial.

Comprendemos que en la tradición del dibujo existen muchos momentos clave para concebir el dibujo como un acontecimiento y que la noción que se tiene de esta práctica no ha sido siempre la misma, independientemente de esto, consideramos que acontecer es una cualidad intrínseca al dibujo; creemos que el dibujo siempre ha tenido una cualidad vital, pre-figurante, proyectiva, vivencial y fáctica; intelectual

⁴² Nigel Wentworth. *The Phenomenology of Painting*. Cambridge. Cambridge University Press. 2004.

⁴³ Aureliano Sánchez Tejada. *Bases para un análisis teórico formal del acto dibujo*. [Tesis Doctoral] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

y sensible desde que era parte de la realización ritual del pensamiento animista; en su carácter estructural de la forma, en la construcción pictórica como herramienta cognitiva en el estudio de la naturaleza, en su cualidad pre-figurante de la idea y la forma, en su ejecución formal, en la prontitud de un gesto, un apunte o un boceto y como un elemento en el desarrollo del proyecto artístico. El dibujo siempre ha implicado ser, pensar y ejecutar.

El dibujo sucede en relaciones epistemológicas complejas cuya riqueza va más allá de pensar en un fenómeno puro de primer encuentro ante la realidad y su aparecer; dibujar, aún en sus expresiones más elementales o sintéticas implica un proceso mental bien elaborado, aunque no se sea consciente de ello. El dibujo acontece de manera compleja en estructuras mentales y procesuales que tienen su propia lógica; sucede en diversos planos y funciones, ya sea como en la planeación, en la ejecución e incluso en la apreciación del dibujo como un proceso terminado.

Esto quiere decir que hay un tiempo y espacio que se da en la reflexión de lo que se va a hacer, en la configuración mental; existe un tiempo de ejecución corporal y matérico en la construcción del dibujo físico y también cuando este es visto.

Sobre todo nos interesa resaltar que en la acción de dibujar lo que se despliega es la existencia actuante del dibujante, lo que nos conecta a la disciplina del dibujo como un suceso de la vivencia. Manuel Vélez Cea, doctor en bellas artes, advierte que el dibujo puede suceder en su carácter proyectual, prolongado en un tiempo indefinido y vital del hacer artístico. Es así como el dibujo cobra también un sentido vivencial:

[...] Dibujo-dibujar: comunicación y creatividad que no es sólo aplicable a lo meramente físico -marca, rastro, señal-, sino que acumula sobre sí, todo aquello que hace al hombre persona: búsqueda de la felicidad, afectos, alegrías, cosas, complementando los planos físico-material y espiritual-emocional.⁴⁴

⁴⁴ Manuel Vélez Cea, (ed). *El dibujo del fin del milenio*. p. 14.

3.3.1. La pre-figuración y la planeación

Encontramos dos visiones que resultan propicias para apuntar la noción del dibujo como acontecimiento en términos más específicos, una atañe a la ejecución práctica y otra a la concepción pre-figurante; una está implícita en la tradición china del trazo y la otra en la definición de dibujo interno de Zuccari, de la que hemos escrito con anterioridad⁴⁵.

En el dibujo de la pintura china tradicional⁴⁶, es importante entender el concepto de vacío y quietud como un estado previo absoluto de unidad del ser en el mundo, donde el trazo implica el tránsito de ese estado absoluto al de la acción (ejecución del trazo) donde el tiempo y el espacio surgen determinándose en lo que se manifiesta. El trazo mismo es un estado dinámico de las cosas, un estado de acción que moviliza todo desde el ser mismo. El trazo implica el dominio técnico, la armonía y congruencia de la materialidad, las herramientas, el ejecutante, el momento en que se traza y aquello que se va a trazar. Sobre todo, estos fundamentos están explícitamente usados en la técnica de la pincelada única; para su realización, el ejecutante debe estar inmerso por completo en el momento del suceso del trazo, en él mismo, tiene que contener no sólo su propia existencia, sus pensamientos y emociones, sino también, el entendimiento de aquello que se dispone a crear, esta intelección es la comprensión formal y pre-figurante de aquellos que se va a trazar. Es decir que trazar es un suceso mental, reflexivo, sensible y pre-figurante, además de una acción física dotada de condiciones matéricas y corpóreas espacio-temporales que se modulan.

Dentro de la cultura occidental, Zuccari define al *disegno* (*dibujo*) como una actividad intelectual y de la ejecución técnica de la línea como *dintorno*; identifica la idea de *disegno* con una manera de conocer la realidad a través de una abstracción y comprensión gráfica de las formas de la realidad, prefigurar aquello que esta frente a nosotros; también cabe señalar que por *disegno* no sólo se refiere a la prefiguración mental de la realidad antes de ser trazada; en un sentido más amplio, esta idea también se conecta con la prefiguración de la obra concretada, la estructuración pictórica presente en el Renacimiento, la planeación

⁴⁵ Véase apartado 1.3.2.1 “El Dibujo en relación a las Artes Plásticas”; y el pie de página 29 para consultar la referencia bibliográfica.

⁴⁶ Incluso en la caligrafía también, el parentesco entre la pintura, la caligrafía y el dibujo chino se debe a que las tres disciplinas tienen como eje basal la idea del trazo.

de su conformación y construcción pictórica, que, a nuestro parecer, se fue gestando antes en los talleres medievales de pintura, sin embargo, aquí era concebido como un paso en la ejecución de la pintura, una idea del dibujo mucho más apegada a la concepción de *dintorno*, un elemento formal estructural sin el peso conceptual que adquiriría posteriormente. Estamos hablando de una cualidad que creemos, sigue vigente en el dibujo a pesar del cambio de concepción sustancial que toma a partir de la modernidad y la posmodernidad; lo que Aureliano Sánchez señala como:

Una condición fenoménica del pensamiento proyectual del dibujo, y podemos decir que de todo el arte, es la que consiste en dejar de ser una ruta de aplicaciones de procedimientos para convertirse en un proceso continuo de reconocimiento epistémico.⁴⁷

En el Renacimiento, el *disegno* era la estructura formal-basal de la imagen a pintar. Pero en la configuración formal del dibujo se suscitaba una forma de disertación de la realidad, una forma de acercarse epistemológicamente a ella, una forma de pensar no sólo la realidad, sino su configuración formal y representacional; por eso cobraron relevancia aquellos dibujos que les permitían estudiar y entender fenómenos de la realidad, como la mecánica del vuelo para Leonardo, la conformación estructurante del cuerpo, los apuntes generados de lo que se veía, ya fueran paisajes o cuerpos en movimiento, los estudios de la realidad que luego servían para armar la estructura compositiva de un cuadro, etc.

El dibujo ya no sólo era una cuestión de sintetizar formas que se ubicarían estructural y espacialmente en un cuadro. Pensar la realidad y el cuadro eran sucesos tan vitales para un pintor como la realización práctica de dichas ideas. Encontramos un carácter de fenómeno del pensamiento que está íntimamente vinculado a su acción física, en la cual, consideramos que la temporalidad y espacialidad del pensamiento pueden ser prolongados más allá del tiempo de la acción del trazo.

El dibujo sucede en una temporalidad abstracta aunada a los procesos de reflexión y disertación de la realidad; no sólo en existe una temporalidad correspondiente a la ejecución matériaca de la idea.

⁴⁷ Sánchez Tejada, Aureliano, *Bases para un análisis teórico formal del acto dibujo*, p. 115.

3.3.2. La ejecución práctica

La cualidad temporal de la pintura, como un problema de materialidad que se enfrenta al devenir del tiempo en el mundo concreto presente para la pintura china y la definición manierista de dibujo, está explicitada en las series de pinturas que Claude Monet hizo de la catedral de Rúan (fig. 4), en las que además se toma en cuenta la temporalidad del modelo, lo que nos sitúa en el acontecer de la realidad concreta,

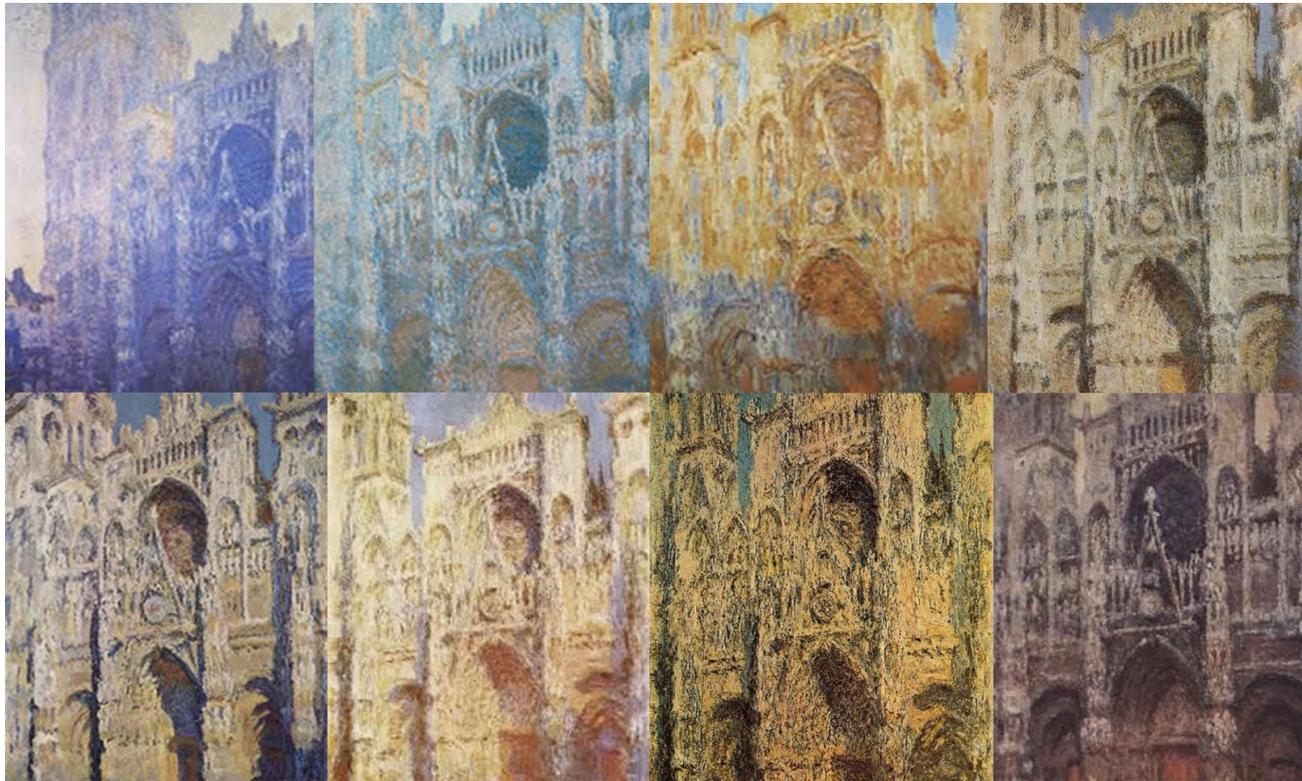


fig. 4 Algunas pinturas que realizó Monet de la catedral de Ruan a partir de 1892.

es decir, en el tiempo del modelo, que a su vez nos sumerge en un mundo del devenir total donde pensamiento, acción, materialización y modelo, tienen un carácter temporal.⁴⁸ En dichas pinturas se tomó en cuenta el mismo modelo en distintos momentos del día a lo largo de un periodo prolongado de tiempo; cada momento de la realidad en la que se disponía a pintar Monet, implicaban una lógica pictórica particular diferenciada de las otras a causa de las condiciones lumínicas. En este sentido Cézanne tiene a bien reconocer que la pintura o el dibujo no son únicamente en función del modelo sucediendo, sino que son un acontecimiento de relaciones formales en sí, es decir, que la realización de la obra es una serie de procesos de ejecución donde se asocian y median sistemas de valores plásticos o dibujísticos. Acontece la realidad que como modelo el artista contempla, acontece el mismo pintor en sus circunstancias como individuo y en relación a su acción acontecen como una situación formal estructural de la obra.

Acabamos de mencionar un aspecto que históricamente no se había resaltado: el acontecer del dibujante, el sujeto implícito en la acción del dibujar.

El acontecer psíquico del dibujante comienza a tener relevancia desde posturas afines al romanticismo, en la que la obra de Turner resulta un buen ejemplo por ver sumergida su subjetividad en un estado sensible proyectado sobre la pintura en la realización de los paisajes; existe un sentido de diversos sucesos que acontecen: Turner en su subjetividad ejecutante, su dibujo y el mundo pasando a su alrededor con él. Posteriormente, en movimientos como el surrealismo y el dadaísmo, se pondera la acción de dibujar como un medio de liberación del inconsciente, en la que se enfatiza el carácter subjetivo del ser ejecutante. Al respecto Aureliano Sánchez señala:

El surrealismo desplazó poco a poco el centro del problema desde el objeto dibujo hacia la acción de dibujar, la manera en que se realizaba el acto de dibujar, traía como consecuencia particularidades en las representaciones que de otro modo no eran posibles, así la estrategia más que la capacidad manual se colocaba como parte importante del proceso.⁴⁹

⁴⁸ En este caso el tiempo-espacio del modelo coincide con el de la naturaleza la realidad concreta puesto que el ejemplo que tomamos es uno donde el dibujo y la pintura tienen un carácter representacional, sin embargo consideramos que, sea el modelo un objeto a representar miméticamente, o sea este una idea o una forma abstracta plástica, este también existe temporal y espacialmente.

⁴⁹ Sánchez, Op. cit., p. 346.

A partir de la consideración de la acción aunada a la subjetividad del ejecutante, eventualmente se consolida la relevancia del gesto en tendencias como el expresionismo abstracto, lo que en palabras de Aureliano Sánchez representa la transición de la acción de dibujar que pasa de ser automatista a ser autográfica.

Más allá del carácter representacional, el gesto también encuentra una cualidad fenoménica y vital en la que las obras se construyen desde la reflexión crítica formal de sus propios sistemas pictóricos sobre los que se erigen, el gesto de las prácticas informalistas no sólo aporta la huella de las acciones plásticas que ocurren y se construyen, la obra gestual contiene unificado el acontecimiento generatriz de la marca gráfica, es decir, el problema matérico-formal, la corporalidad ejecutante del artista y su inmersión en el momento vivido del trazo, en el que en un sentido contextual, se ubica en relación a la historia de la práctica plástica de la pintura y el dibujo. En el expresionismo abstracto la obra acontece como pensamiento formal no desligado de la vitalidad, corporeidad y la subjetividad de artista, involucrados en la exploración del gesto formal y las interacciones plásticas que se suscitan al interior de las obras. En dichas prácticas entendemos que la relación unificadora que se da en el dibujo como una actividad en su aspecto práctico o intelectual, existe una preponderancia corporal del artista donde pensamiento y forma están unidos.

Fue necesario mostrar la parte de la construcción procesual y corporal para subrayar el carácter subjetivo y corporal inmerso en el acto del dibujo y la construcción plástica de la obra como un vínculo indisoluble. Igual que en el *body art*, se da una ponderación del cuerpo y la acción como estrategias artísticas en las que también se da una revaloración del proceso de creación de la obra; muchas veces dicho proceso es la parte fundamental que da sentido a la obra, acercándose a la relevancia del momento de creación de las artes escénicas como en muchas obras que involucran la realización de un trazo con alguna parte del cuerpo. La experiencia vital y personal que era inminente en el expresionismo abstracto cobra un sentido escénico y performático; el momento de creación y de recepción son simultáneos y pueden determinarse el uno al otro. La cita de Jiménez continúa así: “no basta con ver el trabajo plástico hecho, para poder descifrarlo hace falta tener una experiencia, ponerse a dibujar uno mismo para descubrir cómo llegar a esas obras, o acceso a una información directa.”⁵⁰

⁵⁰ Ídem.

Concordamos con Jiménez en señalar la importancia de dibujar como una acción que acontece en términos corporales, a partir de los cuales se relaciona con la obra y con los espectadores.

También coincidimos con Jiménez cuando nos dice que un pleno entendimiento de estas obras no sólo está en el contemplarlas concretadas o en su proceso de creación, sino en la práctica misma de la producción, en el comprender su estrategia desde su realización como una experiencia propia. Durante nuestros años de estudio de licenciatura, en el taller de dibujo donde esencialmente contábamos con un modelo humano que dibujábamos a gran escala, en alguna ocasión decidimos experimentar con el color y la cualidad cromática de la línea y empecé a usar diversos fondos cromáticos. Por otro lado habíamos observado con especial detenimiento la obra de Newman, sus dibujos, sus grabados y sus principales obras, en las que se encontraba *Onement I* (fig. 5) y la historia que se contaba acerca del descubrimiento recursivo que había originado. Ya habíamos leído acerca del concepto del zipper pero no estábamos seguros de entenderlo bien porque nos costaba trabajo imaginarlo; una parte de nosotros no creía que fuera cierto o posible más allá de su disertación teórica, hasta que en el taller de dibujo, estando frente al modelo y ya teniendo la forma del modelo medianamente resuelta -el fondo era un azul intenso-, decidimos hacer una línea que diera una indicación espacial; tomamos un pastel rojo y desde el extremo superior del soporte en un punto que dividía en dos el plano del dibujo, trazamos una línea descendente; en ese momento mi campo visual estaba abarcado por el fondo azul en interacción con la línea de pigmento que estaba delineando, podíamos ver el fondo y las marcas irregulares que generaba la materialidad tanto de la superficie como la de mi herramienta. En ese instante sentimos que el plano lejos de dividirse, se expandía de la línea hacia afuera, y comprendimos sensiblemente lo que se decía del zipper y lo que Newman había hallado en *Onement I*. No fue hasta que sucedió y fuimos parte del acontecimiento,

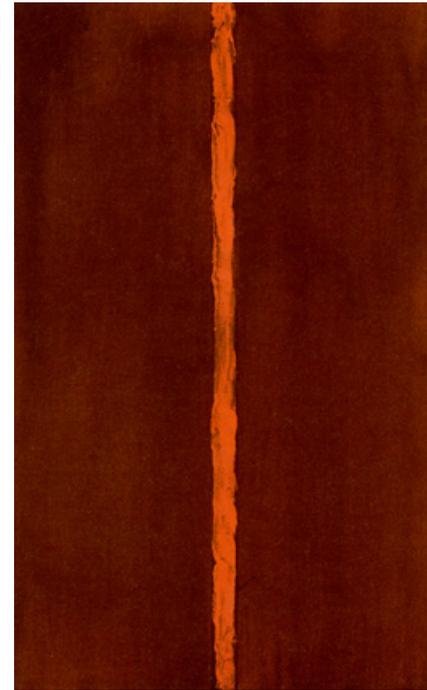


fig. 5 "Onement I", Barnett Newman 1948.

que pudimos tener un verdadero entendimiento del sentido formal de las obras de Newman, que en ese entonces, nunca habíamos visto presencialmente.

El acontecimiento fue la síntesis y la conjunción de todos los elementos interactuantes que intervienen en la acción del dibujo, la cual tuvo que dejar una huella vivencial en nosotros para que fuera asimilada en un proceso consciente. Ese tipo de experiencia que se dio así al dibujar, es la misma que hemos encontrado cuando bailamos. Hay una conjunción de factores que no sólo construyen el acontecimiento, sino que lo hacen permanente en la consciencia y ser en coherencia con nuestro transcurrir vivencial. De bailar y de las experiencias que hemos tenido al dibujar, o ver cómo dibujan y bailan otros, es que surge nuestro particular interés en preponderar un carácter vital y vivencial en el dibujo que no podría ser entendido de la misma manera sino fuera subyacente a su cualidad de acontecimiento existente.

El dibujar acontece desde el dibujante pero en su persona se entrecruzan una serie de factores como sus capacidades físicas, sus sucesos mentales y sensibles, además de su situación social e histórica; es a partir de él que parten una serie de relaciones que hacen posible el hecho de dibujar, por ejemplo, su relación con el dibujo que crea, aquel modelo, motivo que despierta su deseo volitivo de dibujar, la idea o el concepto que busca configurar y concretar en el dibujo y la forma en que este sea percibido. Es a partir de él y lo que pueda generar con su acción lo que conforma la complejidad del dibujo como un acontecimiento suscrito en la realización del proyecto artístico. La temporalidad y espacialidad de esta serie de acontecimientos que conforman uno mayor, es múltiple, la hay para quien dibuja, para el dibujo y para el modelo, idea o fenómeno observado que es el que genera la necesidad de crear; así como también existe, el momento de la expectación del dibujo.

El dibujo en su acción más mínima, el trazar, resulta ser no tan simple; el dibujo en su acontecer adquiere una profundidad avasalladora, donde los tiempos y los lugares en los que se suscitan ya no corresponden a los tiempos físicos reales, sino que adquieren su propia temporalidad y espacialidad de acontecimiento vivencial; con esto no decimos que no haya un estudio, un taller, un cuaderno de apuntes o un ensayo, sino que cada que se piensa en el dibujo o se siente algo que pueda hacernos llegar a otro punto de entendimiento del proceso de creación, está sucediendo un proceso de dibujar que se extiende y pasa por el momento de ejecución; no es que no sea medible, sino que el proceso del dibujo y la danza son procesos

que pueden ser intermitentes, y en esta intermitencia permanecen y se prolongan a puntos en que no es siquiera importante que sean percibidos en un sentido métrico espacio-temporal, porque lo que cuenta es la cualidad sustancial que va originando un punto, en que la obra o las obras, se concretan.

La forma en que describimos esto puede resultar muy general porque nuestro interés principal es resaltar la manera en que el carácter de acontecimiento otorga sustancialmente un sesgo vivencial al proyecto artístico; no pretendemos ahondar más en el asunto porque no es el centro de nuestra investigación aunque si parte importante.

Un estudio más profundo al respecto está hecho por el Dr. Aureliano Sánchez, donde podemos ver que el asunto no es sólo decir que el artista vive mientras dibuja y crea, sino que efectivamente hay una serie de elementos técnicos, procedimentales, estratégicos y rigores organizativos que hacen de la creación artística un proyecto, en el que está inmerso, el ser del artista por medio de su hacer. Nosotros añadimos que dibujar es una acción que tiene una trascendencia corporal elemental, por la cual creemos que el dibujo es una acción tan compleja como la danza; al ser acciones que acontecen desde nuestra corporalidad, nos implican como sujetos en diversos niveles conscientes y, sobre todo vivenciales.

3.3.3 El dibujo como cuatro tipos de acontecimientos: Dibujar, ser dibujado, ver dibujar y ver un dibujo

3.3.3.1. Dibujar

En términos generales el cuerpo del dibujante es donde todo empieza. Desde que proyecta la idea del dibujo en su mente y ésta cobra vida en los apuntes, bocetos o dibujos previos de la realización, este acto de dar forma implica una facultad motriz específica, que a grandes rasgos, es la coordinación de la mano y la mirada, dibujamos lo que vemos o imaginamos y miramos lo que dibujamos, El dibujo como objeto es el lugar donde se da la mediación entre lo que imaginamos y percibimos y lo que podemos volver forma; en la medida en que se concilian ambas partes se ejerce un acto cognitivo, un medio de aprensión y de significación de la realidad. En términos más poéticos y filosóficos, podemos citar aquel aforismo de Elias Canetti

que dice: “el Dios-tiza que se traza a sí mismo;”⁵¹ en este sentido, el dibujo va más allá de la capacidad psicomotriz y refiere a un proceso psíquico de autoconocimiento y autodeterminación en el acto metafórico de trazar. Para Derrida, el dibujante es como un ciego quien advierte con la mano y el trazo, aquello que la forma le devela ante la imposibilidad de comprender y ver por completo la realidad⁵².

La capacidad motriz y el pensamiento filosófico se conjugan en la tradición oriental del dibujo, la pintura y la caligrafía. Todas éstas se basan en la idea del trazo y del vacío; el trazo es el gesto en el que se suscita aquello que se dibuja en el momento en el que se mira, de esa forma el dibujo adquiere la particular esencia de lo que evoca, su vitalidad y su cualidad ontológica como parte del todo. En la tradición china existe toda una preparación corporal que determina la forma del trazo, su movimiento dirección y carácter gráfico. También se requiere del conocimiento especializado de las distintas técnicas⁵³. Es entonces que el problema de la corporalidad del artista no sólo refiere al movimiento que realiza su cuerpo, o al proceso cognoscitivo que conlleva, sino que es también un problema de materialidad; al respecto menciona Gómez Molina: “el trazo, la mancha y el material depositado aquello de valor cognoscitivo tiene una operación que lo hace posible.”⁵⁴ Existe una concordancia entre la acción corporal y el resultado formal-matérico y procedimental, de ahí que a cada acción corresponda un nombre y un tipo de dibujo distinto:

Dibujo es como nombrar, una acción que se es identificada en la mente, a cada acción existe una intención un concepto y un nombre para esa acción. Dibujar es nombrar desde la imagen en la medida en que se conoce.⁵⁵

⁵¹ Elías Canetti. *El corazón secreto del reloj. Apuntes 1973-1985*. 1987. p.132.

⁵² Para un acercamiento al pensamiento de Jaques Derrida sobre este tema se recomienda consultar Jaques Derrida, *Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins*. Chicago. University of Chicag Press. 1993. O en su versión original: *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. París. Editions de la Réunion des musées nationaux. 1990.

⁵³ Para profundizar en el tema se sugiere la lectura de Muñoz Tegaldo, Omar. *El trazo chino y el vacío que lo anima: el dibujo como soporte aglutinante de la caligrafía y la pintura china tradicional* [Tesis doctoral] Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

⁵⁴ Gómez Molina, Juan José (coord.); Cabezas, Lino; Copon. Miguel. *Los nombres del dibujo*. p. 24

⁵⁵ *Ibidem*.

La corporalidad del dibujante implica la interacción con la materia en su hacer, y también está determinado por el lugar y el tiempo que ocupa, por eso es necesario adecuar un espacio que permita las condiciones para trabajar. La temperatura del ambiente puede modificar el comportamiento de los materiales o el ánimo del artista. Hay obras que requieren espacios más grandes que otros. El tiempo de secado de los materiales también puede influir en la organización de los procesos de producción, el cambio de luz a lo largo del día, etc. Hay muchos factores que interactúan en el momento de dibujar. La interacción corporal del artista también se corresponde a las dimensiones del soporte y el formato. El cuerpo del dibujante es la herramienta misma de acción, o el material y los objetos son la extensión de su cuerpo como herramienta.

El soporte implicó la exacerbación de la relevancia corporal existente en la acción del trazo. Dibujar en su parte ejecutante es una acción francamente corporal. La cuestión es que al aumentar las dimensiones del cuadro este adquiere una cualidad no sólo matérica, sino también corporal; adquiere una presencia equiparable a la corporalidad del artista. La forma de relacionarse con la obra ya no es la misma, tal como lo advirtieron los expresionistas abstractos, donde muchas de sus obras se convierten, en términos perceptuales, en entes con los que se encaran. En este sentido hay una posible conexión con el arte parietal donde los dibujos eran entificados, tenían espíritu y presencia según la coherencia del pensamiento mágico-religioso; en el arte es la búsqueda formal de los expresionistas abstractos cuya coherencia se consolida en la pintura como un ente y un cuerpo en términos espaciales y perceptivos.

En el expresionismo abstracto, las características del formato correspondían a la relación corporal del proceso de producción que se requería en relación a la concepción de la obra. Por ejemplo, la obra de Pollock no sería lo que es, si la disposición del formato hubiese sido vertical y si la pintura que usaba no hubiese tenido poco espesor, aspectos que hacían que pintar no se pudiera hacer en cualquier lugar o momento. De manera similar, los trazos de Franz Kline son coherentes con el tamaño de sus formatos, las herramientas que utilizó, la velocidad de ejecución, la elección de la pintura y el movimiento corporal que los origina, todo según la búsqueda formal que lo animaba a crear.

Otro tipo de condiciones requerían los *collages* de gran formato que Matisse hizo, o por ejemplo, los amplios trazos de algunos artistas de la secesión vienesa o las miniaturas de los libros iluminados del medioevo; cada caso existe un uso del cuerpo consciente y de control fino, cuyas características

específicas depende de lo que se esté pretendiendo hacer. La condición corporal al dibujar va desde el cuerpo moviéndose en sí mismo, en sus articulaciones, extendiendo sus extremidades o desplazándose de un lugar a otro, ya sean movimientos lentos, rápidos, gestuales o planificados, el tipo de movimiento va ligado a los otros factores que conforman la construcción de la obra. Artistas como Heather Hansen (fig. 6) y Tony Orrico (fig.7), exploran las posibilidades del cuerpo como herramientas que determinan patrones de trazo, según su particular extensión antropométrica, con lo que obtienen como resultado, composiciones gráficas, geométricas y regulares o videos documentales del procedimiento de realización.

El resultado formal es distinto al obtenido por los expresionistas abstractos y los Gutai porque los planteamientos

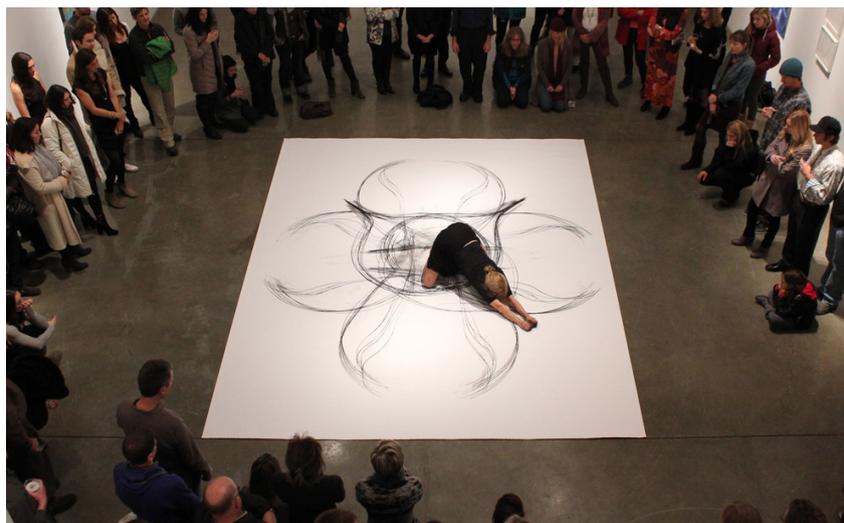


fig. 6 Heather Hansen trabajando en uno de sus dibujos.



fig.7 Tony Orrico en el proyecto Pendrawals, iniciado en 2009.

que dan origen a las propuestas son distintas, con ellos no hay antelación planificadora del resultado, se va determinando mientras se va construyendo, el movimiento es gestual y por ende, el trazo también; en los artistas contemporáneos existe una medida del trazo, una conciencia de movimiento en su extensión y una planificación de las composiciones a graficar; los trazos son la expresión de la medida de su cuerpo.

Existe una relación directa no sólo con el material y su plasticidad sino con las dimensiones del formato o la superficie en la que se realiza la obra. Cabe mencionar que el grupo Gutai parte de considerar las premisas de la corporalidad y la materialidad para tomar una actitud crítica hacia los procesos ejecutantes de la pintura:

El arte Gutai no altera la materia. El arte Gutai da vida a la materia, El arte Gutai no distorsiona la materia. En el Arte Gutai [...] la materia nunca se compromete con el espíritu, el espíritu nunca domina a la materia... hacer pleno uso de la materia es hacer uso pleno del espíritu realzando el espíritu, la materia es traída a la altura del espíritu.⁵⁶

La exacerbación de la corporalidad del dibujante, integra al proceso el factor azaroso que va en dirección opuesta al valor del dibujo como el control motriz total del trazo generador de la imagen.

Ayudarse del azar significa, casi siempre, una valoración de los elementos no conscientes que pueden intervenir en una obra. Los accidentes en el proceso de trabajo y la casualidad, en general, se han considerado contemporáneamente como una expresión de la subjetividad. Con este fin, técnicas como el dripping, derivado del surrealismo automático o el gestualismo más radical, ha buscado evitar el control consciente del trabajo [...]⁵⁷

⁵⁶ Traducción libre de « Gutai Art does not alter matter. Gutai Art imparts life to matter. Gutai art does not distorts matter. In Gutai art, matter never compromises itself with the spirit; the spirit never dominates matter...To make the fullest use of matter is to make use of the spirit. by enhancing the spirit, matter is brought to the height of the spirit»
Yoshihara, Jirō. Gutai Art manifiesto, en TIAMPO, Ming y MUNROE, Alexandra. Gutai, Splendid playground. New York:Guggenheim Museum publications, 2013. p.18

⁵⁷ Gómez Molina, Juan José(Coord.); Cabezas, Lino; Copon, Miguel. *Los nombres del dibujo*, p. 263-264.

En este encuentro corporal y material de la ejecución del dibujo hay elementos que se presentan sin premeditación; por más prevista y planeada que pueda estar hecha una obra siempre existe un elemento azaroso; en este sentido, está presente la improvisación en el dibujo, que es actuar y dibujar según las condiciones imprevistas dadas por la construcción plástica de la obra, por cosas que se escaparon a nuestra capacidad proyectiva y de configuración mental; dicha improvisación se sustenta en la lógica misma del material y sus procesos.

El dibujante no sólo es una máquina ejecutante, es un sujeto con todas las complejidades que eso implica, y aunado a la ejecución práctica del dibujo, está implicada su subjetividad y la cualidad vivencial de la que ya hemos hablado; este momento de enfrentamiento es un momento sustancial del acontecer del dibujo, que depende de cada dibujante desde su experiencia propia. Inmaculada Jiménez nos relata el modo en que ella vive ella ese momento:

El dibujo por sus peculiaridades es un hecho individual. Yo, busco el aislamiento, pongo distancia al exterior...Es como si detuviera el tiempo, incluso como si me fuera de mí ser habitual. Esta quietud y este vacío me son necesarios. Cuando ya tengo los materiales preparados sigo esperando, como si tuviera que llegar algo, suceder algo, que me permita comenzar. Puede ser una especie de concentración, pero es algo fertilizador. Llega y entonces me hace mover. Hay veces que lo dejo crecer dentro de mí, espero que su fuerza sea más poderosa. Verifico su presencia con mis manos, haciendo una especie de dibujo fantasma sin trazar nada... Y luego el dibujo empieza a aparecer, yo voy haciendo lo que él me dice, me dejo guiar, lo escucho. Me detengo... Hay un tiempo detenido fuera de lo real, que es el tiempo que tarda el dibujo en hacerse.⁵⁸

Desde una perspectiva vivencial y subjetiva de dibujar resulta más comprensible dar un salto de lo técnico a lo estratégico, donde por ejemplo, el material de dibujo son elementos de la realidad como las líneas trazadas por las caminatas de Richard Long. En estas obras la herramienta del trazo es su andar, es la materialización de la idea. Aunque piezas como ésta no están sujetas a los materiales tradicionales

⁵⁸ Jiménez, Inmaculada. Los límites del dibujo y una poética de grupo. En Vélez Cea, Manuel (Ed.) *El dibujo del fin de milenio*. p. 130.

de la tradición plástica, sigue presente el enfrentamiento de la idea con su realización. Aquello que construye la pieza viene de un sentido introspectivo y vivencial del acontecer del dibujo que no es únicamente eso, sino que engloba al dibujante en todo lo que abstractamente lo rodea y donde:

Configurar es dejar huella, rastro del andar y de lo hecho, de sus razones y sus sentimientos. Dibujar exhibe el dibujo y con ello al dibujante, lo desnuda en su potencial o sus incapacidades [...]

Al configurar el dibujo, más que al pensarlo aprendemos a confiar en el encuentro de las soluciones y a no preocuparnos por el desenlace de la obra, porque nos educa la mirada para encontrar en los sucesos el orden del material y los procedimientos para organizarlo. Por eso dibujar es configurarse uno mismo.⁵⁹

La realización práctica y material, ya sea desde una técnica tradicional o una estrategia encontrada, implica un proceso que pone en juego nuestra capacidad de conciliar la configuración mental de lo que constituye la pieza con su posibilidad real y física, pero no es un mero problema técnico-formal, cruza por el aspecto subjetivo y vivencial del artista.

3.3.3.2. Ser dibujado

Para que la acción de dibujar y el dibujo existan se necesita algo más que el sujeto dibujante, el dibujo siempre es el objeto de lo dibujado así sea la forma misma. Lo dibujable es lo otro o el otro.

El dibujo es una acción primaria por la cual nos acercamos a esa otredad que conocemos y a la que nos enfrentamos de manera directa a través de la formalización, el modelo exige nuestro mirar y la toma de postura ante él, todo a través de la estrategia dibujística que es el puente y punto medio entre el dibujante en sus capacidades o aspiraciones, y el modelo o lo que logramos percibir y deseamos contener o retener en el dibujo, “pues, el dibujo describe el objeto y lo hace inteligible... le proporciona un

⁵⁹ SÁNCHEZ, Aureliano, Op. cit., p. 199.

lenguaje.”⁶⁰ Existe una relación fundamental entre aquello que pretendemos dibujar, el material en que será formalizado y los procesos que ocupemos.

Cada tipo de dibujo, apunte, boceto o estudio, implica cierto modo de mirar, cierto tipo de acercamiento al modelo, a partir de nuestra manera de actuar corporalmente en el trazo, y también, de aquello que será captado en el dibujo; especialmente esto resultaba evidente en el dibujo dentro de un sistema figurativo de representación en la realización de la pintura. En el apunte, por ejemplo, se exigía un acercamiento directo, breve pero sintético, de aquello que teníamos como objeto a dibujar; dicho apunte, tomado del natural implica que no hay interferencia alguna en lo que suscitaba frente al dibujante y esto requiere enfrentarte al transcurrir del modelo a dibujar, al del dibujo, al tiempo y las circunstancias del instante del apunte. En este tipo de dibujo la relación que acontece entre modelo y dibujante es muy clara, al respecto Aureliano Sánchez señala:

Fenoménicamente la postura que el dibujante guarda cuando realiza este tipo de dibujo es la de tener desplegado el contexto, el mismo dibujante está inmerso dentro de lo que dibuja, y lo que es dibujado se ve fuertemente afectado por el dibujante y el hecho de ser dibujado [...]

Y continúa:

Las ligas que unen modelo y dibujante en el apunte son de estrecha cercanía. En el apunte la realidad sienta su dominio como motivo de reflexiones, se impone al dibujante, hacer apuntes no es intervenir la realidad es conocer el contexto.⁶¹

Contrariamente, en un estudio, la observación es más minuciosa. En lugar de requerir un encuentro directo con la vida transcurriendo, como sucede en el apunte, existe la posibilidad de recurrir a un modelo fijo, a una pose que permita la observación y el análisis más descriptivo de algunas especificaciones de la forma que

⁶⁰ Vélez Cea, Manuel. Consideraciones del dibujo en Manuel (ed.) Op. cit., p. 16.

⁶¹ SÁNCHEZ, Aureliano. *Bases para un análisis teórico formal del acto dibujo*. p. 204-205.

construye esa imagen a partir de lo que observamos. Al respecto, Aureliano Sánchez señala que la capacidad inquisidora posada del dibujante hacia el modelo, tuvo una vertiente que convirtió esta relación en una labor de investigación; según esta noción, muchos dibujos renacentistas apuntan hacia este fin. Por el contrario, en el manierismo y el barroco, tal análisis y comprensión de lo observado, sobre todo en cuanto refiere a la representación de la figura humana, más bien llevó a la formulación de cánones ideales de construcción basados en la proporción de la figura, en el desarrollo de una figuración ideal más que naturalista. El acto de acercarse al modelo por medio del dibujo incluso se dio como una proyección de la interioridad del dibujante que ya no mira fuera de sí, sino en sí mismo o en el medio plástico en sí.

Durante mucho tiempo las dinámicas del dibujo estaban ligadas en la relación del modelo y lo natural, principalmente en la enseñanza de las bellas artes; desde entonces esta práctica sigue siendo parte de la enseñanza del arte y muchos artistas la utilizan en sus proyectos artísticos. Esto quiere decir que la relación del dibujante con el modelo ha sido preponderantemente una relación de humano a humano, lo cual tiene sus propias peculiaridades. Recordemos que antiguamente los estudios anatómicos sobre el cuerpo humano comenzaron siendo ilegales, pues, el análisis formal del cuerpo y el deseo por conocernos a nosotros mismos a través de ello, implicaba ciertas transgresiones a los valores sociales, religiosos y morales respecto a la forma de concebir la corporalidad.

A lo largo de la historia del arte ha existido una relación corporal particular entre el dibujante y el modelo, especialmente cuando el modelo posa frente al dibujante existe un encaramiento entre ambos.

En nuestra primera clase de dibujo, un ejercicio consistió en tener frente al grupo al modelo desnudo y aproximarnos a él para observarlo; en ese momento existió una sensación particular que no sólo era nuestra en respuesta al modelo, sino que se compartía con otros compañeros de clase. Conforme nos aproximábamos al modelo, esta sensación se acrecentaba, era la incomodidad y perplejidad que subyacía a un primer acto de reconocimiento entre el modelo y sus observadores, ese fue un momento ejemplar de la relación cuerpo a cuerpo entre el observador y el observado.

De alguna forma el dibujante hace lo que los participantes de *Cut Piece* hacen a Yoko Ono -como lo mencionamos líneas arriba-, traspasar hacia el otro. El dibujante se relaciona corporalmente con el modelo a través de la mirada, de la observación y la distancia entre ambos. Tanto en el caso del dibujante como

en el de Ono, existe una relación corporal entre los dos agentes, es decir, entre artista y participante, entre dibujante y modelo.

Desnudar el cuerpo para ser dibujado y diseccionarlo para su estudio son acciones que cambiaron la forma de concebir el cuerpo. Sin embargo, en la vida diaria, los artistas siempre han hecho de su entorno y las personas que los rodean, el sujeto de su observación. En parte el modelo, como cuerpo al desnudo, ha sido un tema delicado, puesto que el modelo no es únicamente un objeto de nuestra observación, es una persona con vida, historias, pensamientos, sensaciones, emociones y sentimientos.

Ser modelo, conscientemente implica aceptar ser visto y observado; se expone a que se sea mirado, analizado e incluso juzgado desde una parte de sí muy íntima: su corporalidad; sin embargo, existe la posibilidad de que el modelo no sepa que es dibujado.

Al dibujar un modelo que es una persona, no únicamente el modelo es quien está sujeto a la opinión y la mirada del otro, el dibujante también corre el riesgo de ser el objeto de análisis del modelo. No sólo se establece una relación cognoscitiva-formal, sino que también puede haber un involucramiento más personal, considerando que ambas partes son seres sensibles, pensantes y corporales. De ahí la relevancia de la anécdota anteriormente relatada sobre la primera clase de dibujo con modelo desnudo a la que asistimos; la desnudez y la cercanía nos afectaba recíprocamente a nivel personal y sensible, a pesar de las condiciones controladas de una clase. La relación que puede surgir entre un modelo persona y el dibujante puede darse en muy diversos tipos y niveles según las circunstancias y el involucramiento de cada quién.

Por otra parte, el cuerpo del modelo no sólo muestra su apariencia física, también da cuenta de su estado de ánimo y de aquello que le ha sucedido. Las marcas de su cuerpo son signos de sus vivencias o de su estilo de vida; esas formas particulares de cada persona tienen una razón de ser que tiene que ver más con lo que acontece en la vida del sujeto en el plano personal; como dibujante se pueden o no advertir esas peculiaridades, dibujarlas u omitirlas, interpretarlas o no, además de utilizarlas para la realización de la obra según sea el objetivo. El modelo por su parte, muchas veces puede decidir la actitud a tomar frente al dibujante, pues, es una voluntad autónoma.

Así mismo, la postura del dibujante puede ser muy variada, desde usar al modelo como eje de partida para el esbozo, el apunte o el bocetaje de un proyecto u obra, o como la postura de los naturalistas que pretendían ser fieles a la naturaleza del modelo; o todo lo contrario, como De Kooning quien dibujaba a sus modelos con tal atrocidad que han sido considerados como insultos plásticos a la imagen del quien posaba para él. Pollock, quien va más allá de toda alusión formal y representacional de la imagen de un modelo, hace de su obra plástica un vuelco introspectivo, vacía su cuadro de un modelo concreto detonante de la obra para encontrar en sí mismo y en su acción el modelo de lo vital. Yves Klein, por su parte, hace de sus modelos las herramientas procedimentales que permiten pintar los lienzos y generar las improntas de los cuerpos.

La figura del modelo puede ser aludida o ser la alusión de algo más que no es el modelo en sí; puede darse una relación de identificación con el artista o con su manera de dibujar.

Ser modelo requiere un tiempo y espacio específico que bien puede ser dado por las dinámicas establecidas de un taller o una clase, o simplemente determinado por las condiciones circunstanciales de la vida cotidiana en los espacios públicos o cualquier otro lugar donde el dibujante se dé a la tarea de dibujar.

A pesar de las variaciones históricas que se han dado, el dibujar yace sobre el dibujante siendo y estando en la vida y la existencia, desde sí y desde su corporalidad en relación a lo que mira. La relación con el mundo implica el ser y estar en el mundo completamente.

Ahora lo que podríamos llamar modelo va más allá de la persona que posa para el dibujante; puede ser una foto o una experiencia, pero siempre hay algo de lo que se parte, algo que moviliza al artista hacia ciertas regiones de creación que son coherentes dentro de la obra misma; siguiendo el ejemplo del expresionismo abstracto, la cualidad ontológica que cobraron los cuadros ocupó también un posicionamiento que anteriormente el modelo había tenido. La otredad es aquello a lo que con la mirada y en el hacer nos acercamos por medio de una interacción dialógica, nos afecta y respondemos a esto, afectándolo aunque no de manera directa. Sobre esta relación dialógica, Aureliano Sánchez remarca:

[...] el pensamiento proyectual del dibujo es desde siempre un diálogo con la historia, con el dibujo mismo y sus maneras de representar el mundo, un diálogo que se prolonga en el hacer el dibujo, no solo en el pensarlo. Un diálogo con el otro, con todo aquello que construye el modelo a ser dibujado,

la aceptación de las otras presencias ontológicas. Un diálogo con la sustancia y la materia del dibujo, o bien con su insustancialidad y su condición efímera y cambiante, un diálogo con nosotros mismos. Diálogos que nos hablan claramente de quienes somos, de nuestra ubicuidad contextual, de la medida y dimensión de nuestras capacidades y de nuestro no poder.⁶²

Finalmente, dibujar es la acción que nos encamina a la compenetración con la alteridad y con nosotros mismos sumergidos en las circunstancias que nos contienen, el contexto.

3.3.3.3. Ver dibujar y ver un dibujo

El proceso de recepción de la obra en el dibujo generalmente está separado del acontecer de la creación de la imagen, sólo en obras muy específicas, la exposición del dibujo en su ejecución llega a darse. Tradicionalmente lo que más importa es el dibujo como objeto resultante del proceso artístico, esto establece un distanciamiento entre dibujante, proceso y espectador, es decir, que no sólo está alejado corporalmente del dibujante sino que también permanece ajeno al proceso proyectual y creativo que dan origen a la imagen. El objeto dibujo funge como el elemento vinculador de eso que ha acontecido y no está presente como suceso en el dibujo y la percepción del dibujo.

Generalmente, el proceso de creación ocurre como otro proceso muy distinto al de la percepción de la obra (contrario a lo que ocurre comúnmente en las artes escénicas). El espectador genera, con la obra como detonante, la experiencia estética y la interpretación; éste acercamiento es vital, sensible y corporal, puede llegar incluso a un nivel emotivo. Los grados de compenetración con la obra pueden ser muy variados y dependen del espectador y las circunstancias que envuelven el encuentro con la obra. Por ejemplo, la vivencia del dibujante y la del espectador pueden suscitarse separadamente, donde lo que los vincula es el objeto dibujo; el espectador puede acercarse sensiblemente a la obra y entender la forma en que fue creada, intuir el proceso o las acciones que dieron origen a la obra porque en ocasiones está explícito en la obra, por la forma del trazo, del gesto, la manera en que se aplicó el color, la mancha, el tono o la luz. El

⁶² *Ibidem*, p. 116

acto de observar es complejo e involucra distintos niveles, maneras de vincularse con la obra, sin embargo es corporal.

En los talleres, muchas veces con fines educativos, se exteriorizan los procesos de construcción formal del dibujo mientras que vemos el dibujo creándose; fuera de estos casos, el pasado originario de la imagen se encuentra en lo que puede o no mostrarnos el dibujo; el contacto corporal con el dibujante y su hacer no es directo ni simultáneo, sino que está mediado por el objeto dibujo. Este objeto es el nexo que, como dibujante, nos une a los otros en una etapa posterior a la realización práctica de la obra, el que no sólo tiene la capacidad de conmover sensiblemente, de generar una experiencia estética, sino que hay un eco de lo que hemos hecho, lo que hemos alcanzado o no incluso de nuestras aspiraciones. El objeto dibujo pareciera ser el objeto final de un proceso pero la experiencia corporal también está presente a la hora de ver un dibujo, ya que como espectadores nos enfrentamos a éste en un lugar y tiempo determinado que propician el acontecer de ver un dibujo; se presenta ante nosotros como la materialidad de una idea, de una pregunta, o un sentido poético, aunque también es portador de la estructura constitutiva que lo crea, es el detonador de la sensibilidad y la reflexión de quien le observa.

Este tipo de relación mediada por la distancia corporal del artista y el espectador ha sido modificado a partir de la escenificación y la exteriorización de los procesos creativos en el dibujo y la pintura. Cuando dibujar se prioriza como un acto performático de creación, el dibujo, el dibujante, el modelo y el espectador generan una relación corporal; a través de la corporalidad se suscita la empatía del momento compartido. Consideramos que este tipo de procesos explicitados como acontecimientos dan una cualidad vital al dibujo y se acerca al modo de presentación de la obra artística propio de las artes escénicas como el teatro y la danza donde la obra es observada en el proceso de su ejecución.

No es certero considerar que la experiencia de ver un dibujo es meramente una cuestión que involucra el mirar como un suceso de percepción física, a pesar de que tradicionalmente, esta forma de pensar sea sistematizada para priorizar la idea del mirar:

Un espectador permanece frente a la pintura bastante quieto, en una distancia que permite que su mirada abarque toda la pintura [...] Esta dimensión corporal del mirar una pintura revela que es erróneo pensar que la experiencia visual sólo involucra los ojos y el cerebro. Es una experiencia práctica

en la que existe una dimensión corporal y también una dimensión social, las cuales son intrínsecas a su naturaleza.⁶³

Así como trazar no es un simple acto, mirar no sólo es mirar, sino que implican el entrecruzamiento de diversos factores que atañen tanto a la subjetividad de los individuos involucrados como el contexto que los determina. Al mirar una obra o un dibujo entra en juego la sensibilidad, la capacidad reflexiva, crítica y estética del observador.

Ya mencionamos que el dibujo también adquiere cierto carácter corporal que entendemos como presencia ontológica con la que, como espectadores, entablamos una relación de acercamiento; no por nada el tamaño de las piezas en el expresionismo abstracto tuvo que ajustarse a las proporciones del cuerpo humano y su campo de acción, la obra acontecía en su proceso creacional pero una vez concluida se convertía en un ente, adquiriría un peso existencial por su corporeidad, lo que también propiciaba que la contemplación de las creaciones se diera en un plano de acontecimiento en relación con los espectadores, lo que implica un encaramiento corporal con la obra misma. Esto llama la atención sobre la relevancia de la obra como un acontecimiento independiente a su creación, que se da en su confrontación, en la vivencia que suscita ante el espectador o cuando el proceso es exteriorizado al momento en que vemos que se crea la obra.

Cada pintura contiene una coherencia estructural en sus componentes plásticos o visuales, así como un rigor discursivo que no está dissociado de su carácter formal; esto influencia la manera en que se da el acercamiento por el simple hecho de mostrar, a aquello que es, desde su manera específica, lo que la obra es en sí, por lo que cada dibujo hace que sea requerida una manera distinta y específica de ser visto y ser leído. Por otro lado, el espectador está sujeto no sólo a ese momento específico de encuentro con el dibujo, sino que con él lleva sus experiencias previas, sus gustos y las formas en que se ha acercado con anterioridad a otras obras. El espectador y aquello que aprecia, son los factores principales que caracteri-

⁶³ Traducción libre « A viewer stands in front of a painting quite still, at a distance that enables his gaze to take in the whole painting... This bodily dimension of looking at a painting reveals that it is quite mistaken to think of the viewer's visual experience as involving solely the eyes and brain. It is practical experience in that it has both a bodily and a social dimension that are intrinsic to its nature.» Wentworth, Niguel. *The Phenomenology of Painting*. p. 232.

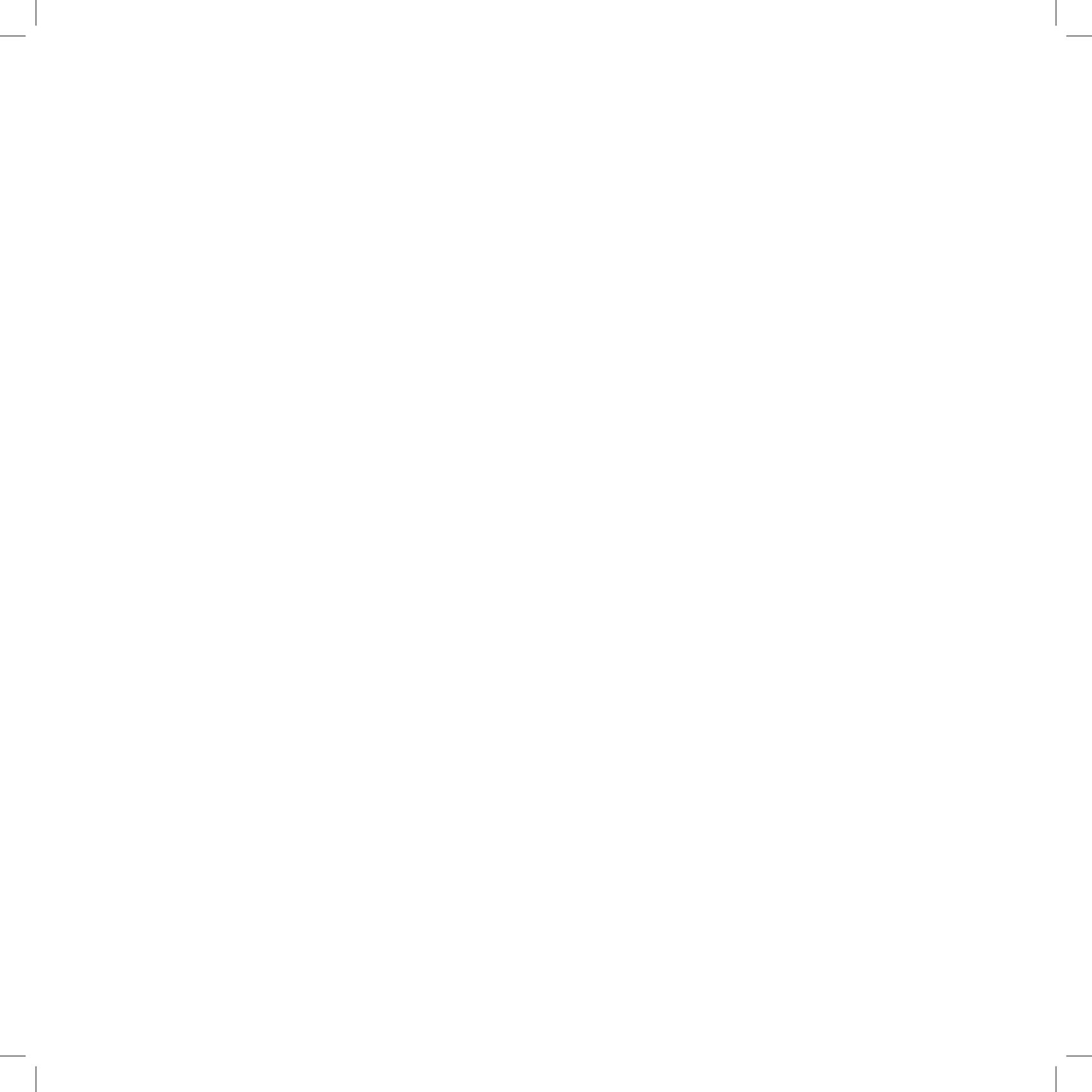
zaran el acontecimiento de ver un dibujo. Incluso una sola obra puede requerir diversas maneras de mirar, de contactar con aquello que subyace y constituye la pieza, que en gran medida, corresponde a la manera formal y técnica en que fue creada, tal como lo argumenta Wentworth. Sobre todo, ver un dibujo implica el involucramiento de muchos factores que no sólo son históricos, formales o vivenciales, sino que también son subjetivos y circunstanciales. Ser espectador siempre implica un encaramiento con la obra aunque este no sea directo; la manera en que vemos el dibujo es también una forma en la que mostramos lo que somos.

El tiempo del dibujo que observamos, es el tiempo de la permanencia de la huella ejerciendo su poder sobre quien lo mira, se prolonga en tanto que mirarlo sea una posibilidad; en la danza o la música, una vez que pasa el acontecimiento, este es asequible por medio de la memoria o el documento. En este sentido el dibujo no es el presente, sino la permanencia del pasado en el presente mismo de su contemplación, en el dibujo muchas veces se entrevén los procesos y tiempos que han acontecido en su creación, los vemos como una unidad de trazos y acciones acontecidas, pero posterior a su proceso de creación, persiste y envejece también. Por otro lado, el dibujo aplicado a las animaciones, cobra un sentido de flujo temporal repetible, donde el dibujo es la temporalidad del objeto dibujo cuando es observado en el acontecimiento del flujo dinámico del movimiento que genera. En esta dirección, la animación se acerca a una continuidad temporal como la de la danza, en la que el tiempo del dibujo es el tiempo del acontecer de la animación y de los sucesos que relata y que lo construyen formalmente; es la permanencia del dibujo fluyendo por el dinamismo aplicado a su propio tiempo en lo continuo del presente.

Cuando uno dibuja, en el proceso muchas veces se toma la distancia de quien ve dibujar, para situarnos en nuestro propio hacer; este entrar y salir del proceso de creación muestra que para compenetrarse en el hacer del dibujo es necesaria una experiencia corporal y sensible de la obra, del objeto dibujo; lo mismo sucedió cuando los procesos del dibujo fueron escenificados y sacados de la intimidad del taller del artista. En el hacer está el entendimiento de la configuración misma y esta es la gran ventaja que se tiene cuando no sólo vemos el dibujo como resultado de un proceso, sino el proceso mismo aconteciendo; podemos entrar en la lógica constructiva del dibujo, desde las estructuras mentales que movilizan la acción del dibujante.

Recordamos una lección de dibujo mientras cursábamos la licenciatura, donde el maestro intervino uno de los dibujos de un compañero y ante nuestros ojos vimos, cómo un solo movimiento de la mano, cambiaba el sentido completo de la imagen; con un solo movimiento, el maestro hizo aparecer la cavidad abdominal del modelo que ya hacía ahí. Antes de eso hubo una serie de movimientos que depositaron material, eran la preparación para esa última acción definitoria del abdomen. En ese momento, la coherencia del trazo, el material, el modelo y los trazos previos, se dieron de una manera tan intensa, que un simple trazo logró unificar el sentido del dibujo en la aparición de dicha cavidad; en su momento esa claridad formal adquirió incluso un sentido mágico, porque mientras el maestro dibujaba y nos explicaba otros asuntos del dibujo, la figura que construía no dejaba de modificarse. Él logró crear un flujo de modulaciones que hacían aparecer diversos dibujos uno tras otro, donde cada uno era el resultado y la consecución del otro. Este tipo de experiencias fueron las que apuntalaron nuestra intuición de que el dibujo tenía una importante cualidad de acontecimiento; en este ejemplo, el tiempo del dibujo era el tiempo del dibujante y su estar parado en el mundo frente al modelo y frente a los alumnos que lo observábamos. Lo que prevaleció en el instante y nos unificó a todos fue el momento del dibujo. En la contemplación del proceso entendimos que un dibujo es también los dibujos que no vemos en el resultado final, pero que lo construyen en forma estructuralmente. Fui intuyendo que el dibujo me interesaba como una práctica íntima y vivencial de los procesos que me enfrentaban ante la realidad.

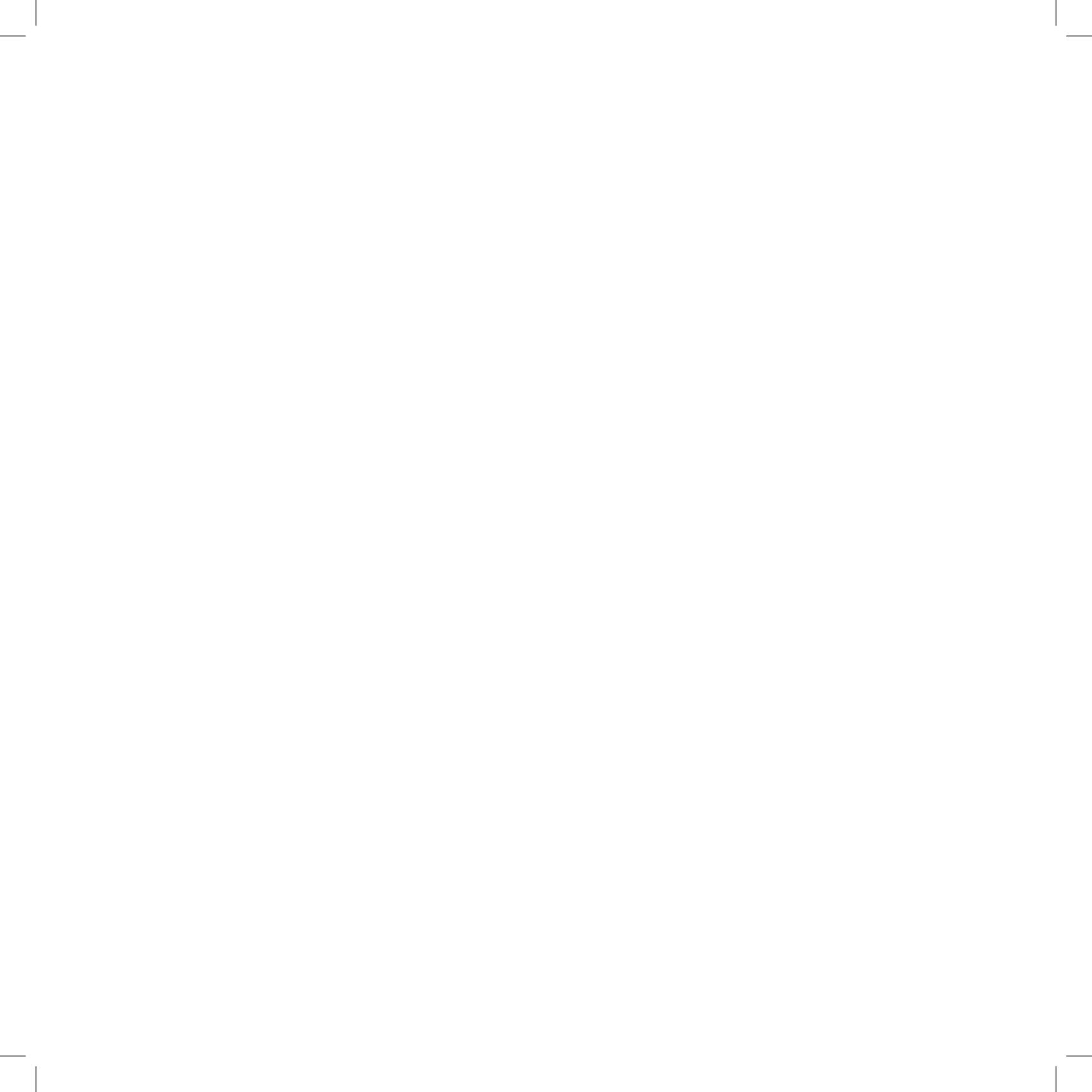
Una vez que la acción del dibujo es asumida como un elemento exteriorizado y expuesto, el hacer y ver hacer ocurren simultáneamente y no pueden disociarse; como lo menciona Inmaculada Jiménez, a veces somos testigos del proceso y otras se nos da la obra. Particularmente pensamos que la noción de dibujo se construye también en la recepción de la obra y esto es aplicable, si vemos dibujar o vemos el dibujo hecho.



CAPÍTULO 4

DIBUJAR Y BAILAR COMOPROYECTO DE
INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN PRÁCTICA





La producción artística se ha creado simultáneamente al desarrollo teórico e histórico de la investigación y ha fungido como una herramienta de entendimiento sensible del problema; una aproximación formal y un acercamiento vivencial de las posibilidades que implica la corporalidad y la cualidad de acontecimiento como ejes centrales en el dibujo y la danza. El ejercicio práctico parte de un cuestionamiento permanente: qué, para qué y hacia dónde. De modo que lo que se origina es el proceso constructivo del concepto y su forma. La mayor parte de mi producción ha sido realizada bajo un carácter experimental, a partir de la exploración corporal y técnica del dibujo realizado desde un movimiento planteado en términos dancísticos.

En el hacer hemos encontrado las certezas y las posibilidades que han ido direccionando la conformación del proyecto artístico, en conjunto con los conocimientos y las reflexiones que nos han aportado la realización de esta tesis.

Dibujar, bailar y producir una obra plástica no es un problema meramente técnico y mecánico, constituyen estrategias de disertación, reflexión y crítica; son procesos mediante los que pensamos sensiblemente la cuestión que nos atañe. Cada obra que he realizado durante este periodo, en sus aciertos y errores, son la investigación misma que me ha llevado a la determinación del planteamiento esencial de la producción: el dibujo y la danza son estrategias corporales sucediendo como momentos de consciencia introspectiva.

4.1. Obras referentes para la producción práctica

Históricamente, la producción artística desarrollada en esta investigación se sitúa ante la relación disciplinar entre el dibujo y la danza (desarrollada ampliamente en el primer capítulo); en su origen estaban asociadas en las prácticas sustentadas por el pensamiento mágico-religioso; para el análisis desde los campos artísticos, hemos planteado una clasificación de interrelaciones donde consideramos cuatro formas particulares en las que se ha suscitado:

- 1) Como tema o motivo a representar
- 2) La danza pensada por medio del dibujo
- 3) El dibujo como auxiliar en la construcción escénica de la danza
- 4) El dibujo que genera danza y la danza que genera dibujo

Es en este último punto se inserta el objetivo de esta investigación teórico-práctica: la búsqueda de un vínculo formal. Las obras que nos han servido de referencia práctica se ubican a partir de la segunda mitad del siglo XX a la actualidad y son obras -o artistas- en las que hemos encontrado las siguientes afinidades:

- La corporalidad en el trazo.
 - La técnica de Dripping de Jackson Pollok, desde los años cuarenta del siglo XX . (fig.2 cap. 2)
 - La obra de Katzuo Shiraga y Shozo Shimamoto dentro del Grupo Gutai de 1955. (fig.14 y 15 cap.1)

- Propiciar estados anímicos y psíquicos diferenciados en la creación del momento.
 - “Danse dans la neige”,1948. Françoise Sullivan. (fig. 16 y 17 cap.1)
 - “Up to And Including Her limits”,1976. Carolee Schneemann. (fig.7 cap.2)

- La exploración del movimiento en el trazo como un recurso para generar composiciones gráficas.
 - “I’ts a draw”, 2002, Trisha Brown (fig.1 cap.4)
 - “Emptied gestures”,2004- a la fecha. Heater Hansen (fig.6 cap.3)
 - “Penwald Drawings”, 2009- a la fecha. Tony Orrico (fig.7 cap.3)
 - Nueve punto ocho, 2014. Nuria Fragoso y Barbara Foulkes (fig.2 cap.4)

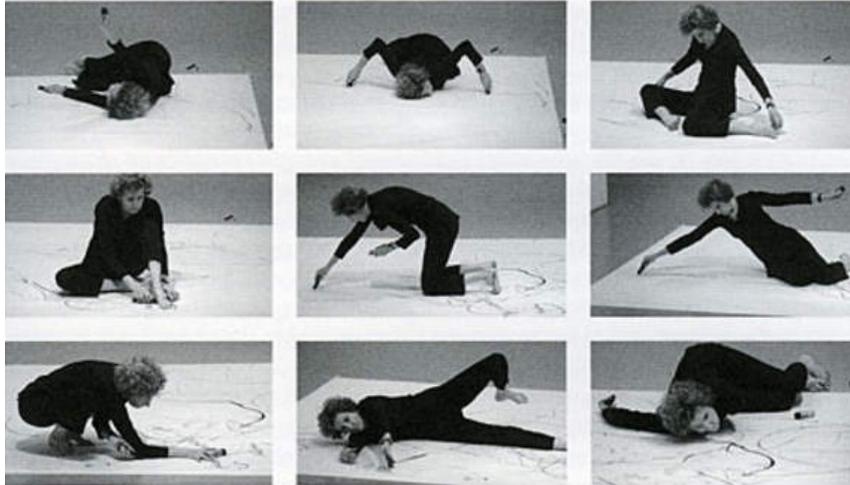


fig. 1 Trisha Brown en "It's a Draw".



fig.2. Imagen de "Nueve punto ocho", 2014. Nuria Fragoso y Barbara Foulkes.

- El baile y el trazo como elementos significativos dentro del desarrollo de una obra.
 - “Mortal Engine”,2008. Chunky Move Dance Company (fig.3 cap.4)
 - “Impromptus”,2004; “Dialogue 09 - Neues Museum” ,2009 (Fig. 4 cap.4); y “Continu”,2010. Shasha Waltz and Guests Company.
 - Mai-Sho-Gaku, 2013. Irene Akiko (fig. 5 cap.4)
 - Capas de Memoria, 2015. Galia Eibenschutz (fig. 6 cap.4)



fig. 3 Imagen de “Mortal Engine”, 2004. Chunky move..



fig. 4 “Dialogue 09 - Neues Museum” ,2009. Shasha Waltz and Guests Company..



fig. 5 "Mai-Sho-Gaku" de Irene Akiko, 2013.



fig. 6 Capas de Memoria, 2015. Galia Eibenschutz..

- La congruencia entre las estructuras formales de la danza y el dibujo.
 - “Violin Phase from Fase: Four movements to the Music of Steve Reich” (1982). Anne Teresa De Keersmaeker. (fig.3 cap.3)

Trisha Brown, en su labor coreográfica hace uso del dibujo como herramienta de pensamiento y planeación sensible de sus obras. Fue una de las artistas pioneras que empezaron a indagar más allá de la danza misma acercándose a otras disciplinas como el dibujo. En “It’s a draw” muestra una clara línea de exploración corporal del trazo entre la danza y el dibujo, vía en la que identifico actualmente a dos artistas que han conseguido la realización de series de obras sólidas que dotan de un carácter corporal al trazo, ellos son, Tony Orrico y Heather Hansen.

La exploración corporal que realizan se basa en el uso del cuerpo como centro y eje de movimiento simétrico y repetitivo que da origen a composiciones gráficas, la exploración de las posibilidades de la extensión corporal en su ámbito de acción kinesférico sobre soportes planos. La obra de Nuria Fragoso y Bárbara Foulkes, “Nueve punto ocho”, hace una exploración del cuerpo en suspensión y su efecto gravitacional para generar trazos que sujeten el cuerpo a la tierra.

En lo particular, el interés por el movimiento va más allá de las posibilidades compositivas de usar el cuerpo como una herramienta de trazo y de las capacidades técnicas en el dibujo y la danza; me interesa una compenetración profunda entre el movimiento del baile y el movimiento de la danza, donde la forma de cada disciplina se corresponda esencialmente; al respecto, la pieza que consideramos logra ejemplarmente este propósito es “Violin Phase from Fase...” En esta pieza, De Keersmaeker hace que la estructura musical de la pieza de Steve Reich, determine la estructura coreográfica, que a su vez, determina la estructura gráfica; una forma es la generatriz de la otra pese a que correspondan a sistemas disciplinares diferentes.

Con esta obra como referencia principal, dentro del ámbito de la producción artística, planteo la posibilidad de crear piezas en las que el dibujo generara danza y la danza dibujo.

4.2. Nociones subyacentes a la investigación práctica

Comprendo que todo concepto tiene un origen, un desarrollo y un contexto que lo acuña, que hay ideas que retomamos de nuestro bagaje cultural y adquieren sentidos particulares en nuestro pensamiento; en cuanto al ejercicio creativo del artista, consideramos que la creación puede ser el ejercicio de este pensamiento que busca otros significados de los conceptos asociándolos a otras ideas.

La noción de dibujo y danza parte de considerarlas disciplinas artísticas en las que existe preponderadamente un carácter corporal en su hacer. No recuperamos enteramente una definición histórica de estos campos, sino que entendemos ambas disciplinas en sus aspectos más elementales, porque son dos cosas diferentes y no nos interesa descalificar dichas peculiaridades que las hacen ser distintas en pos de una unificación disciplinar. Centralmente, referimos la noción de dibujo que hemos sintetizando hasta entenderla como el acto de trazar, crear una marca gráfica y material, cuya acción conlleva un movimiento gestual que contiene la expresión subjetiva del dibujante bajo el influjo del momento en que se sitúa. Por otro lado, la noción de danza, la afiamos en la idea de movimiento corporal gestual, diferenciándolo del movimiento que empleamos para el desarrollo de las actividades cotidianas; siendo una interacción con el momento en que se suscita, es un movimiento acompañado de un nivel distinto de consciencia, pues ésta se centra, en el movimiento mismo del cuerpo en relación al entorno cuya modulación va en razón de explorar la vivencia sensible que el acto de moverse genera.

Dibujar y bailar comparten la necesidad de un movimiento corporal, como tal y recordando el estudio de Sheets, afirmo que el movimiento es un acontecimiento físicamente visible, lo que lo hace comunicable con los demás; es un movimiento en interacción con las circunstancias donde ocurre, ya sea improvisado o planificado. Sin embargo, nos interesa más por esa cualidad íntima dada desde la vivencia del hacerlo y sentirlo; el movimiento sucediendo como un medio de introspección que puede llegar tanto a la liberación del inconsciente como a una vivencia profunda del momento en la consciencia; en la experiencia de mi ser como sujeto enfrentado corporalmente a la materialidad, la espacialidad y la temporalidad de lo que me rodea, es tener una vivencia intensamente corporal del momento. La vivencia espacio-temporal de inmersión en el momento de dibujar y bailar, se determinaba por la confluencia de las acciones mismas. En

el proceso, siempre hay un momento dedicado a la concentración o la creación del ambiente íntimo para generar la predisposición corporal y anímica.

El carácter gestual del trazo se relaciona directamente con la gestualidad del movimiento en la danza. De la danza y el dibujo surgen elementos formales que desencadenan el movimiento en el instante y trascienden su cualidad efímera al permanecer como experiencia del hecho vivido.

Para que se sostenga un punto de comunión formal entre el dibujo y la danza, como lo propongo, es necesario una lógica que dé congruencia y continuidad a los siguientes elementos: El tipo de trazo, el movimiento dancístico, la consigna que desencadena el juego de ambos y la idea que se construye a partir de la confluencia de estos elementos en su propio espacio de interacción, donde el movimiento del trazo es el movimiento del baile.

Como acontecimiento, más que acercarnos a una concepción fenomenológica me interesa un entendimiento vivencial de los sucesos, es decir, que tienen un efecto a manera de experiencia sobre nuestras vidas cuyo límite temporal no está dado por el presente, sino que es un continuo proceso en el que operan las experiencias desde las distantes hasta su proyección futura, tal como lo exige una conciencia del momento operando en nuestra vida y nuestro ser.

4.3. Abordaje experimental del problema

Este apartado corresponde a las obras con las cuales se ha conformado la idea y la forma de realización de la relación entre el dibujo y la danza como ejes estructurales del proyecto artístico. En su gran mayoría, son obras que importan en la ejecución del proceso de creación y en el objeto dibujo resultante. El registro de su elaboración no está hecho profesionalmente porque se habían desarrollado en un sentido experimental en el que contemplábamos el registro del proceso como parte de lo que pudiera convertirse en una pieza concreta; en el dibujo, sin miras a la construcción de piezas más allá del primer momento de ejecución y el dibujo resultante, el registro era útil en la medida que permitía pensar en lo que había pasado. Estas obras sirven como apuntes, bocetos y estudios que fueron construyendo el planteamiento general del proyecto.



fig. 7 “Cuerpo profundo”, 2013.

En su estado precario y crudo han servido para mirar el planteamiento de la investigación desde el hacer. Posteriormente, el proceso de realización de las piezas cobró importancia por sí mismo, por lo que fue necesario repensar el resultado que se ofrecería como pieza y por ende el medio en el cual presentarse: en el video realizamos dos piezas en concreto que se ofrecen como los resultados prácticos concretados tras la experimentación previa.

4.3.1. El cuerpo por sí mismo

La primer búsqueda por encontrar un motivo corporal y dancístico que determinara el dibujo, consistió en, “El cuerpo por sí mismo”, del 2013 (fig.7). Una serie de dibujos sobre mi cuerpo en el que el movimiento físico que daba origen a la pose, estaba determinado por el acto de mirarme a misma sólo dentro de mi campo visual, tratando de acceder y reconocer con la vista aquellas partes que no fácilmente vemos. Esta serie está muy lejos del planteamiento conceptual del proyecto, pero en él ya está presente la intención de generar una estrategia que vincule los elementos de la danza con el dibujo de una forma en que uno dependa de otro.



fig. 8 y 9 Imágenes de “Seres de Barro” presentado en Exponencial 2013. En CC. Faro de Oriente, 2013.

4.3.2. Seres de barro

“Seres de barro”, del año 2013 (fig. 8 y 9), fue una puesta en escena de treinta minutos realizada en colaboración con Diana Ortiz, bailarina, y Antonio Trejo, gestor cultural. La obra giraba en torno a la consideración del origen cultural mexicano, basada en la mezcla inter-racial de la población indígena, la española y la africana, que en el desarrollo de la identidad cultural mexicana, se va alejando de ese origen, se complejiza socialmente y se determina personalmente a medida que vivimos.

Basada en una estructura dramática clásica, el principio apunta el origen mítico del hombre, el desarrollo, representa el establecimiento de las tres corrientes originarias, y el final, señala el quiebre y distanciamiento de esos estereotipos. Esta obra planteaba la relación del dibujo y



fig. 10 y 11 Bocetaje de los dibujos para “Seres de Barro”.

la danza desde el montaje escénico de una coreografía; me preguntaba de qué manera el dibujo podría integrarse a la estructura coreográfica y narrativa de la danza; qué se diría con danza, qué con dibujo y de qué manera; para lo cual se destinó una escena a la escenificación del proceso de dibujar tres rostros genéricos que aludían, cada uno, a las tres vertientes culturales. Por otro lado, a través del movimiento corporal y coreográfico, iba marcando el desarrollo dramático.

La danza estaba preestablecida por completo; la parte del dibujo también estaba planificada. Realizamos los bocetos que contenían la información sintetizada de la imagen y servirían de guía para su realización en escena, pero durante su ejecución, la forma de construir la imagen correspondía a la lógica de la improvisación. (fig. 10 y 11)



fig. 12 Imágenes de la documentación de “Del cuerpo al muro”, 2013.

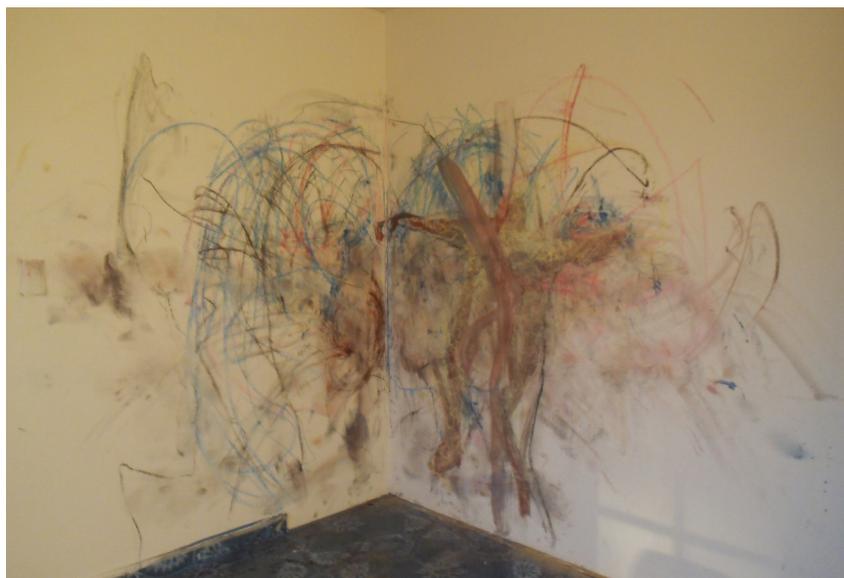


fig. 13 Dibujo realizado en “Del cuerpo al muro”, 2013.

Esta pieza fue un acercamiento a la interrelación del dibujo y la danza en la construcción de una obra que retomando aspectos corporales del dibujo los inserta en el lenguaje escénico. En el trabajo colaborativo, existe una aproximación de ambas disciplinas desde la planeación y construcción en una perspectiva más vivencial, donde advertimos las diferencias y los puntos de enlace que existían formalmente entre el dibujar y el bailar. No obstante, no se había logrado una relación estructural a nivel formal.

4.3.3. Del cuerpo al muro

En “Del cuerpo al muro”, constituye la primera exploración corporal en la que buscamos la unificación del dibujo y la danza en un aspecto formal, en contraposición con lo que había sucedido en el primer montaje de “Seres de barro” (fig. 12 y 13).

Esta pieza fue el punto donde surgió la idea de que podría haber un fluir de intenciones en las formas, sólo que no estaba claro que podría unir las. No había algo específico que determinara el tipo de acompañamiento que sirviera para mostrar la relación corporal con la intimidad de un espacio dispuesto para la realización de la pieza. La música fue la búsqueda por aquello que propiciaba un momento diferenciado, que, como ejecutante, me disponía en un estado anímico peculiar al cual yo respondía desde la improvisación con una serie de movimientos específicos. Utilizamos dos tipos de música distinta para ver que tanto podía generar cada una. Empleamos la música tradicional africana por ser un género afín a las prácticas dancísticas en las que teníamos experiencia; mientras que la otra, era música clásica contemporánea, del álbum *Songs of Ascension* de Meredith Monk. En este caso, la forma musical, la forma de la danza y la forma del trazo se corresponderían en un nivel sensible y psíquico que se unificaban en el movimiento corporal. Corporalmente se responde naturalmente a lo que se escucha, se da una conexión sensiblemente con la música.

Las sesiones de dibujo y danza, aunque se dieron en un solo día, no fueron continuas; había momentos en que paraba para cambiar de música, de herramienta, de un estilo de movimiento, de una acción en particular que quería llevar a cabo desde la danza, o por hacer una toma en específico, algún corte correspondiente al video que en ese momento se grababa. A veces me detenía para concentrarme, a sentir la música o para pensar que acción iba a continuar la construcción dibujística de lo que ya llevaba. Los estados por los que atravesaba no correspondían a un flujo homogéneo de energía, acciones y sensaciones sino que era diverso y discontinuo.

En esta pieza había llegado a la conclusión de que la música era un elemento que desencadenaba el baile, yo pretendía hacer que a su vez, el baile fuera el elemento generador del dibujo. En ese momento me resultó difícil porque tendía naturalmente a concentrarme en el dibujo como una búsqueda formal que diera como resultado un objeto dibujo coherente plásticamente, y en algunos momentos, perdía de vista el carácter dancístico que pretendía unir a los movimientos del trazo; otras veces la exploración corporal del movimiento servía para llevarme a un estado anímico y de conciencia que generaba un trazo distinto.



fig.14 Detalle del dibujo realizado para "Del cuerpo al muro", 2013.

Con la música africana me costó más trabajo llegar a movimientos corporales que fueran similares en su forma dancística como en la forma gestual del trazo, porque ya había en mí, un cúmulo de información corporal y sensible sobre los movimientos que se han sistematizado en este tipo de danza, y para lo que yo quería en ese momento, era necesario sobrepasar las delimitaciones dadas por un sistema y género de baile; con la otra música, como no tenía internado ningún juicio o información previa y no pretendía hacer uso de mi instrucción en la danza contemporánea, pude tener más momentos en que mi sentir y mi hacer estaban vinculados por una intención equivalente en el movimiento y en la línea o mancha trazada.

En particular, existió un instante en el que el dibujar y moverme fue claramente distinto, y correspondía a la lógica misma del momento que había logrado suscitar con la música y mi concentración a base de un tiempo prolongado de dibujar y bailar. Tomé un trapo con pigmento en él, me acerqué al muro, extendí mi brazo, y con un sólo movimiento de muñeca y un desplazamiento de peso hacia atrás, obtuve una línea que más bien era una mancha que había construido la imagen de mi mano en ese acto de extender mi brazo (fig. 14). Incluso, el lugar donde se posicionó la marca de mi mano, al centro espacial de todo el dibujo, me pareció potente compositivamente y de un alto potencial significativo para la pieza. La concentración e inmersión en el momento de dibujar y bailar, me dispuso en un estado mental en el que el trazo que realicé también fue distinto, un tanto intuitivo.

Muchos de mis movimientos y trazos estaban direccionados bajo la idea de plasmar una imagen

de mi corporalidad de manera abstracta o figurativa; hice improntas de mi cuerpo sobre el muro, había cruzado una línea sobre mi cuerpo que siguiese sobre la pared, me había llenado del pigmento que había depositado previamente en la pared. Es decir, que no sólo dibujaba sobre el muro sino sobre mi cuerpo y con él, y finalmente, había conseguido dibujarlo. También tenía en mente los dibujos del arte parietal y las teorías animistas que se cuentan sobre estos dibujos; principalmente me movía la imagen de las manos pintadas sobre las rocas, es decir, que para mí en ese momento fuera de un pensamiento mágico-religioso, el acto de bailar y dibujar en contacto con el espacio y los muros que lo determinaban, era una forma de autonombrarme, de reafirmar mi presencia y llevarla a otro nivel de consciencia.

Ese instante en el que bailé y se dibujó mi mano, fue el momento clave de la construcción de la pieza, porque en ese acto se sintetizaron y conformaron las ideas que previamente me había cuestionado como posibilidades formales del dibujo y la danza combinadas. En ese preciso momento, creo que todos los elementos que estaban construyendo el acontecimiento, confluyeron armónicamente, dejando en evidencia una vía de aproximación al problema central del proyecto práctico. Si bien en esta pieza ya se advierte la necesidad de un trabajo introspectivo, un estado idóneo de ánimo, concentración y consciencia, en ese momento no tenía la claridad de que era una parte central para la construcción de la obra. Esa claridad llegó a consolidarse con piezas posteriores.

El dibujo resultante era importante como objeto, pero me centré en la idea de grabar lo que pasaba, para hacer del proceso de la obra mediante el video, un vestigio del acontecimiento y la obra en sí.

4.3.4. Andar

“Andar”, fue una pieza tangencial a la producción práctica de la investigación, porque en ella había nociones de dibujo y de movimiento pero no de danza. Existían tres puntos a abordar, la intervención en el espacio público, el uso de materiales propios del lugar y el empleo del movimiento para generar el trazo (fig. 15).



fig. 15 Still del video de documentación de la pieza "Andar", 2014.

La pieza consistió en caminar y pasar reiteradas veces por un charco de agua que generaba una fuente que se situaba al centro de una gran explanada, la idea era dibujar el trazo de mi desplazamiento por el lugar con un elemento material propio del espacio, en este caso, el agua de la fuente. Mi intención era hacer un dibujo reiterativo y una lucha por la permanencia de los pasos que daban cuenta de mi presencia, evidentemente las huellas al paso del tiempo se evaporaban; a la par pretendía interrumpir el curso normal de las actividades suscitadas en la explanada del recinto donde me encontraba, porque usar el agua de la fuente implicaba tener que meterme a ella, empaparme y caminar mojada por todos lados.

Fue la primera vez que realicé una acción donde el factor tiempo era un elemento determinante para que se construyera el dibujo que de todas formas estaba destinado a ser fugaz. Ello implicó que yo tuviera una preparación corporal, me permitió adentrarme en el acto de caminar, tomar consciencia de mis pasos y la modulación que podía hacer de mi desplazamiento.

En gran medida era dibujar con el cuerpo el espacio; ser ahí. En la pieza, la huella creaba un dibujo percedero que me seducía en la promesa de un momento más grande que mi presencia. Dibujar era crear huella, persistir en la ausencia del pasado, el presente.

Hubo un momento álgido, que fue cuando finalmente me dispuse a mojar todo mi cuerpo con el chorro que brotaba de la fuente, la reacción que tuve fue completamente espontánea (fig. 16). La vivencia corporal fue tal, que conectó con partes inconscientes de mí; las sensaciones y sentimientos de mi cuerpo desbordaron de una forma que no imaginé, una acción expresiva que resultó ser un grito; mi voz, mis músculos, mi respiración e incluso mis pensamientos fueron afectados por el estado en el que me encontraba.

Eso que sentí fue algo totalmente inconsciente y fuera de mi control, fue un despliegue imprevisto de mi interioridad. “Andar”, fue una pieza que me conectó con el espacio de forma inversa a la que esperaba. En vez de ir de lo interno a lo externo, hizo del lugar un elemento potenciador de la introspección, de lo no visible. Yo decidí llevar la pieza a un grado muy íntimo en que el aspecto psíquico podía ser intuido y sentido más no conocido. Fue entonces cuando las líneas de mis recorridos dejaron de ser un trazo físico de relevancia gráfica para que el dibujo adquiriera un sentido vivencial.

En este punto entendí que, efectivamente, había una conexión directa entre el hacer, el sentir y el



fig. 16 Still del video de documentación de la pieza “Andar”, 2014.

ser, todo contenido en la corporalidad; descubrí que ciertos movimientos inducen a ciertas sensaciones y estados de consciencia y ánimo, que hay un vínculo directo que podía ser explorado a través del énfasis en el carácter corporal de lo que realizamos. Dibujar y bailar podrían cruzarse en el despliegue de mi interioridad, en mi corporalidad sumergida por completo en el momento de bailar y dibujar, así como había sucedido al caminar y mojarme. Ya no sólo era o bailar o dibujar, era el momento que se propiciaba por medio de los recursos de ambas disciplinas.

4.3.5. Sesiones de Taller y la concepción de “Seguir la sombra”

Después de “Andar”, realicé una serie de dibujos trabajados en taller que seguían por la línea de investigación de “Del cuerpo al muro”. En “Prometeo”, descubrí lo que podía ser una manera efectiva de darle sentido y cuerpo a los descubrimientos que había generado a partir de otras piezas (fig. 17).

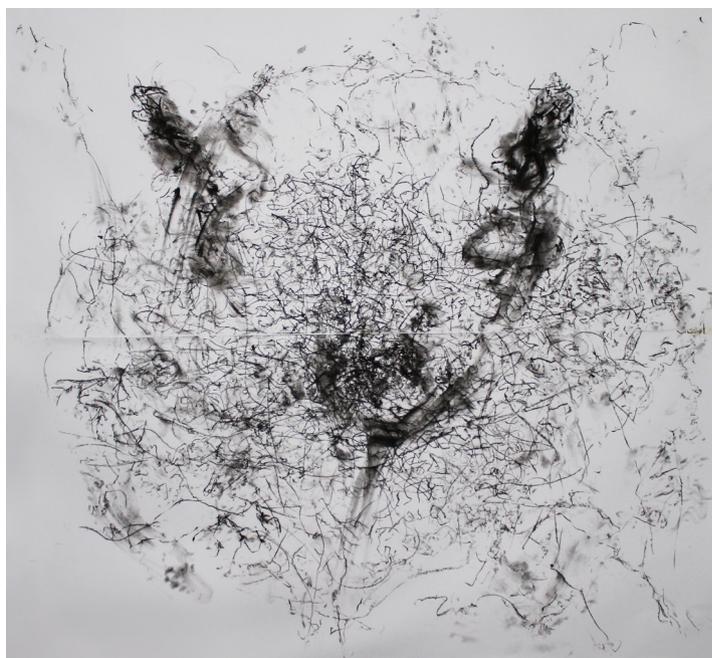


fig. 17. “Prometeo”, 2014.

Me dediqué a hacer varias sesiones donde exploraba y repasaba la idea de hacer que mi movimiento corporal fuera tanto dancístico como dibujístico, era sumergirme en el momento de crear y ser plenamente en él de una manera sentida; en el movimiento quería descubrir la expresividad de mi sensibilidad y encontrar las formas de la danza que partían enteramente de mí y no de ningún sistema dancístico establecido. Previamente ya había realizado otras sesiones de trabajo. A pesar de ya tener una idea más clara sobre la dirección que tomaría la producción, aún estaba en el proceso de entender cómo se construían conceptualmente las piezas. Tenía que haber una empatía de las sensaciones y movimientos con la música que utilizaba para propiciar el ambiente del momento.

Muchas de estas piezas partieron del sonido de la Kora, interpretada por Toumani Diabaté, que si bien es música africana que guarda estrecha relación con la música tradicional africana, las melodías de Diabate no pertenecen a la música que tradicionalmente se interpreta en conjunto con la danza. Estas melodías y este instrumento muy a fines a mi sensibilidad por la forma de estructura, métrica y armonía, me permitían plenamente su interpretación en movimiento.¹ Este aspecto formal también me ayudó a desarrollar el movimiento, porque en gran medida, generé esta forma de consciencia musical mientras aprendía danza africana, donde descubrí, hacer del ritmo musical una constante que generaba el espacio-tiempo donde podría suscitarse cualquier forma aún no creada. Estructuralmente, los temas en Kora,² tienden a tener cambios de intensidad y emotividad, lo cual, en un sentido más escénico, componía y estructuraba el desarrollo de la pieza generando puntos clímax o de declive. En muchas de las piezas realizadas como parte de estas sesiones, la música en su carácter formal y por el tipo de afectación sensible que generaba en mí, también creaban un espacio-tiempo diferenciado; fue un elemento unificador y propiciador del suceso creativo, pues, a partir de mi interpretación corporal, empezaron a surgir consignas que creaban la pieza.

¹ Existe una base rítmica y tonal principal sobre la cual el intérprete puede hacer variaciones improvisadas para finalmente regresar a la secuencia inicial.

² La kora es un instrumento tradicional africano, usado principalmente por la cultura mandinga; geográficamente su uso se extiende por República de Guinea, Mali y Senegal. Es un instrumento de 21 cuerdas atadas a un mástil, con una caja de resonancia hecha de una calabaza y cuero. Las cuerdas son tocadas con los dedos pulgares e índices de ambas manos. Generalmente el intérprete toca *obstinatos* como bases rítmicas, sobre las cuales, ejecutan solos improvisados. Tradicionalmente quienes se dedicaban a tocar este instrumento eran los *griots* o *djeli*; es un personaje que por medio de música y cantos narra oralmente las historias de su cultura. La profesión muchas veces es heredada por lo que hay familias completas de griots. Es un personaje considerado como sabio y respetado socialmente.

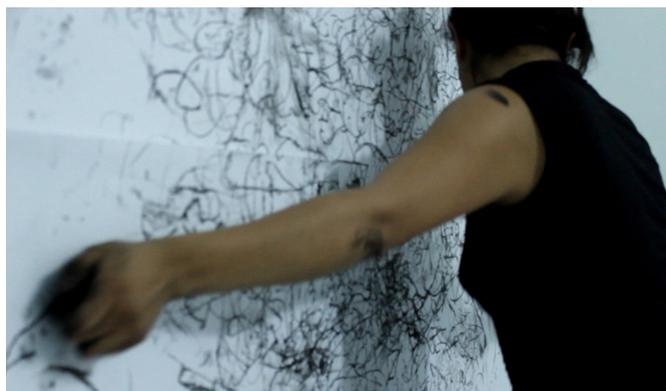


Fig. 18 Still del video de documentación de “Prometeo”.



Fig. 19 Detalle de “Prometeo” que muestra el trazo usado.

En “Prometeo”, encontré por primera vez una solución dibujística que armonizaba con la sensación corporal que estaba desarrollando en ese momento, la consigna era explorar el soporte y el material en una serie de movimientos gestuales de la mano que hacían evidente los bordes y la forma de la barra de pastel que utilizaba al contacto y en el desplazamiento por el soporte, el movimiento que se producía en mi cuerpo era la re-percusión, el eco del movimiento mínimo que se suscitaba entre mis dedos.

Muchas veces, bailar era el preámbulo del dibujo que continuaba con los movimientos; un tiempo de calentamiento tanto mental como físico para situarme en el momento. Esto fue una práctica regular en las otras piezas de este tipo que generó una manera consistente de trabajar en ellas.

En gran parte, esta obra cobraba sentido por ser un acontecimiento de creación muy íntimo de exploración corporal de los movimientos dancísticos en el trazo. “Prometeo” fue la pieza donde encontré una consigna y un trazo que era congruente con mi manera corporal de interpretar la

música y de encontrar un motivo de búsqueda desde el dibujo (fig. 18 y 19). En esta pieza lo que exploré fue el contacto del material con el soporte y cómo eso determinarían los límites y posibilidades de mi movimiento. Los formatos que empecé a usar aquí, tenían que ser grandes según la proporción de mi propia corporalidad y el alcance de mis desplazamientos, según, las condiciones espaciales de mi taller que me determinaban corporalmente. No es casualidad que llamara a la pieza “Prometeo”, porque lo que se de-

sarrolló fue la conexión del soporte en su verticalidad y mi trazo sobre el cómo aquello me encadenaba a la misma presencia y cualidades del soporte; las líneas eran las cadenas que me mantenían ahí, por eso, se convirtió en una alusión al mito de Prometeo.

En esta pieza me pareció que el recurso constitutivo de mi acercamiento entre la danza y el dibujo, sucedía y comenzaba a consolidarse. Pensaba en un tipo de acción o consigna de la cual partir para el desarrollo en cada obra. Bajo esta línea de investigación mi objetivo era encontrar la congruencia y la fluidez entre el movimiento corporal del baile y el movimiento corporal de lo que trazaba.

En "4: Cielo, tierra, descenso, bajo", del año 2014, exploré los diversos niveles corporales: a cada intención le correspondían sensaciones diferentes y encontraba una idea que lo enriquecía más allá de su desarrollo formal; por ejemplo, "Cuatro..." representa la caída, el tránsito de lo etéreo al territorio del inframundo (fig. 20 y 21). En "Vital", del año 2014, realicé la exploración de la lentitud e intensidad del trazo a partir



fig. 20. "4: Cielo, Tierra, Descenso y Bajo". 2014.



fig. 21. Still de la documentación de la realización de “Bajo” obra parte de “4...”



fig. 22. Imagen que muestra “Vital” (2014) y un still del video de documentación de su realización.

de su ralentización (fig. 22); por ejemplo, en las sesiones de trabajo que titulé “Ciega vidente”, del mismo año (fig. 23 y 24), retomé la idea de mirar con el trazo y el tacto para dibujar el contorno; dibujar sobre el cuerpo y sus implicaciones poéticas, consignas que le dieran sentido a las acciones y al mismo tiempo unificaran el dibujo y la danza como momentos corporales de creación, donde desplegaba parte de mi interioridad a través del reconocimiento y la conciencia de mi ser siendo ahí (fig. 25).

La pieza que significa para mí la completa congruencia entre el devenir del dibujo a la danza y la danza al dibujo es, “Seguir la sombra”, porque la consigna era continuar con el trazo el contorno de la sombra que mi cuerpo proyectaba; la naturaleza misma del ejercicio permitía que el movimiento corporal afectara el trazo, que a su vez también, determinaba el movimiento corporal; no



fig.23. Dibujo de siluetas de la primer sesión de trabajo "Ciega vidente", 2014.

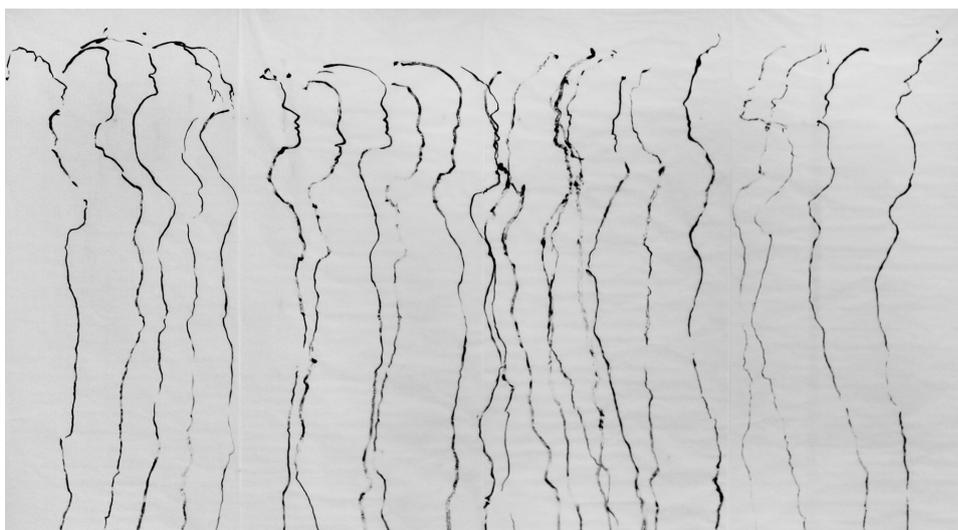


fig. 24. Dibujo de siluetas de la segunda sesión de trabajo "Ciega vidente", 2014.



fig. 25. Imagen del proceso de realización durante la primera sesión de "Ciega Vidente".

existía uno sin el otro (fig. 26). Uno es el generador del otro, en este sentido, “Seguir la sombra”, representa la aproximación más certera de crear momentos en que se dibuja bailando y se baila dibujando.

El propio movimiento del ejercicio marcaba su tiempo y su espacialidad, según yo decidiera desplazarme y seguir qué de mi sombra, para lo cual fue necesario que el ejercicio fuera más allá del espacio de taller y se trasladara a un espacio abierto, donde mi estado anímico fuera influenciado por mi entorno, principalmente por la incidencia del sol sobre mi cuerpo, existía una relación vivencial y una necesidad formal al respecto.

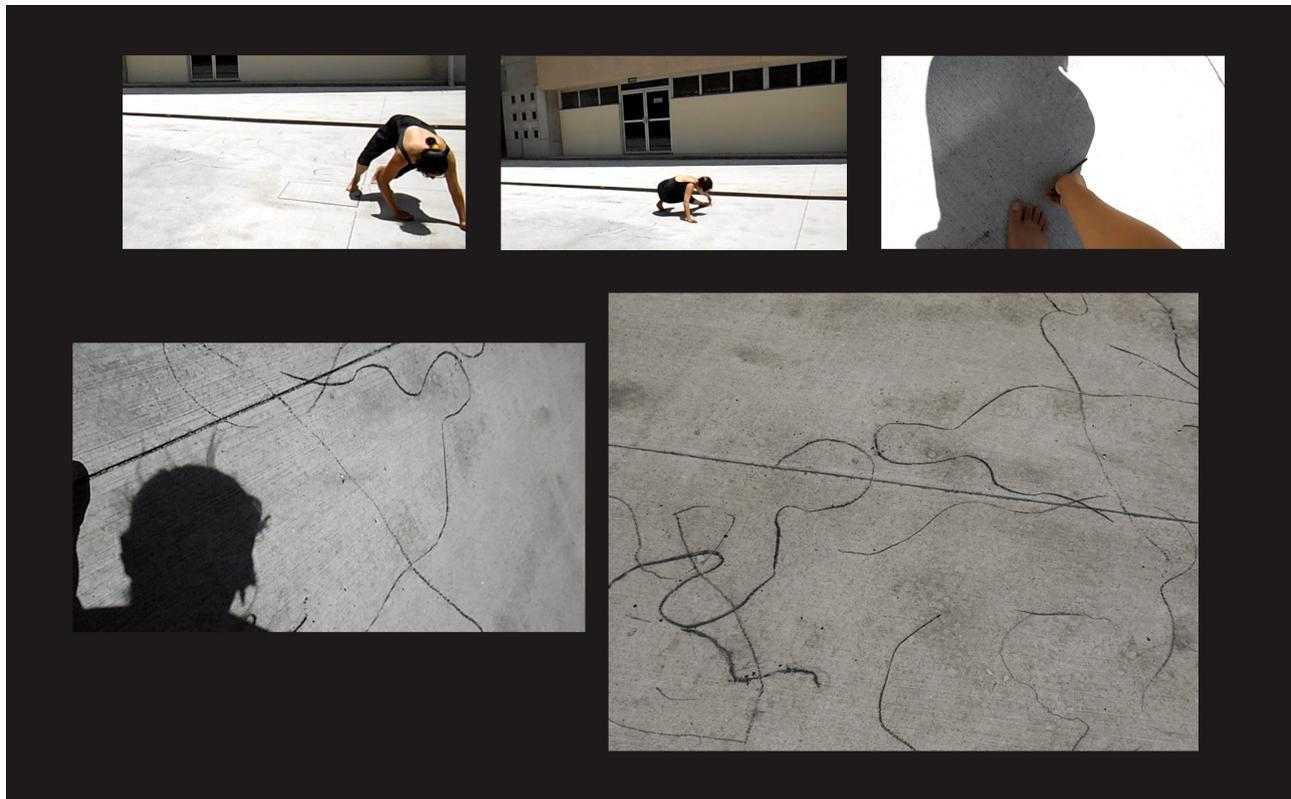


Fig. 26. Imágenes de “Seguir la sombra”, 2014.

En el año 2015 presenté la pieza en la Facultad de Bellas Artes, ASAB en Colombia, durante el Segundo Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as el Cuerpo y Corporalidades en las culturas. La pieza logró la interacción con los espectadores, cosa que no había ocurrido cuando la realicé por primera vez. En el repetir la obra fui descubriendo más elementos y recursos que podía emplear en su ejecución, y me planteó la cuestión de dejar en un plano íntimo el proceso y las obras que había realizado hasta ese momento, o exponerlas y exponerme a la interacción con los demás; empecé a cuestionar el sentido de intimidad que había estado presente en la mayoría de mis piezas.

4.3.6. Cuerpo Intuido

En “Cuerpo intuido”, del año 2015 (fig. 27), la acción principal fue la de generar movimientos a partir de trazar una línea sobre mí misma (fig. 28). Mis propios movimientos determinaban la relación dialógica del movimiento dancístico y el del trazo dibujístico, sin embargo, ese fue sólo un momento, una parte de la construcción de la pieza, no la pieza en sí, ya que lo que hice fue imprimir las huellas de esas líneas que surcaban mi cuerpo para tener una imagen que diera cuenta de las relaciones proporcionales de mi cuerpo sin directamente dibujarlo (fig.29).

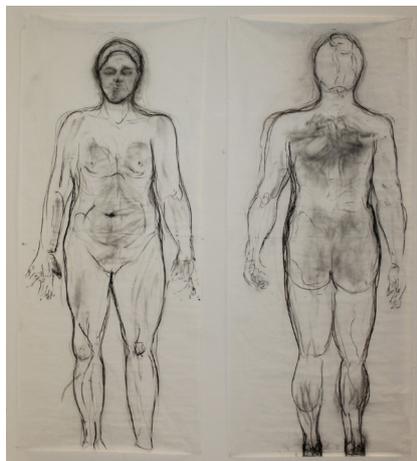


fig. 27 “Cuerpo Intuido”, 2015.

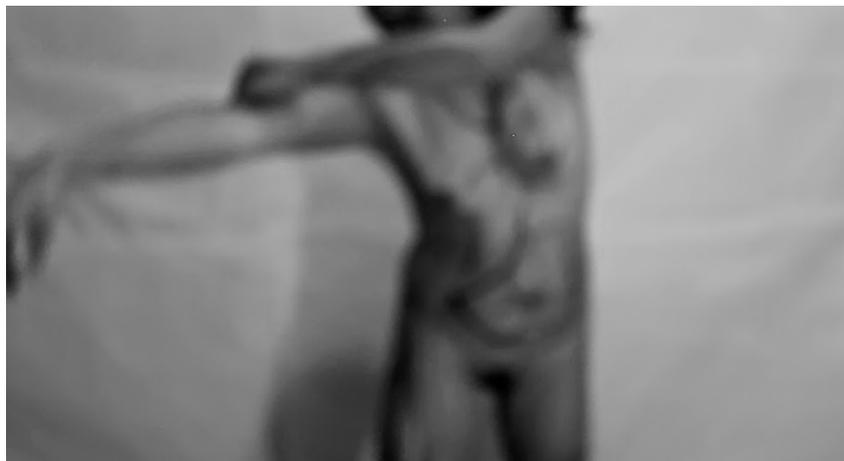


fig. 28 Still de la documentación de Cuerpo Intuido.

A partir de estas marcas originadas en un primer momento del “bailar dibujando”, hice una reconstrucción de mi figura corporal a partir de las marcas dejadas y las configuraciones mentales que tengo de mi propia corporalidad sin recurrir a algún medio para observarme, como podría ser, un espejo o la mente. Dibujar bailando y bailar dibujando se volvieron un recurso para la vivencia y disertación de mi propia corporalidad.

4.4. Obra concretada en formato video

4.4.1. El video como recurso formal

El desarrollo de la producción hasta este punto, pese al enriquecimiento que se había generado en la investigación, me situaba en la problemática de tener piezas que no habían sido pensadas para ser mostradas. Había hecho un montaje escénico como en, “Seres de barro”, pensado en una sola presentación; algunos dibujos que había hecho eran esencialmente efímeros, otros eran dibujos de gran formato que cumplían con la calidad plástica y la resolución técnica para ser montados en una exposición, pero estos dibujos por sí solos no daban cuenta de la parte fundamental de cada pieza, ya que esta residía, en el suceso que los creaba; lo que daba sentido al planteamiento de la investigación no estaba en el dibujo como un resultado, sino como un acontecimiento en la acción de dibujar y bailar, aquello de lo que había hecho un registro, considerándolo como una herramienta de reflexión. Ya en, “Del cuerpo al muro”, había considerado hacer de la elaboración del dibujo la obra por medio del video, formato que funcionó en ese sentido.



fig. 29. Impronta para “Cuerpo intuido”.

Opté por emplear el video como la solución formal que permitiera mostrar el acontecimiento corporal por dos razones: la acción o el montaje escénico también requieren de un registro que brinde permanencia del evento, y mis intereses se enfocaban en hacer del acontecimiento corporal una vivencia íntima, personal, introspectiva y efímera.

El video funciona como el medio recursivo que reconstruye el acontecimiento y lo hacen permanente para los otros, manteniendo al espectador distante del acontecimiento primigenio en su carácter íntimo. Por otro lado, si pretendemos extender el acontecimiento como una obra más allá del momento en el que se genera, es inevitable hacer un registro que tiene que ser construido bajo las características propias del medio empleado; el video ofrece amplios recursos para centrar la atención en la particularidad que se desee mostrar, obedece su propia lógica estructural que se determina por del número de dispositivos de grabación, la disposición de las cámaras, el tipo de tomas a realizar, los enfoques, la iluminación, etc. En ese este sentido, es un campo de acción neutro que propicia la conjugación de los elementos dancísticos y dibujísticos, permite acercar los elementos formales al carácter visual o gráfico del dibujo y mostrar construcciones espaciales y narrativas similares a las dancísticas; es un elemento visual, espacial, rítmico y temporal. El resultado concreto de la obra no se expresa por medio del dibujo ni de la danza, sino a través del video, pero sin perder de vista, que son obras pensadas, proyectadas y concebidas desde ambas disciplinas.

Desde el dibujo y la danza se definen las características de la producción del video; tales son, el posicionamiento de cámaras, las características del espacio y su iluminación. El video está marcado por el desarrollo del acontecimiento desde el punto cero de inicio hasta su completo desarrollo, su ritmo va *in crescendo* con variaciones internas, y el desenlace, se sitúa en la plenitud del evento en "Sombra", cuando el papel está repleto de líneas, mientras que en "Hender", cuando la capa sobre el cuerpo a caído en su mayoría.

En la edición del video se reconstruye el evento, se recrea la narrativa de lo que aconteció para centralizarla atención sobre la acción. El desarrollo de las piezas se apega al del acontecimiento, el ritmo dramático es *in crescendo*, de lo mínimo a lo máximo, de dibujar nada a tener todo el soporte dibujado; de estar completamente inmóvil a mover todas las partes del cuerpo. El ritmo de las tomas y los cortes se basa en ello. Respecto a la música -pensando en no hacer un vínculo estructural con la acción

significativa-, se seleccionó la que tenía un carácter tonal con predominación de resonancias de un ritmo repetitivo; para evitar cualquier protagonismo en el desarrollo dramático de la obra, se recurrió a música que no refiriera a una situación o un sentimiento específico, sino que generara una atmósfera homogénea y neutra para priorizar la imagen del video.

Desde el planteamiento dibujístico y dancístico se gesta la forma estructurante de la pieza; se debe tener claridad en la búsqueda formal y conceptual de la obra para mostrar lo que es verdaderamente significativo y saber de qué manera lograrlo, lo cual implica una mayor complejidad de organización.

La construcción de la pieza, su planeación y preconcepción tiene que contemplar otros aspectos fuera del campo disciplinar de lo estrictamente propio del dibujo: la gestión del espacio y su adecuación, organizar el staff, organizar el cronograma de actividades, la musicalización, etc.

Una de las similitudes entre el carácter coreográfico de la danza y el dibujo, es que ambos son acciones proyectuales, de reflexión y solución en la concepción de la obra, pero también en su ejecución formal. Crear una obra en estos términos implica un trabajo colaborativo de muchos elementos a considerar y coordinar; ampliando la idea del dibujo mental, como la proyección o previsualización de la obra, pensar la creación de la imagen expande el linde de acción del dibujo mental.

4.4.2. La acción significativa

La manera de concebir la mayoría de piezas que he realizado en este proyecto, parte de idear una acción o consigna específica que permita hacer que el movimiento del trazo, sea el mismo del baile, y de ahí tentar el desarrollo coreográfico y dibujístico.

Todos estos actos se relacionaban entre sí por ser momentos en que el proceso de introyección se propicia por la exploración corporal del movimiento; son instantes corpóreos donde mi cuerpo se reconoce, siente y es.

Entre todos los apuntes, piezas y aproximaciones que realicé mientras se gestaba la investigación, seleccioné dos acontecimientos para realizarlos en video: "Sombrar" y "Hender", actos que dan el respectivo nombre a cada pieza.

Cada acción plantea la creación de la línea y el trazo a través del movimiento. “Sombrar”, representa un acto de desplazamiento espacial, mientras que “Hender”, se centra en el movimiento en el espacio kinesférico del cuerpo de movimiento corporal mínimo. Una pieza es la expresión que considero más certera del planteamiento dibujar bailando y bailar dibujando, mientras que la otra, a partir de plantear el vínculo entre el movimiento dancístico que genera el trazo plantea otra posibilidad: construir la línea sin dibujar con una herramienta sobre el material soporte. Una pieza representa el establecimiento del concepto fundamental de la investigación mientras que la otra explora el campo de acción que la primera ya ha establecido.

En cuanto a la planeación y proyección de las obras, no son movimientos dancísticos que estén establecidos totalmente, existe la experiencia previa de la exploración del recurso, la acción a la que se debe apegar la realización, pero en el momento, todos los factores que lo hacen un instante específico contribuyen a la generación improvisada de la obra, son el detonante para que el cuerpo y la mente adapten la idea general a las circunstancias.

4.4.3. Sombrar

La acción significativa de sombrar es delinear mi propia sombra (fig. 30 y 31); el movimiento de trazar los contornos de la sombra que se genera va creando modificaciones del cuerpo que van desde un cambio mínimo, como un giro en una articulación menor, hasta aquel que implica el cambio radical de postura. Es decir, que el acto de trazar es también un acto corporal que genera un ritmo y cualidades de desplazamiento específicas, donde el movimiento del cuerpo determina el trazo, y a su vez, el trazo determina los movimientos del cuerpo desplazándose.

La sombra que proyectamos es la prueba de nuestra corporeidad, el trazo de la sombra es la reiteración de nosotros mismos inmersos en el continuo espacio-tiempo donde se crea un juego dinámico entre el movimiento y el dibujo. Seguir la sombra es la lucha por dejar una huella perpetua de nuestro paso percedero. Como en el mito originario del dibujo, donde la mujer traza el dintorno de la sombra de



Fig. 30 y 31 Foto documental de “Sombrar”, 2016.

su amado antes de su partida³, con el trazo pretendemos re-tener el tiempo y la presencia de lo que dibujamos, asirlo más allá de nuestro recuerdo; necesitamos que la esencia de lo imperante se materialice, que deleve su fuerza oculta por la cual se trascienda el instante más allá de lo que ha sido.

“Sombrar” es la obra ejemplar que consolida el planteamiento del vínculo estructural entre dibujar y bailar⁴, es la pieza que responde al referente histórico más próximo que es el solo de De Keersmaeker “*Violin Phase*”; en esta pieza las estructuras formales de la danza y el dibujo se corresponden; la pieza coreográfica se estructura en base a la composición musical de la obra de Reich, a su vez, el dibujo corresponde a la estructura espacial de movimiento de la coreografía; se establece una relación causal entre los

³ Ver nota al pie 28 cap. 1.

⁴ Cuando concebí la idea como acción era titulada “Seguir la sombra”. A medida que ha madurado la idea y decidí realizarla como video ha resultado conveniente utilizar otro título para este formato.

elementos de las tres disciplinas: la música, la danza y el dibujo; es una pieza pensada desde la musicalidad de la danza.

En contraste, “Sombrar” es una pieza que se centra en el movimiento corporal dentro de la danza y el dibujo, la congruencia se suscita entre la forma del dibujo y la forma de la danza, es una pieza que mira, desde el dibujo, la danza y sustraer en gran parte el elemento musical debido a que los movimientos dancísticos no se rigen bajo la lógica musical; ya Merce Cunningham había planteado la posibilidad de bailar sin música, desde la cadencia de la corporalidad y su conciencia del tiempo; en mi caso, bajo la propia lógica de la acción significativa. Para esta pieza, el acompañamiento musical se subordina a la acción central que parte del dibujo y se ha restado la importancia fundamental que tenía en la construcción del movimiento.

Las realizaciones previas de este acontecimiento, fueron acrecentando las posibilidades de movimiento y trazo según las variaciones ambientales que enfrentaba, en contraste, la realización del video planteaba la reducción de factores de modificación y distracción en la pieza, permitía disponer el espacio según las características de las piezas, ello implica pensar de manera más compleja la organización del evento.

Se planteó la adecuación del soporte y los materiales sobre los que se dibujaría; anteriormente trazaba con carbón o tiza sobre el piso de concreto, para esta ocasión, se dispuso una superficie de papel de 7 x 6 m aproximadamente. Con estas dimensiones, para la tarea de alinear, unir y tensar varias hojas de papel sobre una superficie con algunas irregularidades, se debe tener especial cuidado en la ejecución de todos los pasos, pero estos no distan de ser los mismos que se aplican en la preparación de otros papeles de menor dimensión. Se dispuso un papel blanco sobre el que se trazaría con carboncillo.

En cuanto cuando se aborda la realización definitiva de la acción a grabar, soy consciente de una serie de variables significativas sobre las que se genera la improvisación; en cuanto al dibujo y la danza: contornear la sombra, la modulación del tiempo de trazado y el tiempo de desplazamiento de la sombra que persigo; la delineación como forma abierta o cerrada, la cualidad gráfica de la sombra y de mi cuerpo en sombra; la variabilidad de la intensidad de la sombra; el ángulo de incidencia y la distancia de la luz modifican la forma de la sombra, alargándola o ensanchándola y modificando la dirección de la proyección; el acto de mirar buscando la sombra, los movimientos se dan mayoritariamente en el estrato medio y bajo

de la verticalidad; los movimientos recurrentes de cambio de peso; dejar que el cuerpo acomode natural e instintivamente los pesos del cuerpo; la dirección de los desplazamientos, su intensidad y velocidad; las calidades de línea correspondientes al movimiento del cuerpo, etc. Todos estos elementos son los que construyen la pieza a través de su presentación en video.

4.4.4. Hender

La pieza consiste en un movimiento articular, movimientos mínimos de tensión y distensión de los músculos mientras que el cuerpo está cubierto por una capa superficial de material rígido, en este caso, yeso; cada movimiento es evidenciado en las alteraciones que sufre el material cuando las partículas de éste se van separando y creando grietas. La diferencia tonal del color del material en relación al de la piel que se descubre en cada hendidura crean líneas, ramificaciones, y planos, el material al caerse deja su marca sobre el cuerpo.

La capa superficial que cubre el cuerpo es un límite externo que lo sumerge en un estado inmóvil, cada movimiento denota la cualidad vital que reside en la corporalidad, supone autoreconocerse al sentirse en contacto con aquello que es ajeno y externo al cuerpo. La creación de las líneas es un acto de liberación en el reconocimiento del cuerpo desde su capacidad sensible. La grieta es la línea que desvela el cuerpo ante sí y ante al mundo.

Esta pieza también es una acción que ya había explorado en etapas previas de la investigación (fig. 32 y 33). Buscaba una forma de hacer que el movimiento corporal generara un dibujo o un elemento gráfico, estaba pensando en un movimiento que incluyera gran parte del cuerpo para crear el trazo y que esta acción no se centrara en el movimiento del brazo actuando sobre la herramienta y el soporte. La búsqueda que subyace en “Hender” es la de dar origen al dibujo de



fig. 32 Foto documental de “Hender”, 2016.

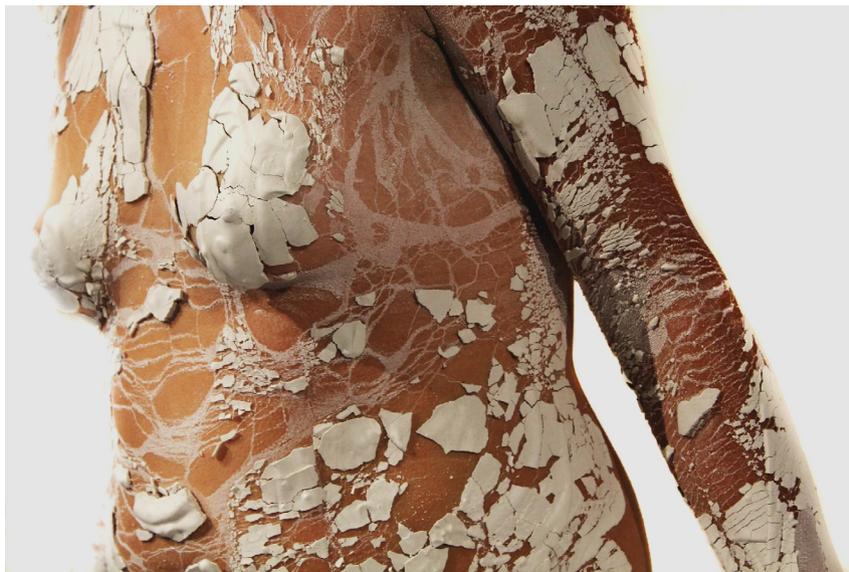


fig. 33. Foto Documental de Hender, 2016.

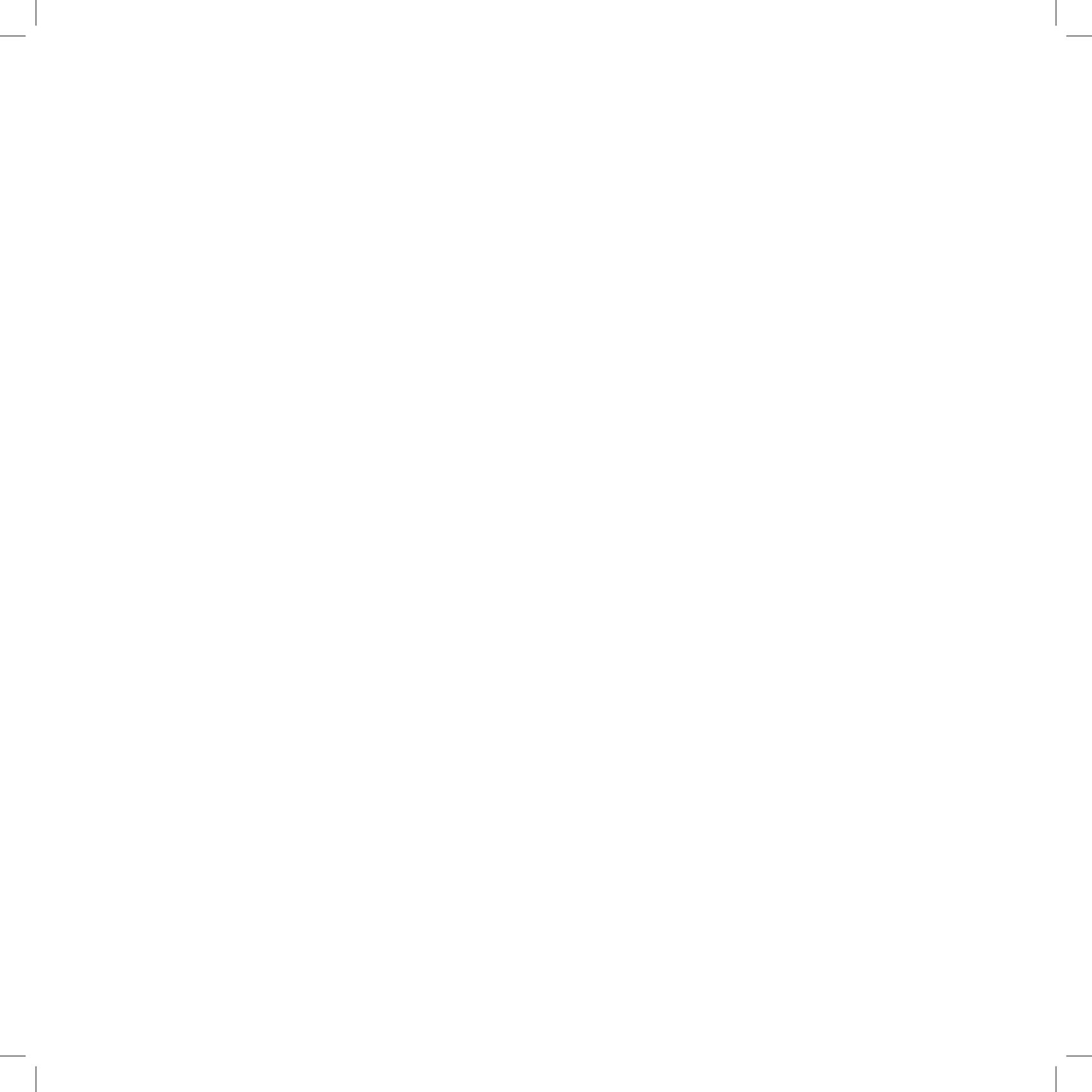
una forma totalmente distinta a la que había explorado; todas las piezas que había realizado, partían de la relación del soporte, la herramienta de trazo y la motricidad de la mano, pero quería recurrir a una exploración corporal que no dependiera de esta relación. En “Hender”, el movimiento del cuerpo provoca la aparición de los elementos gráficos.

La acción del movimiento corporal sobre el material genera una suerte de dibujo que es efímero y que, según la modulación de este recurso matérico, puede evidenciarse la cualidad gráfica de la línea o no, o bien, fluctuar entre ambas percepciones del mismo acontecimiento.

Se plantean disertaciones que vienen de repensar el dibujo en la posibilidad de crear a partir de la lógica organizativa del movimiento corporal incidiendo en el material, sin corresponder a la deposición y distribución de los materiales plásticos sobre una superficie y de la acción del material sobre el cuerpo.

En este caso, el video es una herramienta que contribuye a evidenciar la cualidad lineal y dibujística del acontecimiento, para poder hacer entendible el trasfondo dibujístico y dancístico que existe en la creación de una grieta.

Esta pieza es compleja técnicamente debido al manejo del material con el que se realizó la capa sobre el cuerpo, se eligió el yeso, por sus cualidades químicas y su color blanco. Es necesario tener conocimiento de su comportamiento para poder modularlo en la medida de lo posible. Para crear una línea de ruptura en el yeso intervienen varios factores, entre ellos, la concentración de material en la mezcla, su porcentaje de agua, el espesor de la capa, el tiempo de fraguado que lleve. Su reacción sobre el cuerpo depende de la movilidad del área que cubra, las coyunturas son las zonas donde se presenta mayor movilidad. También afecta la dirección del movimiento en la piel. La creación del dibujo depende de la interacción de estos factores, por lo que no se puede determinar el tipo de líneas que se generan, la dirección y las particulares marcas que dejará al partirse, pero si se puede prever el curso que tome, la clase de craqueladura que genere y esperar las reacciones del material. Este conjunto de características técnicas dan origen a un dibujo azaroso y efímero. El manejo técnico de estos elementos y la edición de video en base a ellos, son los que conforman la acción significativa y la obra en sí.



CONCLUSIÓN

Como artistas no hay mayor conclusión para un trabajo de investigación que aquello que ha logrado ser materializado y la experiencia de lo que ha podido ser. Este proyecto es un conjunto de caminos por los cuales el pensamiento ha confluído hacia la misma corriente. La investigación es la unidad del proceso creativo en el que han surgido las piezas resultantes (sean bocetos, archivos documentales, dibujos, videos o improvisaciones) y el presente estudio teórico. Todo ello ha sido influenciado por el pensamiento filosófico, estudiado desde las circunstancias históricas del dibujo y la danza, analizado desde ciertas obras o artistas y cuestionado desde el hacer mismo; es importante enfatizar el empeño que se requiere para leer con claridad los pensamientos propios detonados por la realidad y articulados en la estructura teórica y práctica que tanta gente, antes que mi persona, han ayudado a construir.

A raíz de este conjunto de obras, logramos articular como planteamiento lo que en un principio concebíamos de forma hipotética: la posibilidad de un proyecto artístico sustentado en la noción de acontecimiento y corporalidad como elementos estructurales desde la danza y el dibujo.

El movimiento es el elemento convergente entre la corporalidad y la noción de acontecimiento, el vínculo basal de la relación dibujo-danza. El movimiento del cuerpo sucede en tiempo y espacio; la misma capacidad motriz básica es afín al dibujo y la danza, la acción muscular, la motricidad fina, el movimiento articulado o el desplazamiento espacial y la repercusión psíquica que genera la acción de nuestro cuerpo moviéndose, siendo y pensando. No obstante, hay una diferencia de intenciones entre el dibujo y la danza, pues ambas disciplinas, distinguen el tipo de movimientos según la especialización que ha adquirido la corporalidad para realizar las acciones requeridas a cada formalización. Es justo en esta especialización y rango de movimientos que distinguimos el movimiento del dibujo y el movimiento de la danza, de otro tipo de movimientos por estar asociados a tipos específicos de pensamientos y experiencias.

El movimiento del dibujo por el que nos hemos interesado es aquel que genera el trazo, que visualiza una línea, un tono, un contorno, una masa y lo hace visible para otros, el trazo que mira, anticipa direcciones y describe intenciones, que sintetiza la realidad creando imágenes. El movimiento de la danza es el que se centra en la extensión del cuerpo, el que articula desplazamientos, controla pesos y

equilibrio, aquel consiente de las fuerza de gravedad e inercia, aquel del cuerpo que se gesticula, modula energía, contrae sus músculos, los tensa y los relaja.

En este proyecto, el movimiento afín al trazo y baile es distinto de cualquier otro que realizamos cotidianamente por su dimensión consciente del cuerpo y su momento, es un flujo de energía que se modula y direcciona, es un movimiento intencionado, intensificado en su sensibilidad proyectada tanto a la región de lo interno como de lo externo. La acción significativa es aquella que conjuga la intención del trazo con el movimiento dancístico, propiciando la causalidad entre uno y otro elemento. En este sentido, las obras tienen un desarrollo progresivo originado por el desencadenamiento de la acción cíclica.

La relación del dibujo y la danza a nivel formal ya se había establecido anteriormente bajo el sentido de sucesos. En su establecimiento como actividades humanas simbólicas, también se consolidaron sus características formales dónde eran recursos del mismo acontecimiento ritual, bajo el pensamiento mágico religioso. En la división disciplinar de las artes, este vínculo estructural y formal se disipa; en cambio, se suscitan relaciones de funciones muy específicas entre ambas disciplinas: 1) como motivo o tema de representación, 2) el dibujo como herramienta notacional y de reflexión coreográfica, 3) el dibujo como disciplina auxiliar en la construcción escenográfica de la danza y 4) en la que se establece un vínculo formal, dialógico y estructural; todo esto, dado por la noción espacio-visual del movimiento y el ejercicio de la corporalidad bajo la lógica indisoluble entre la acción y su forma resultante. En este último campo de acción es donde se encuentra esta investigación.

El abordaje que se hace aquí de la corporalidad se distingue tajantemente del planteamiento filosófico de la dicotomía mente-cuerpo. En las prácticas artísticas que encuentran sus antecedentes en los años cuarenta y se desarrollan durante la segunda mitad del siglo XX; específicamente en el arte del cuerpo, la corporalidad se vuelve la problemática central de la creación artística, también se convierte en el medio primordial de acción. En el dibujo y la danza, la relación de corporalidades se da en el siguiente sentido: desde la vivencia íntima del crear y desde la vivencia del observar al otro. En la danza intervienen tres corporalidades, el bailarín, el público y el coreógrafo, personaje que baila, observa y proyecta. En el dibujo, el dibujante, el espectador y quien es dibujado. En las prácticas artísticas la corporalidad es una relación unitaria que no se puede disociar, crear implica una acción que nos envuelva íntegramente; la corporalidad es la unidad mente-cuerpo, donde lo que hacemos tiene un eco anímico y psíquico.

La acción corporal está sumergida en un plano vivencial en el que acontece, se suscribe en la marcha del tiempo y el espacio, los cuales son elementos que lejos de medirse concretamente, se determinan por las cualidades formales del acontecimiento dibujo y acontecimiento danza, repercuten en un sentido interno, hacia el individuo que lo está generando y a su exterior. En el encuentro de estos dos sucesos existe un vínculo formal en el concepto de gesto, acción dinámica que contiene la cualidad sensible de la intención y la dirección del movimiento, el gesto es un acontecimiento corporal que resuena interna y externamente. Tanto la danza como el dibujo acontecen en tres acciones esenciales; en la danza: bailar, ver bailar y planificar el baile; mientras que en el dibujo son: dibujar, ser dibujado y ver dibujar o ver un dibujo.

La comprensión de todos estos conceptos ha sido un proceso prolongado que se ha construido con cada acierto y error de la producción práctica; en mayor o menor medida las obras se acercan, tocan y se alejan de esto planteamientos. Consideramos que la pieza "Sombrar" es la culminación de esta investigación, es la obra central que pone de manifiesto el vínculo formal entre la danza y el dibujo como acontecimientos corporales. Si bien la obra concluida encuentra su concreción final en video, se cierne sobre la reflexión y la práctica de la danza y el dibujo.

En la búsqueda de la solución formal hemos tenido que adentrarnos en terrenos desconocidos que escapaban a nuestro campo de conocimiento y dominio disciplinar; este proyecto logra conformarse más allá de la región del dibujo, de sus estrategias y sus procesos para dar paso a un proceso de creación en la labor colaborativa.

Finalmente, este proyecto consigue constituirse como la forma articulada de la práctica y la teoría, como procesos que conjuntamente se han retroalimentado para dar claridad a nuestro pensamiento y forma a nuestras inquietudes.

En el plano personal, sabemos exitoso el término de esta investigación al haber estrechado la distancia que profesionalmente encontrábamos entre el dibujo y la danza, y además, al haber comprendido la unidad y cercanía entre la teoría y la práctica en las artes.

Creemos que la línea de investigación que hemos trazado no se acaba con el término de este proyecto. Hemos establecido el principio formal que nos permita re-cursar, ir, venir y re-direccionar con paso firme la senda entre el dibujo y la danza.



REFERENCIAS

AAVV, *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010.

PRICE, Matt (ed.), *Vitamin D2: New Perspective in Drawing*. London, Phaidon Press.2013.

ANON, *Parallel structures: Art, Dance, music*. Art and Desing Magazine, Issue 33. 1993.

ABAD CARLÉS, A. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza, 2004.

ACHA, Juan. *Teoría del Dibujo: Su sociología y su estética*. México: Ediciones Coyoacán, 1999.

ACHA, Juan. *Introducción a la teoría de los diseños*. México: trillas, 1988.

ADAMSON HOEBEL, A. *El hombre en el mundo primitivo*. Barcelona: Ediciones Omega, 1961.

ADSHEAD--LANSDALE, J. & Layson, J. *Historia de la danza: Una introducción*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación y Información de la danza José Limón, 1994.

ANDREELLA, Fabrizio. *El cuerpo suspendido. Códigos y símbolos de la danza a principios de la modernidad*. Primera edición. México(Distrito Federal):Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Paris: Olbia, 1998.

BOURCIER, P. *Historia de la danza en occidente*. primera ed. Barcelona: Blume, 1981.

BULLÓN DE DIEGO, José María. *Dibujo Interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. España, Cultiva Libros. 2010.

CANETTI, Elías. *El corazón secreto del reloj*. Apuntes 1973-1985. Barcelona. Muchnik Editores. 1987.

CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Primera ed. México: Fondo de cultura Económica, 1975.

CLOTES, J. & LEWIS-WILLIAMS, D. *Les chamanes de la préhistoire*. 1° ed. Francia: Éds. du Seuil, 1996.

COHEN, Selma Jean (editora). *The Modern Dance, Seven Statements of Beliefs*. Wesleyan University press. 1966

DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. México. Editorial plaza Jañes y/o Plaza y Valés. 1988.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1994.

DERRIDA, Jaques. *Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruin* University of Chicago Press, 1993.

DUFRENNE, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*. Valencia. Fernando Torres-Editor. 1982.

ELKINS, J. *On the Strange place of Religion in Contemporary art*. New York: Taylor A. Francis Books, 2004.

FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Madrid: Xarait ediciones, 1983.

Referencias

- FREIXA, M., 1982. *Fuentes y Documentos para la Islas, H. C. y. P. De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: Elementos metodológicos para la investigación de la danza...* primera ed. México: INBA. Consejo Nacional para la Cultura y las artes. Historia del arte vol. VIII. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- GARRIGA, J. *Fuentes y Documentos para la Historia del arte. Vol.IV.* Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.). *Estrategias del dibujo contemporáneo.* Madrid: Cátedra, 1999.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.). *Máquinas y herramientas de dibujo.* Madrid: Cátedra, 2002
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.). *Los nombres del dibujo.* Madrid: Cátedra. 2005.
- GONZÁLES ALATORRE Y SALINAS, Ana María. *Análisis de la poética de Aristóteles: Hacia una clarificación de nuestras pasiones.* Tesis de Licenciatura en Filosofía. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- GRISALES VARGAS, Adolfo León. *El arte como horizonte. Del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental.* Colombia. Editorial Universidad de Caldas. 2002.
- GURMÉNDEZ, Carlos. *Crítica de la pasión pura. Vol. 1.* 2 vols. México: Fondo de cultura económica, 1989.
- H' DOUBLER, Margaret N. *Dance. A Creative Art Experience.* United States of America. The University of Wisconsin Press. 1998.
- HUMPHREY, Doris. *El arte de hacer danzas.* México. Centro Nacional de las Artes. 2001.
- JONES, Amelia y WAAR, Tracy (ed), *El cuerpo del Artista.* Barcelona: Phaidon: 2006.

- LABAN, Rudolf Von. *Coreografía. Primer cuaderno*. México. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. 2013.
- LAÍN ENTRELAGO, Pedro. *El cuerpo humano. Oriente y Grecia antigua*. Madrid. Espasa Calpe. 1987
- LANGER, Susan. *Sentimiento y forma*. México. UNAM, Centro de Estudios Filosóficos. 1967.
- LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna. La consciencia y los orígenes del arte*. Madrid. Akal. 2005
- LLORET FERRANDIZ, Carmen. *Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas*. [Tesis Doctoral] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1985.
- MÉNDEZ, Lourdez. *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009.
- MORRIS, Gay, (editor.) *Moving Words: Re-Writing Dance*. London. Routledge. 1996.
- MUÑOZ TEGALDO, Omar. *El trazo chino y el vacío que lo anima : el dibujo como soporte aglutinante de la caligrafía y la pintura china tradicional* [Tesis doctoral] Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- MURRAY, Chris (ed.). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2006
- PLATÓN, *Obras completas: Fedón, Georgias, el banquete*. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1987.
- RIVERA ARRIZABALAGA, Á. *Arqueología Cognitiva: Origen del simbolismo humano*. Madrid: Arco Libros, 2005.

Referencias

- RUIZ MOLLÁN, C. & GÓMEZ MOLINA, J. J. *El dibujo del coreógrafo . En: La representación de la representación*. Primera ed. Madrid: Cátedra, 2007.
- SÁNCHEZ TEJEDA, Aureliano. *Bases para un análisis teórico formal del acto dibujo*. [Tesis Doctoral] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. 2005.
- SEGURA, Johana y GUERRERO, Fabian (entrevistadores). *La eternidad en un instante. La danza Butoh en voz de sus maestros*. México, Fluir ediciones, 2014.
- SHEETS, Maxine. *The Phenomenology of Dance*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press. 1966.
- STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Siruela. Madrid. 2000.
- TIAMPO, Ming y MUNROE, Alexandra. *Gutai, Splendid playground*. New York: Guggenheim Museum publications, 2013.
- VÉLEZ CEA, Manuel (Ed.). *El dibujo del Fin del Milenio*. Granada. Editorial universidad de Granada. 2001
- VICENTE LATRE, David. *El dibujo como proceso de conocimiento*. [Tesis Doctoral] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990.
- WENTWORTH, Niguel. *The Phenomenology of Painting*. Cambridge. Cambridge University Press. 2004.
- WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. Traducción de Carlos Murias Vila. Ediciones del Aguazul. 2002.

WILSON, Edgar. *Lo mental como físico*. México. Fondo de cultura económica.1979.

CONSULTAS EN LÍNEA

Aliteraciones de NANCY, Jean-Luc., <http://es.scribd.com/doc/233146830/Nancy-Jean-Luc-Aliteraciones>, 19 de Agosto 2015.

BOURDIEU, Pierre. "Génesis y estructura del campo religioso." Traducción de Alicia B. Gutiérrez, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXVII, núm. 108, 2006, El Colegio de Michoacán, A.C Zamora, pp. 29-83. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13710803>, 17 de enero 2017

Dance moves: Affective responses to expressive body movement <http://www.uib.es/es/noticies/Arxiu/Como-reacciona-la-mente-ante-la-danza-.cid368249>, 1 diciembre 2014.

Danse serpentine, <https://www.youtube.com/watch?v=flrnFrDXjlk>, 16 de junio 2014.

Embajadores de la selva- Planet Doc. <https://youtu.be/cGe9DZveKCE?list=PL7iQjxZEUUpDnP6tHJR1-cX-8VINNGF0bGd>,4 de enero 2017

E- Traces, memories of dance <https://vimeo.com/108109673>, 2 de diciembre 2016.

Gait Up revisiting E-Traces <https://youtu.be/Vdi0oAoXZdQ>, 2 de diciembre 2016.

George Mathie https://www.youtube.com/watch?v=a8Ai_iRqzQk, 24 de Enero 2015.

Referencias

MOMA, http://media.moma.org/audio_file/audio_file/2568/607.mp3, 16 de junio 2014.

MOMA videos, https://www.youtube.com/watch?v=E1OHL8_MPEg, 16 de junio 2014.

Nippon, http://www.nipponlugano.ch/en/gutaiultimedia/narrazione/project/links/Highlights/project/narrazione_page-5_nav-short.html, 16 de junio 2014.

The Smiling Workman re-enacted with changes Feb. 7, 2013 <https://www.youtube.com/watch?v=jciS-B5e7kMs>, 18 de febrero 2015.

Traces, el llegat de la dansa <https://vimeo.com/69658817>, 2 de diciembre 2016.