



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

MENCION ARTES AUDIOVISUALES

TRABAJO DE GRADO

LUZ Y OSCURIDAD:

**DISCURSO VISUAL EXPRESADO A TRAVÉS DE LA FUSIÓN DE
LA DANZA POST MODERNA Y EL ARTE CORPORAL**

CABRERA ROMANO, Jhuatxel Duchicella

Tutor: RAMIRÉZ, Carlos Eduardo

Caracas, Septiembre 2015

A las diferentes expresiones del arte, y sobre todo a aquellas que buscan despertar la verdadera esencia que habita en todos los seres humanos.

AGRADECIMIENTOS

A las bailarinas, Arlenys Bonsanto y Francisca Becerra que con mucha pasión apoyaron este proyecto desde el primer día.

A la hermosa Alex Christina quien realizó la pintura corporal de las bailarinas con mucho cariño.

A mi amiga y hermana Claudia D'Elia quien fue mi transporte al estudio de fotografía, y además mi asistente de producción.

A mi consejero y tutor, Carlos Ramírez por siempre poner mis pies sobre la tierra y de buena manera mostrarme las cosas claras y como son. Por dame luces para comprender que estaba equivocada, por prestarme su mano amiga y por siempre apoyarme en todo el camino de mi tesis.

A mi madre, Maura Romano, y a mi abuela Maura Leal, por siempre ayudarme con el catering y apoyarme hasta el final en todo este camino.

A mi amiga hermosa Alenairam Velandia por prestarme su cámara y ayudarme a realizar este proyecto.

A todas las personas que directa o indirectamente hicieron posible la realización de este proyecto, gracias.

“Cada obra de arte proviene de una necesidad interna del alma.
La verdadera obra de arte nace del artista: una misteriosa, enigmática y mística creación.
Se separa de él, adquiere vida propia, se transforma en una personalidad en sí misma;
un sujeto independiente animado por un viento espiritual, el vivo fundamento de una
verdadera existencia humana.”

INDICE

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
INTRODUCCIÓN	
MARCO TEÓRICO.....	8
CAPITULO I: DANZA POST MODERNA.....	8
1. DANZA POST MODERNA.....	8
1.1 Antecedentes: Merce Cunningham.....	8
1.2 América: Nacimiento de la danza post moderna.....	12
1.3 Europa: Danza-teatro.....	19
1.4 Venezuela: Surgimiento de la danza post moderna.....	24
CAPITULO II: EL CUERPO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN.....	29
1. DEFINICIÓN DEL CUERPO.....	29
2. ARTE CORPORAL.....	37
CAPITULO III: EL ENSAYO FOTOGRAFICO.....	42
1. EL ENSAYO FOTOGRÁFICO.....	42
MARCO METODOLÓGICO.....	44
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	44
2. OBJETIVOS.....	45
2.1 Generales.....	45
2.2 Específicos.....	45
3. JUSTIFICACIÓN.....	45
4. DELIMITACIÓN.....	46
5. PROCEDIMIENTO.....	46

6. PROPUESTA VISUAL.....	48
7. EJECUCIÓN DEL PLAN.....	50
7.1 Contactos y permisos.....	50
7.2 Locaciones.....	50
7.3 Recursos técnicos y humanos.....	50
7.4 Presupuesto.....	52
7.5 Análisis de Costos.....	53
8. SELECCIÓN DE FOTOGRAFIAS Y EMSAMBLAJE.....	54
9. RESULTADOS.....	55
CONCLUSIONES.....	57
RECOMENDACIONES.....	59
REFERENCIAS.....	60
ANEXOS.....	63

INTRODUCCIÓN

La danza es la primera de las artes. Para nuestros antepasados, danzar formaba parte de su vida cotidiana, desde encuentros religiosos hasta celebraciones de festividades. A lo largo de la historia, la danza pasó de ser algo común y de todos, a ser un acto elitesco al cual solo tenían acceso unos pocos. Es imprescindible conocer la evolución de la danza para entender los acontecimientos más importantes del mundo, ya que han estado marcados también en la danza.

La danza post moderna surge en contra de la danza clásica y de las formas tradicionales del movimiento corporal. Esta danza, deja en segundo plano a la técnica y permite buscar en el universo interior de los bailarines emociones que luego se expresan en movimientos. Con su actitud irreverente y cansada de seguir tradiciones, la danza post moderna tiene como objetivo provocar en el espectador preguntas sobre su propia existencia.

La fusión entre danza y pintura corporal es muy antigua, la pintura se utilizaba como adorno para la piel, y en muchas culturas tenía un significado específico. La danza y el arte corporal son principalmente dos artes primitivos que eran utilizados para comunicar algo. Gracias a las características que unen a estas dos expresiones artísticas se decidió trabajar en este proyecto, y utilizar esta fusión para actuar como cómplice en la creación de un discurso visual que busca generar una reflexión en el espectador.

Este proyecto de investigación se encuentra constituido por un marco teórico en donde se muestra el surgimiento de la danza post moderna, y se explica la diferencia que esta quiso marcar en la historia de la danza. También se pueden encontrar varios movimientos que surgieron simultáneamente en diferentes países con características semejante a la danza post moderna. Por otro lado se encuentra un análisis sobre el cuerpo como medio de expresión, con el que se busca conocer la evolución de la concepción del cuerpo desde las sociedades tradicionales. Por último se puede encontrar un marco metodológico donde se encuentra el proceso de realización del producto final.

MARCO TEÓRICO

CAPITULO I: EL GÉNERO

1. *Danza post moderna*

1.1 *Antecedentes: Merce Cunningham*

La danza, al igual que toda expresión artística, no deja de estar condicionada por los acontecimientos históricos de cada país en el que se desarrolla, y a su vez con los conflictos a nivel mundial. Fueron épocas en donde comenzaron a generarse diversas corrientes o estilos diferentes en el arte, y sobre todo paradigmas acerca de lo artístico (Pérez, 2011).

La danza ha pasado por diversos procesos de evolución, en donde cada coreógrafo le ha otorgado su propio estilo y su manera única de ejecutarla. Cada maestro deja una semilla en cada alumno, así como cada escuela deja en cada alumno una propuesta de danza. En consecuencia todos los bailarines fueron desarrollándose y descubriendo su propia esencia. (Schmidt, s/f)

Estas delimitaciones temporales son construcciones teóricas, no presentándose “puras” en el entramado cultural y artístico, sino que son tendencias que se van dibujando más o menos claramente. Es decir, lo anterior no supone, naturalmente, que “empieza” una etapa y termina otra perfectamente, sino que se van perfilando corrientes, las cuales a menudo presentan elementos compartidos por distintas tradiciones en un contexto de cambio histórico (Pérez, 2011, p. 16)

La danza post moderna se define como una tendencia que surge después de Merce Cunningham. La danza de Cunningham está llena de impulsos de energía que hacen mover el cuerpo a cualquier punto del espacio. Estos movimientos son ejecutados en un espacio natural y totalmente inesperado. El movimiento de Cunningham refleja la vida inesperada y espontánea, que nace del gesto cotidiano y

hace del cuerpo un elemento vivo y existente en el momento presente. (Jacques, 1987)



COAST ZONE (1983) Bailarines: Joseph Lennon, Cathy Kerr, Alan Good. Foto: Lois Greenfield.

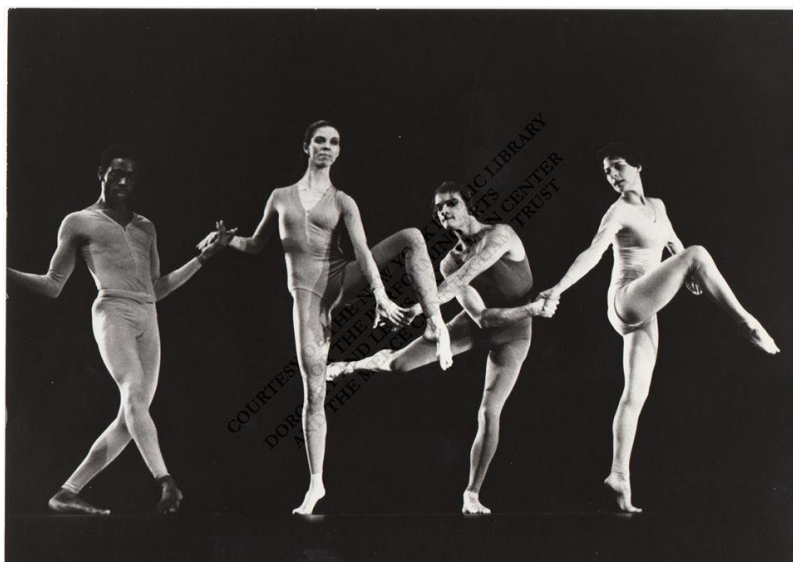
La posesión del espacio por parte de Cunningham da la impresión de que cada movimiento o gesto proviene del azar con el único fin de crearse. El bailarín logra esta apropiación gracias a la naturaleza y simpleza de sus gestos. Por consecuencia da la sensación de que no existe una correlación entre los movimientos. Según Cunningham, su obra está fundada sobre el concepto de individuos que se mueven y se reúnen, y afirma que no se trata de ni de héroes, ni de emociones, ni de estados de ánimo, sino más bien de individuos. (Jacques, 1987)

Merce reivindica una idea pura de la danza. Para Cunningham:

Una determinada danza no se origina en un pensamiento mío sobre una historia, un estado de ánimo o una expresión; las proporciones de la danza proceden de la actividad en sí. Cualquier idea respecto a estados anímicos, historia o expresión considerada por el espectador es un producto de su mente, de sus sentimientos; y es libre de actuar en consecuencia. (Grossman, 1970 citado por Primas hermanas {Página web en línea})

La técnica de Cunningham está desprovista de toda narración gestual basada en la literatura o la mitología. Este rechaza toda idea relacionada a una imaginación novelesca. Esta técnica ha sido tomada por muchos bailarines como técnica de base, que los ha ayudado a explotar la expresión corporal de maneras inesperadas. Merce replantea varios conceptos como la noción de espacio, duración e intensidad, las cuales se asemejan al momento en el que se encuentra la sociedad en esa época, poniendo en tela de juicio los principios por los que se rige. (Jacques, 1987)

Jacques (1987) afirma que Cunningham concibe a cada bailarín una ubicación específica en el espacio. En su evolución, los bailarines desde su centro van desplazándose por el espacio y tomando posesión de otros centros. La evolución de los cuerpos está constituida por varios movimientos visibles desde todos los ángulos. El movimiento de Cunningham da la impresión de espontaneidad sin un significado específico, debido a que solo está condicionado por el entorno escénico.



LANDROVER (1972)

Bailarines: Ulysses Dove,
Sandra Neels, Chris
Komar, Meg Harper.
Foto: James Klosty

Cuando Cunningham compone una pieza de danza, considera la utilización de la música como un elemento que debe conservar su independencia con relación a la danza. En el proceso de composición de la pieza Merce no sabe qué música va a utilizar, la mayoría de las veces esta elección sucede cuando ya se ha

montado la pieza. Cunningham Trabajó de la mano del compositor Jhon Cage en muchas de sus presentaciones, integrando desde música instrumental, hasta electrónica. La independencia de la música con respecto a la danza le dio la libertad de utilizar una gran diversidad de géneros musicales. (Jacques, 1989)

Cunningham había finalmente liberado a la danza de todo aquello que le resultaba accesorio y la presentaba en sí y por sí misma, en su más variada posibilidad, sin fijarla en el espacio, sin controlarla por medio de la música, sin guiarla por una narración o un sentimiento y sin dejar que el tiempo la delimitara de forma alguna. (Abad Carlés, 2004, p. 312 citado por Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo p. 23)

En cuanto al vestuario, Merce Cunningham rompe con la tradición, utilizando accesorios y elementos destinados a darle personalidad al entorno, y al mismo tiempo para distraer al espectador sugiriendo una imagen que complementa el movimiento. Frecuentemente el vestuario está conformado por ropa de trabajo o trajes de calle. La verdadera revolución pictórica llega cuando Cunningham comienza a trabajar con dos pintores americanos contemporáneos: Robert Rauschenberg y Jasper Jhons. Estos lo acompañaron durante diez años realizando el decorado y el vestuario de varias de sus piezas. (Jacques, 1987)

Un elemento importante que fue impulsado a partir de la ideas de Cunningham y luego desarrollado por los demás creadores modernos, fue la búsqueda del movimiento en sí mismo separado de la expresión del bailarín. Merce buscaba separar el movimiento de la emoción, haciendo que el bailarín se concentrara mucho más en la gramática del movimiento y eliminara la relación que tenía el movimiento con el ritmo de la respiración, que desencadena naturalmente la emoción. (Olvera, 2008, Universidad de Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

Si bien la danza de Merce se consideraba moderna debido a su apego a la técnica, la obra de Cunningham despertó en muchos bailarines la posibilidad de

una nueva expresión y la introducción de movimientos que no eran propiamente de la danza. Liberó a la danza de muchas de sus determinaciones y dejó la semilla para los coreógrafos de las generaciones siguientes.



BEACH BIRDS (1991) Bailarines: David Kulick, Alan Good, Robert Swinston, Randall Sanderson, with Carol Teitelbaum. Merce Cunningham Dance Company.

El legado de Merce Cunningham se vuelve un instrumento de estímulos para los coreógrafos de toda una generación, aunque estos no hubiesen sido alumnos de él, la mayoría estudiaron su técnica, o siguieron los cursos de composición coreográfica que dictó junto a Robert Dunn a principio de los sesenta.

1.2 América: Nacimiento de la danza post moderna

La manera de denominar la danza post moderna nace en Estados Unidos en 1962 de la mano de un grupo de coreógrafos que se establecieron en una iglesia llamada Judson Church. Estos coreógrafos la definieron como danza post moderna ya que querían diferenciarla de la danza moderna. Estaban dispuestos a crear una nueva concepción de la danza que no tenía nada que ver con los postulados de la danza moderna. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

La mayoría de los bailarines/coreógrafos habían trabajado con Merce Cunningham y se había despertado en ellos otras posibilidades de expresión, una nueva utilización del espacio, y la búsqueda de nuevos lugares para la evolución del bailarín. A su vez, la introducción de movimientos que no eran de la danza en la coreografía, fue un elemento que para la época no se había mostrado en composiciones coreográficas anteriores. (Jacques, 1989)

Judith y Robert Dunn impartían clases de composición coreográfica en Cunningham studios y organizaron un “Dance Concert” para mostrar sus piezas al público. Robert Dunn transmitió a sus estudiantes las ideas del azar y la indeterminación aprendidas con Jhon Cage, por consecuencia las piezas estaban compuestas por repeticiones y juegos que incluían palabras y objetos. (Ecija, 2011)

Ecija (2011) afirma que debido a la inclusión del análisis en el proceso creativo y la aplicación de las nuevas herramientas de composición, el bailarín estaba cumpliendo un doble rol; creador y espectador. Esto dio pie para que se dieran cuenta de que estaban construyendo una nueva concepción de la danza.

“(…) un nuevo concepto de danza que rechazaba todo elemento accesorio y partía de un acercamiento radical al cuerpo y al sentido del movimiento y de un deseo de hacer visibles las herramientas de escritura, una danza minimalista”. (Ecija, 2011, p.1)

Un acercamiento radical al cuerpo asociado al desarrollo de una conciencia anterior al movimiento. Movimientos banales que no buscan persuadir a través de la forma, y que tampoco quieren señalar nada más que su propia presencia. Estas exploraciones de la Judson Church promueven una reflexión sobre la conciencia del uso del cuerpo como medio de la representación. (Mujica, 2013, Universidad de Chile)

Para ellos era mucho más importante el proceso coreográfico ya que se buscaba centrar la atención en la conformación misma del coreógrafo y el bailarín. Apareciendo la idea de que la creación de la obra sucedía al mismo tiempo que la creación del bailarín. Esto fue un elemento clave para la redefinición del cuerpo en la danza, formando ahora al cuerpo desde las experiencias que el propio proceso de creación genera en los bailarines, y no a través de una representación. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

El espacio de la Judson Church fue despojando a la danza de su dependencia a un espacio escénico convencional, y gracias a su estructura diáfana producía una ausencia de separaciones jerarquizadas, dándole al público la decisión de donde y como situarse. (Ecija, 2011). Este fenómeno generó la aparición de un nuevo tipo de espectador abierto a entender el lenguaje desconocido de la danza post moderna.



FANTASTIC GARDEN
(1964). Performance: Judson Memorial Church, February 17, 1964. Sally Gross, Carla Blanc, Ruth Emerson, Tony Holder, Sandra Neals.
Foto: Dan Budnik.

El “Dance Concert” duro tres horas, en las que coreógrafos como Steve Paxton, Ivonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon, Deborah y Alex Ha y Elaine Summers presentaron sus piezas. A pesar de tener ideas y objetivos diferentes, todos estaban de acuerdo en darle una nueva definición a la danza. Tenían como fin común liberar a la danza de los postulados modernos. Aunque no existía entre ellos una unidad compositiva o estética, era un proyecto plural y

democrático donde se promovía la libertad de creación y experimentación. (Ecija, 2011)

Trabajaron con algunos artistas plásticos como Rauschenberg, el cual trabajó en varias obras de Cunningham. También trabajaron con músicos y cineastas. Estos bailarines no se limitaron a la coreografía, sino que también exploraron el mundo del performance. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

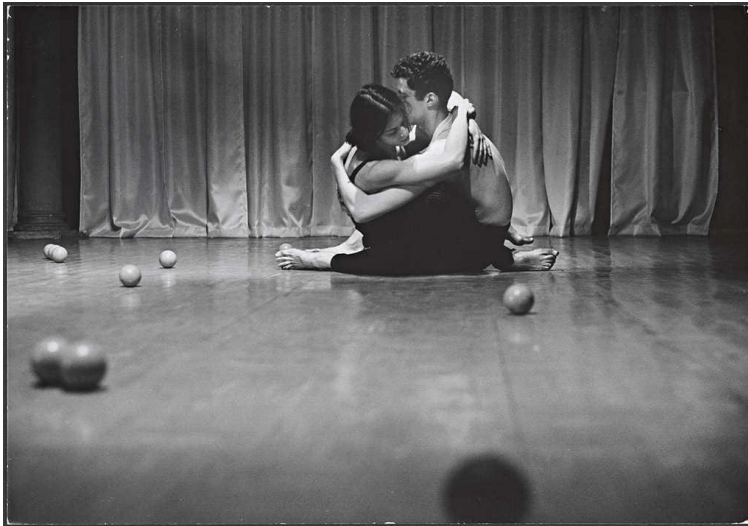
Después de su primera presentación, el grupo formó la “Judson Dance Theater”, su sitio de reunión era la Judson Church, en donde se plateaban nuevas formas de experimentación en el arte. El grupo Judson estaba formada por un colectivo de artistas que funcionaban como una comunidad, pero tenían puntos de vistas desiguales, a diferencia de las compañías de danza, cada bailarín hacía su propia propuesta coreográfica y también podía participar en los experimentos de los demás. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

(...) era el centro para jóvenes artistas en varios campos, y fue esencial en redefinir la danza en todos sus aspectos, desde el entrenamiento y la técnica, hasta el contenido coreográfico y el estilo, de la relación entre el público y el intérprete, hasta la misma escena. (Banes, 1994, p. 254 citado por Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo p. 63){Traducción libre del autor}

En 1965, la coreógrafa y bailarina, Ivonne Rainer escribe el manifiesto fundacional de danza post moderna, en el que expresa todo lo que la danza no debía ser.

“NO al espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones ni a la magia ni al hacer creer no al glamour y la trascendencia de las estrellas en escena no a lo heroico no a lo anti -heroico no a las imágenes superfluas no a la participación del intérprete o del

espectador no al estilo no al *camp* {itálica añadida} no a la seducción del espectador por trucos del intérprete no a la excentricidad no a moverse o ser movido.”(Banes, 1987, p.43 citado por Ecija, 2011, p.3)



LOVE (1963) Bailarines: Yvonne Rainer and Bill Davis. Judson Memorial Church. Foto: Al Giese.

Ecija (2011) afirma que la danza post moderna iba en búsqueda de una estética de la neutralidad. Utilizando el desnudo para resaltar una aproximación al cuerpo como una herramienta esencial del lenguaje, y desprovista de cualquier connotación expresiva o erótica. Poniendo en práctica el “no al glamour” y “no a la seducción del espectador” para lograr la ejecución de una danza uniforme e impersonal.

También otros coreógrafos utilizaron diversos elementos en la danza post moderna, como la incorporación de lo privado como material coreográfico. La incorporación de objetos como tacones, corbatas, pelucas, cintas métricas, entre otros objetos que hacían referencia a cosas cotidianas que cualquier individuo puede poseer. (Ecija, 2011)

Ecija (2011) afirma que los objetos producen un desplazamiento desde lo universal a lo particular. Esto se puede ver manifestado en piezas como *flat* {Itálica añadida} de Steve Paxton en donde se emplean fotografías y objetos

encontrados. Paxton sale al escenario vestido con un traje, comienza a dar vueltas alrededor de una silla hasta que se quita toda la ropa y la cuelga sobre su cuerpo. Todas las acciones de la pieza van interrumpidas por momentos de inmovilidad que dejan la imagen congelada y crean un instante de observación. Esta obra se lleva a cabo desde la neutralidad, estableciendo una relación trivial con los objetos.

Con esto se quiere afirmar que la utilización del cuerpo y de los objetos por parte de los bailarines no establece una relación jerárquica del cuerpo sobre los objetos, si no que más bien se enfoca en mantener la neutralidad entre ambos elementos. Para esto los objetos se adhieren al bailarín para conformar una imagen. Afirma Ecija (2011) que el escenario pasa a ser un lienzo plano sobre el cual el cuerpo y los objetos forman imágenes.

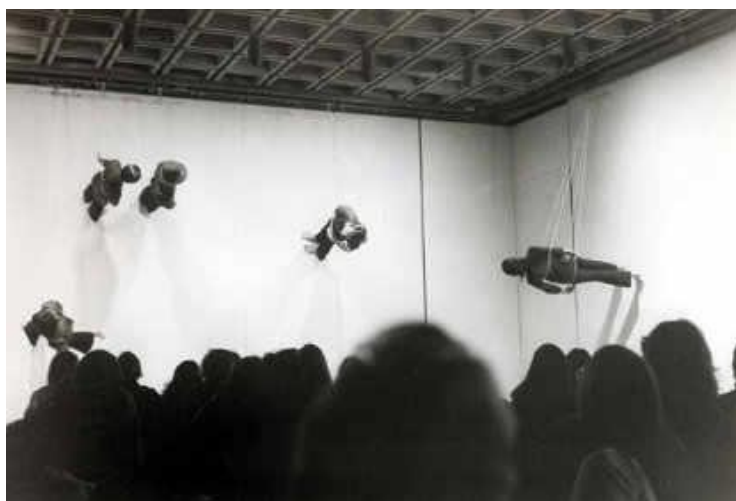
Es importante aclarar que muchas de las características de la danza post moderna son compartidas con la nueva danza que comenzó a perfilarse en los 90, a partir de este fenómeno. Como afirma Ecija (2011) poseen líneas conceptuales iguales que definen a ambos movimientos y también se suma la nueva actitud que se esperaba por parte del espectador.

Ambos movimientos también emplean el juego como herramienta compositiva pero con objetivos diferentes. En la danza post moderna, Simone Forti llevó a cabo una investigación sistemática sobre el juego aplicada a la composición de la piezas coreográficas. Forti buscaba trasladar los juegos de los niños al cuerpo de los adultos para experimentar su potencialidad. Esto dio pie a piezas con las que se fundó la danza post moderna. Estos juegos liberan a la composición y crean esquemas conceptuales en donde el movimiento y las acciones suceden sin lógica aparente, dejando la libertad al espectador de realizar las asociaciones y así completar la composición coreográfica. (Ecija, 2011)

Los coreógrafos de la “Judson Dance Theater” tenían un deseo: la democratización de los cuerpos en escena. Esto se logró a partir de la

incorporación de no bailarines que aportaban de una forma natural el “no al virtuosismo” a las piezas, la vocación transdisciplinaria de la danza, la utilización de un vestuario cotidiano que enfatizaba el “no al glamour” del manifiesto de Ivonne Rainer. Por otro lado muchas piezas se basaron en movimientos cotidianos y ordinarios o en la realización de tareas diarias. Todos estos elementos disminuían la distancia que separaba al espectador de los artistas, facilitando el acercamiento del público al nuevo lenguaje, ya que este se sentía identificado con los bailarines y con las acciones que estos llevaban a cabo. (Ecija, 2011)

Como afirma Ecija (2011) la danza post moderna busca establecer una relación horizontal con el público en donde su finalidad es romper con la superioridad del intérprete y la pasividad del público. Queriendo lograr un intercambio de miradas y de percepciones, para introducir al espectador en el mundo que el artista ha creado.



**MAN WALKING DOWN THE
SIDE OF THE BUILDING,**
(1970) Bailarina: Trisha Brown
Foto: Carol Goodden

(...) Pero quizás el legado más importante que el Judson Dance Theatre dejó a la historia de la danza fue la intensa exploración y expansión de las posibilidades del método coreográfico. En su incansable búsqueda de lo nuevo, aunado con un acercamiento inteligentemente analítico al proceso de construcción danzario, y al

repudiar las acariciadas formulas compositivas de sus predecesores, los miembros del Judson Dance Theatre experimentan con tantos modos diferentes de estructuras y recursos coreográficos, que para las generaciones que los siguieron el mensaje era claro: no solo cualquier movimiento y cualquier cuerpo, si no cualquier método estaba permitido. (Banes, 1994, p.211 citado por Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, p.64){Traducción libre del autor}

1.3 Europa: Danza-teatro

La danza teatro se gesta en Alemania, a partir del antecedente del movimiento expresionista que se había originado en la danza. Al ser contemporáneas la danza teatro y la danza post moderna, tienden a tener búsquedas similares. En consecuencia estudiarla y entenderla ayudará a comprender la nueva concepción que se buscaba de la danza.

La danza teatro surge en la posguerra, estuvo determinada por las experiencias del nazismo y de la segunda guerra mundial. La posguerra fue una época de reflexión sobre el significado del nazismo en términos culturales para la nación. Antes de la guerra, Alemania había sido uno de los centro de la danza moderna. Bailarines como Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joss se formaron el terreno de la danza expresionista. Luego de la guerra, bajó el auge de la danza expresionista y se facilitó el terreno para hacer surgir la danza teatro. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo).

A pesar de que la danza teatro tiene como antecedente a la danza expresionista, el aporte de Merce Cunningham también tuvo impacto, ya que permitió que la danza teatro se encaminara en nuevos descubrimientos y nuevas posibilidades de la escena. La danza teatro se plantea a sí misma como una nueva forma de arte escénico, que no es teatro ni danza, si no una nueva concepción de

estas dos expresiones artísticas. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)



DANCE STUDIO (1959) Bailarina:
Mary Wigman.

A diferencia de la danza post moderna que busca desprenderse de la manera ordinaria de moverse, la danza teatro está inspirada en la parte interna del individuo y en su relación con el entorno. Preocupada por un contenido más subjetivo y concentrada en una búsqueda de la expresión personal. (Mujica, 2012, Universidad de Chile)

La danza teatro fue el primer híbrido, ya que añade a la poética del movimiento elementos “teatrales”. Con el teatro también sucede algo particular, su construcción interna ya no debe pasar solamente por un relato, si no que busca otro tipo de articulación interna. De allí nace el teatro físico, por un lado la danza toma el cuerpo-sujeto, y el teatro físico toma al cuerpo-físico dancístico, entendiendo al cuerpo físico como la forma del movimiento en el espacio. El cuerpo sería el eslabón que une la danza con el teatro. (Mujica, 2013, Universidad de Chile)

La creadora de la danza teatro es Pina Bausch, alumna de Kurt Jooss quien fue uno de los principales representantes de la danza expresionista alemana. El contacto de Pina Bausch con Jooss la relacionó con todo el legado de Rudolf Laban, el principal teórico de la danza, el cual creó una teoría del movimiento

que conectaba a la danza alemana con una fuente expresiva. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

Pina Bausch vivió en Estados Unidos de 1959 a 1962, allí estudió con Antony Tudor, Paul Taylor y José Limón. En este tiempo Pina presenció el surgimiento de la danza post moderna. Pudo observar la transformación de la danza hacia una visión centrada en la experiencia de vida cotidiana de los bailarines, y dando una gran importancia a la improvisación. Pina de una manera particular, también puso atención a la vida de los bailarines, la cual fue una de las principales características de su obra. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)



TANZTHEATER WUPPERTAL
(s/f) Bailarina: Pina Bausch.

En el teatro de Pina Bausch se puede percibir la perspectiva subjetiva que posee el ser humano cada vez que ve a una persona, de manera individual o relacionada. Ya que al presenciar una obra de Pina más de una vez, se hace difícil distinguir si hubo un cambio en la obra o simplemente fue la perspectiva del espectador la que cambio. Pina rechaza cualquier interpretación única sobre alguna de sus obras, y tampoco acepta que encasillen sus obras en un significado predeterminado por acciones estereotipadas representadas en ellas. (Hoghe, 1989)

Continúa explicando Hoghe, (1989):

La creación de las piezas de Pina no están concebidas teóricamente, si no que van surgiendo durante los ensayos. No existe una planificación, la pieza va tomando forma de la mano de todos los integrantes, por consecuencia el resultado tiene mucho que ver con la relación que mantienen los miembros del grupo y, acota Pina (...) “tanto con los que vivimos conjuntamente como con los que ensaya cada uno en particular” (Hoghe, 1989, p. 29).

Pina extrae del inconsciente de sus bailarines historias de infancia, experiencias escondidas y sobre todo historias taciturnas, sombrías y melancólicas, para realizar la representación teatral. La idea de representación de la danza, concebida como que cada obra tiene un signo al que hace referencia en la realidad, quedó muy de lado en casi toda la danza de la segunda mitad del siglo XX. Para Pina la obra no es un símbolo que hace referencia a algo en la realidad, sino que considera a la pieza autorreferencial. Por consecuencia los bailarines en escena no representan ningún papel, si no que se representan a ellos mismos, a través de sus propias experiencias. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

En la composición de sus obras Pina comienza a trabajar con una idea sencilla que funciona como núcleo alrededor del cual va a ir creciendo la obra, a partir de las improvisaciones de sus bailarines. Las improvisaciones se inician con una pregunta o una frase que Pina les propone, esto provoca asociaciones en los bailarines que de alguna manera están vinculadas a sus experiencias personales. Estas preguntas sirven como estímulo en los bailarines para explorar sobre cuestiones autobiográficas, que generalmente los lleva a reflexiones sobre su vida. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

No existe ningún patrón sobre el cual se deba contestar la pregunta, Pina solo les decía que la representaran en términos escénicos, pero también puede ser desde una palabra, un gesto, hasta una respuesta larga que conforme toda una escena. Las preguntas que Pina les hace a sus bailarines responden a una

intencionalidad concreta que se busca para hacer crecer la idea central. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

Esta modalidad de trabajo se extiende por lo menos dos meses, en donde Pina va anotando las respuestas de todos sus bailarines, sin desechar ninguna. Luego Bausch hace un proceso de selección de las escenas que expresan más claramente la idea central. La obra se forma como un collage donde no cabe la idea de una narración lineal. Gracias a este proceso de composición en la obra final se pueden encontrar fragmentos autobiográficos de los bailarines, pero también de Pina gracias a que es ella la que realiza la selección del material. (Olvera, 2008, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)



DIE KLAGE DER KAISERIN
(1989) (El lamento de la emperatriz) de Pina Bausch

Como afirma Hoghe, (1989) la danza teatro es un posible punto de partida hacia el teatro abierto, que deja a libre elección del espectador extraer de la obra las imágenes e historias que encajen en ellos según su propia concepción de la vida y del mundo. En las obras de Pina el comportamiento, los deseos y las relaciones con los demás se muestran de un modo muy distinto a como el espectador está acostumbrado a verlos. El público por consiguiente se da la

oportunidad de observarse desde una tercera persona, y se da cuenta de que son vistos y juzgados de una manera muy distinta a la que imaginaban.

1.4 Venezuela: Surgimiento de la danza post moderna

La danza post moderna llega a Venezuela a través del “Festival de Danza Post Moderna” en 1989, este llegó de la mano del bailarín venezolano David Zambrano. Fue un evento que contó con talleres de formación y espectáculos en vivo. El festival trajo consigo una extensa formación para los jóvenes bailarinas interesados en ahondar en el mundo de la danza. Este evento significó el cierre de un ciclo para la danza en Venezuela, que en ese momento estaba consolidándose. (Paolillo, 1995)

Se torna complicado encasillar a la danza contemporánea como una expresión estética, debido a que cada maestro ha ido perfeccionando sus técnicas de entrenamiento en función de sus propias creaciones. Lo mismo sucede con el concepto de Nueva Danza, esta se refiere según Paolillo (1995) “...a los experimentos y los resultados obtenidos por los artistas que desean trabajar más allá de las técnicas y los lenguajes convencionales, a fin de lograr una expresión libre y personal” (p.19)

Alvarado (1995) nos señala que el término post modernismo ha entrado en crisis por el concepto ambiguo que este encierra. Existen aspectos que pueden darle luces a este término como lo son la liberación del cuerpo, el rompimiento de la forma clásica del movimiento, temas relacionados con las preocupaciones cotidianas del hombre y el cambio del vestuario recargado a uno mucho más sencillo. Y es que hasta el término contemporáneo se torna confuso, ya que este se le adjudica a todo lo que tiene que ver con la ruptura de lo clásico.

La preocupación de los coreógrafos de la década pasada se concentraba en el descubrimiento de las posibilidades del cuerpo, centradas en la explosión de recursos corporales para expresar de diferentes formas su objetivo. Pero la disyuntiva está cuando se busca nombrar a un movimiento en la danza que se inicia en los años 90 y

que está, como afirma la autora Alvarado (1995) “tanto en una búsqueda continua como en un constante proceso de renovación.”(p. 24)

Según Carlos Paolillo (1995) la “Nueva danza” “se trata de una disciplina artística viva, cambiante, que se transforma a si misma de acuerdo con el ritmo de la dinámica social y con las personales circunstancias de cada creador” (p.19)

Alvarado afirma que la “Nueva Danza” es una expresión que arrastra características del pasado y la define como “la búsqueda por cambiar lo existente y ampliar las posibilidades del cuerpo a fin de comunicar la incertidumbre evidente que nos invade en estos días.”

Este movimiento causó prejuicio y recelo en muchas personas, al presentarles creadores que querían volver a las raíces de la danza y que promulgaban una práctica basada en la libertad. El impacto de esta danza sobre el espectador fue muy duro y difícil de asimilar, ya que el público estaba acostumbrado a un estilo de danza mucho más clásico. (Paolillo, 1995)

En 5 años consecutivos, el “Festival de Danza Posmoderna” fue insertando un nuevo lenguaje del movimiento y nuevas técnicas en los bailarines de Venezuela. Así como la improvisación, la técnica de soltura, improvisación de contacto, y las terapias corporales, fueron herramienta que comenzaron a conectar a Venezuela con un movimiento que se venía desarrollando en las ciudades más relevantes del mundo. Este festival no solo se quedó en Caracas, si no que se extendió hasta Maracaibo, Mérida y Cumana. Adicionalmente llegaban al país invitados internacionales, los cuales ofrecieron diferentes posibilidades de acción dentro del amplio mundo de la danza post moderna. (Paolillo, 1995)

En esta época comenzaron a surgir diferentes compañías interesadas en hacer danza contemporánea en el país. Surgió en los 80 el “Taller de Danza de Caracas” de la mano de José Ledezma, compañía de mayor tradición en el país. En la misma época nació “Danzahoy”, que luego fue residente del Teatro Teresa Carreño. Surgió

también “Coreoarte”, de la mano de Carlos Orta buscando profundizar las raíces nacionales de la danza. Y por otro lado estaba Julie Bransley, con una danza liderizada por el expresionismo alemán con la agrupación “Acción Colectiva”. También había surgido el “Festival de Jóvenes Coreógrafos” como una iniciativa del “Instituto Superior de Danza” para promover la creación coreográfica. (Paolillo, 1995)

La llegada del “Festival de Danza Post moderna” a Venezuela fue impregnando poco a poco a los bailarines y coreógrafos de una concepción de la danza muy diferente a lo que se había estado haciendo en Venezuela. Estos comenzaron a incorporar los elementos de la danza post moderna, y le dieron su estilo propio.

Rappa (1995) explica que se enseñaron algunas técnicas que se inspiran en la búsqueda ancestral de los movimientos orgánicos. Una de ellas fue la improvisación, la cual resulta ser muy antigua, pero a lo largo del tiempo se le han dado matices muy diferentes. La improvisación actual se alimenta de todos los tipos de arte y tiene mayores conocimientos del cuerpo y sus posibilidades de movimiento. La atmósfera que ha rodeado a la improvisación ha ido cambiando con el tiempo, pero la tradición del acto de libertad que incita a un acto de espontaneidad sigue siendo la misma.

La improvisación de contacto es otra de las técnicas empleadas, fue promovida por Steve Paxton en los años 70. Consiste en un juego entre dos personas, en el cual la regla principal es tener conciencia de las leyes físicas que rigen el contacto. La fuerza, la velocidad, masa, gravedad, momentum y peso son las más importantes. Se utiliza la cantidad justa de energía para crear una relación de contra-fuerza con el peso de los cuerpos. El uso de esta técnica revolucionó por ser totalmente unisex; no existía la diferencia de géneros, si no de energía. No es simple adentrarse a esta técnica, ya que implica un cambio de estado mental y de patrones de movimiento que se van logrando a través del tiempo. (Rappa, 1995)

Otra de las técnicas es la soltura, la autora, Rappa (1995) afirma que

(...) es el estado que resulta de aprender a dirigir la energía conscientemente, jugando con las imágenes que provienen de dos fuentes primarias: lo interno y lo externo del cuerpo. Se realizan asociaciones a partir de ambos niveles y estas influyen en la creación del movimiento. (p.57)

La imaginación obtuvo con la técnica de soltura un rol protagonista.

La última técnica que nos presenta Rappa (1995) se llama Body-Mind Centering. Esta técnica parte del conocimiento de la base motora del cuerpo y su relación con los sistemas que lo conforman. Cada nervio u órgano del cuerpo tiene una incidencia en un movimiento determinado. Esta técnica ha dado base para la investigación profunda sobre las relaciones existentes entre las partes.

Es un trabajo arduo clasificar y etiquetar un arte tan efímero como lo es la danza. En el caso relacionado al “Festival de Danza Post Moderna”, resulta más difícil ya que nos encontramos ante una serie de bailarines extranjeros de diferentes países que llegan a Venezuela de la mano de David Zambrano. Condicionados por su cultura y por el entorno en el que se desarrollaron, se establecen en Venezuela llenos de nuevos conocimientos. Sin embargo, afirma Ochoa (1995), que existe un hilo conductor que los asocia a todos, y es el trabajo de improvisación que realizaron.

La danza libre fue lo que caracterizó la llegada del “Festival de Danza Post Moderna” a Venezuela. Los movimientos naturales dictados por la intuición del bailarín, el permiso de ser espontáneos y poder manifestarse de manera natural. Sierra (1995) comenta que “improvisar requiere la inteligencia de ser” (p. 67), y dice que el sentido de la improvisación está inserto en la naturaleza misma del ser humano. Con esto quiere decir que la improvisación es inherente al ser y por ende a la naturaleza.

Afirma Rodríguez, (1995) el objetivo fundamental que tiene la danza post moderna “(...) es expandir su filosofía y naturaleza para conquistar un creador

integral, fundamentalmente perceptivo del movimiento y en relación directa con la energía de la naturaleza y lo orgánico” (p. 72). El interés de muchos de estos coreógrafos se centra en mostrarle al público que cualquiera podía bailar y que no era la danza exclusiva de unos pocos.

CAPITULO II: EL CUERPO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

1. Definición del cuerpo

(...) el cuerpo siempre se escapa de una única explicación o definición, pues no conforma solo un lenguaje, ya que su simbología depende, en cierto modo, del estado de “situación” en el cual se encuentre. Este modo heterogéneo de afrontar el cuerpo y la piel es esencial para conocer e interpretar la superficie corporal, también, para descubrir que estrategias debemos seguir en el desciframiento del cuerpo tatuado, pintado o perforado. (Rossi, 2008, p.14 Universidad de Granada)

Le Breton (2005) afirma que cada sociedad esboza su propia definición del cuerpo a través de la visión que tiene del mundo, y le otorga al cuerpo un sentido y un valor. En las sociedades tradicionales no existe una diferencia entre el hombre y el cuerpo; dentro de su concepción, la materia que forma al hombre es la misma de la que está constituido el cosmos y la naturaleza. A diferencia de la sociedad occidental, en donde se ha fomentado una ruptura del sujeto con los otros, con el cosmos y consigo mismo, creando una estructura individualista. El cuerpo en la sociedad occidental se vuelve el recinto de la soberanía del ego.

Continúa explicando Le Breton (1995) que el cuerpo es una construcción simbólica, no es una realidad en sí misma. De allí parte el carácter contradictorio que puede llegar a tener, acerca de la percepción que existe entre una sociedad y otra. También se debe considerar la definición individual que tiene cada persona acerca de su propio cuerpo.

Nuestros entornos son las manifestaciones de nosotros y nosotros el reflejo de ellos. Este permanente diálogo e intercambio, entre el

espacio íntimo del cuerpo y los espacios externos es fundamental y determinante para nuestro comportamiento y el desarrollo de la civilización. (Barnsley, 2013, p.17)

Rossi (2008) comenta que la emergencia simbólica del cuerpo en general se produce tomando en cuenta las constelaciones corporales individuales, debido a que los signos que exhibe cada individuo se componen a partir de premisas inherentes al sujeto.

Con esto podemos notar que el cuerpo es un medio de expresión restringido, debido a que se encuentra mediatizado por la cultura y la expresión social que este tiene que sobrellevar. La situación social se impone ante el cuerpo y lo lleva a actuar de una manera específica convirtiéndolo en símbolo de una situación. Martínez (2004).

Debido a esto es importante conocer la evolución de la concepción del cuerpo a través del tiempo, para entender la percepción contemporánea que se tiene sobre este.

A lo largo de la historia la edificación del cuerpo ha sido considerada una construcción cultural, social e histórica. También hay que destacar que en determinadas épocas en Occidente, la religión determinó fuertemente su imagen, tanto en la sociedad como en su representación. Desde Platón ya se veía reflejada la religiosidad en el cuerpo, quien lo consideraba como la cárcel del alma. (Rossi, 2008). Platón le otorga mucho más valor a alma que al cuerpo, y establece que la razón es la facultad superior y más importante del cuerpo. Considera al cuerpo como algo que intenta debilitar, corromper y confundir al alma. (Barnsley, 2014)

En la Grecia Antigua, el cuerpo estaba regido por cánones de belleza apolíneos, los cuales determinaban sus proporciones por operaciones matemáticas, siendo esto lo que diferenciaba las características físicas de las clases sociales. La influencia de las sociedades atenienses con Dionisio, hizo

que el cuerpo manifestara toda su expresividad. La élite modificó la percepción del cuerpo, dando como resultado la necesidad de una moda de piel más maquillada. (Rossi, 2008, Universidad de Granada).

En la Edad Media con la ascensión del cristianismo, se intensifica la dicotomía entre cuerpo y espíritu. Las fuerzas sublimes se encuentran en un plano extra corporal; el cuerpo está reprimido y la vida orientada alrededor de la razón de un Dios castigador (Barnsley, 2013). Para esta época el interior del cuerpo era un gran misterio, e intentar descubrirlo, ahondar en las profundidades de la piel era cometer el gran pecado. Los abismos interiores del cuerpo estaban ligados al alma y a su ubicación. (Rossi, 2008)

Afirma Rossi (2008) que en el renacimiento se retomará la concepción del cuerpo idealizado, de las posturas perfectas y actitudes controladas. En esta época surge la idea del individuo, y con él aparece el cuerpo como una frontera ante los otros.

La estructuración del individualismo progresa lentamente en el renacimiento y se encuentra limitada a ciertas capas sociales privilegiadas, y a ciertas zonas geográficas como lo eran las ciudades; el individuo comienza a diferenciarse de sus semejantes. El abandono de la visión teológica de la naturaleza lleva al individuo a considerar indiferente al mundo que lo rodea. La individuación del hombre ocurre simultáneamente a la sacralización de la naturaleza. Al verse el hombre separado de la comunidad, del cosmos se descubre cargado de un cuerpo vacío. El cuerpo ya no es signo de la presencia humana, si no su forma accesoria. (Le Breton, 2005)

A partir del siglo XV con los anatomistas y específicamente con Vesalio nace una diferenciación entre el hombre y su cuerpo. Con los anatomistas el cuerpo adquiere peso dissociado del hombre, y pasa a ser un objeto de estudio. El cuerpo deja de ser el signo de la esencia del hombre y de la ubicuidad del cosmos. (Le Breton, 2005). Como señala Rossi (2008) esto no solo modificó la

concepción que se tenía del cuerpo, sino que también tuvo un gran impacto en la sociedad, y el ser humano se creyó el centro del universo.

Paul Valery realiza una clasificación del cuerpo: 1. Hace referencia a “mi cuerpo” como instrumento que le pertenece al ser, que manipula y enseña al otro. 2. Hace referencia al cuerpo que ven los otros, aquel que es reflejado por los espejos, la imagen del cuerpo. 3. Hace referencia al que solo existe en nuestros pensamientos. 4. Hace referencia al cuerpo incognoscible, el que tiene una estrecha relación con el imaginario y con el espíritu. (Valery, 1992 citado por Rossi, 2008)

Se puede observar que el renacimiento se encuentra en la primera clasificación debido a que el individuo está comenzando a exhibir su cuerpo y a utilizarlo como instrumento de seducción. (Rossi, 2008)

Fueron sucediendo numerosos descubrimientos científicos y territoriales en Europa. La astronomía y la física de Galileo comienzan a refutar los datos provenientes de los sentidos y el sentimiento de orientación que el hombre tenía en el espacio. Resultan también extrañas para las convicciones religiosas y relativizan el lugar de Dios creador. El nacimiento del individualismo, las nuevas formas de conocimiento y el ascenso del capitalismo liberan a algunos hombres de su fidelidad a las tradiciones religiosas y culturales. Las matemáticas proporcionan la fórmula del mundo, y con esto Galileo funda el control humano sobre la naturaleza. Carente de misterios, la naturaleza se vuelve el juguete de los hombres. Las causalidades milagrosas ceden ante las causalidades físicas, en un mundo donde todo está concebido bajo el modelo del mecanicismo. (Le Breton, 2005)

Por otro lado, Barnsley (2013) comenta que en el siglo XVII también existían filósofos que basaban sus teorías en defender la naturaleza concebida y vivida en plenitud a través del cuerpo. Como lo fue Spinoza, precursor de la psicología moderna y la socialización. Spinoza creía que Dios y naturaleza eran

sinónimos, y afirmaba que el bienestar espiritual tenía directa relación con el bienestar fisiológico. Afirmó también que la salvación, “salus”, del hombre reside en un estado en donde los componentes del cuerpo estén en armonía. Además comenta que para lograr este “salus” el Estado debía proporcionar un sistema democrático que garantizara la tranquilidad de los ciudadanos. Gracias a sus proposiciones Spinoza fue excomulgado de su sinagoga y sus escritos fueron prohibidos.

Filósofos y psicólogos se encontraban investigando y descifrando los significados del cuerpo. Entre los descubrimientos que se dieron en esa época apareció la figura del Otro, desde la mirada psicoanalítica de Lacan, para él siempre el otro era el origen de un conflicto. La confrontación que se dio entre el indígena americano y el hombre europeo tuvo gran influencia en la idea y en la representación que se tenía del cuerpo hasta esos momentos. (Rossi, 2008)

Afirma Rossi (2008) que esta situación planteó un nuevo dilema existencial para occidente, ya que se dieron cuenta de que no eran los únicos que habitaban la tierra, y que pertenecían a algo mucho más grande. Las formas y los contornos del cuerpo se desdibujaron y no correspondían a un único patrón. Se replantearon todos los conceptos referentes al mundo simbólico que rodean a la percepción, y definición del cuerpo y de la piel. Al existir ese choque con los otros se reforzaron las diferencias y la simbolización de lo exótico, lo diferente, lo raro, lo anormal y se debieron replantear los cánones corporales.

La sociedad occidental a lo largo del tiempo se fue basando en un borramiento del cuerpo. Esto significa que existe una simbolización particular de sus usos, que se basa en el distanciamiento. Ritos de evitación, como no tocar al otro, o también reglas del contacto físico. La sociedad ritualiza las actividades corporales, haciendo que el sujeto simbolice a través del cuerpo su relación con el mundo. Las sociedades occidentales eligieron la distancia y

privilegiaron a la mirada; y al mismo tiempo condenaron el olfato, el tacto, el oído e incluso el gusto. (Le Breton, 2005)

El cuerpo solo se vuelve transparente para la conciencia del hombre occidental en los momentos de crisis, de exceso de dolor: cansancio, heridas, imposibilidad física de llevar a cabo tal o cual acto, incluso, la ternura, la sexualidad, el placer (...) situaciones que restringen el campo de acción del sujeto. (Le Breton, 2005, p. 123-124)

Todos los modos de las interacciones sociales se establecen a partir de una definición mutuamente aceptada. La situación se encuentra de manera implícita limitada por una serie de posturas corporales, faciales, una distancia entre los interlocutores, que saben intuitivamente (una intuición desarrollada a lo largo del tiempo) lo que cada uno puede permitirse desde lo físico, y sobre las manifestaciones corporales sin temor a incomodar al otro. Esto quiere decir que existe un comportamiento corporal sobreentendido que va a depender de la edad, sexo, clase social, parentesco, etc. Toda conducta que escape a esta definición es considerada inconveniente. (Le Breton, 2005)

Durante la modernidad, podemos analizar que los orificios corporales comienzan a ser vistos con especial atención ya que conducen a un territorio tanto exótico como inexplorado para el ser humano. El hecho de estar relacionados a la expulsión de fluidos, los orificios son percibidos como zonas obscenas del cuerpo humano. Estos fluidos son relacionados con elementos de contacto con la sexualidad y la transmisión de enfermedades. (Rossi, 2008)

En diversas culturas indígenas el cuerpo real siempre se encuentra estructurado por el cuerpo ritual, y la piel constituye la superficie simbólica en donde se otorga significado a la vida. Es un cuerpo que habla a los otros y a los dioses. En estos pueblos la piel emerge como el lugar de la representación y el cuerpo vivencia el dolor por medio de ritos de iniciación. Para ellos el cuerpo se constituye social y colectivamente. (Rossi, 2008)

Después de varios descubrimientos y avances tecnológicos la civilización avanza hacia una nueva concepción del cuerpo. En el siglo XIX los conflictos se intensifican debido al crecimiento de la fisiología y la neurología. En donde se revela que existe una relación innegable entre los fenómenos mentales y las alteraciones corporales. (Barnsley, 2013)

Hasta finales del siglo XIX fue que el cuerpo dejó de ser únicamente objeto de estudio de la medicina y surgió una modificación de su representación artística emergiendo la imagen de un cuerpo mucho más expresivo y contorsionado por sus propias emociones. Más adelante surgió la fenomenología, y posteriormente la sociología comienza a regir y determinar el cuerpo. Por otro lado las teorías psicoanalíticas van a permitir la introspección al inconsciente. (Rossi, 2008)

Rossi (2008) continúa explicando que el cuerpo pasa a ser portador fundamental de un símbolo.

No cabe duda de que el cuerpo ha pasado a ser un vehículo importante en la expresión de los actuales conflictos psíquicos, no solo desde una vertiente francamente patológica (las afecciones psicosomáticas o los trastornos de la alimentación como la anorexia o la bulimia), sino también a través del auge de prácticas que, como el tatuaje, posibilitan la canalización de una amplia gama de situaciones inconscientes. (Reisfeld, 2004, p.42 citado por Rossi, 2008, p.57)

Rossi (2008) afirma que la construcción social, cultural y política del cuerpo pasa a ser definida a través de diferentes visiones, como por ejemplo la categorización hecha por Jean Baudrillard la cual se organiza en cuatro puntos bien definidos:

- 1) Medicina: el cuerpo es el cadáver; 2) Religión: el ideal del cuerpo es el animal que representa lo instintivo y lo carnal; 3) Sistema económico político: el cuerpo es el robot como ideal asexuado de

máxima productividad; 4) Sistema simbólico: el cuerpo se convierte en maniquí. (Baudrillard, 1980, p. 133.134 citado por Rossi, 2008, p. 57)

El sociólogo Michael Atkinson, concibe que las modificaciones corporales están inmersas en las diferentes visiones que tiene el individuo y el artista con respecto a lo que él denomina “proyecto corporal. Según Atkinson:

La transformación del cuerpo puede concretarse en una variedad de maneras: permanentes o no permanentes formas de modificación; disimulando o removiendo elementos del cuerpo; escondiendo partes del cuerpo o embelleciendo componentes del cuerpo; o usando tecnología para mejorar la capacidad de uno en los movimientos y la percepción. De acuerdo con la invasión física corporal, el propósito y la apariencia exterior de la modificación del cuerpo, el proyecto corporal puede encajar de cuatro sub categorías: camuflaje, extensión, adaptación y rediseño. (Atkinson, 2004, p. 25 citado por Rossi, 2008, p. 57) {Traducción libre del autor}

Estas dos categorías exploran el cuerpo desde perspectivas distintas pero ambas se complementan y sirven como base para las producciones artísticas contemporáneas. También es importante dejar claro que las formas de manipulación corporal están condicionadas por el sistema de poder establecido en cada sociedad. Aunque en el caso de los cánones occidentales, en cuanto a los roles de género, aun se rigen de una manera más o menos generalizada sobre la construcción de la feminidad y la masculinidad. (Rossi, 2008)

A partir de los años 60, el cuerpo se vuelve el protagonista absoluto de las nuevas corrientes artísticas. El arte centrado en el cuerpo pretende expresar a través de él las problemáticas sociopolíticas y sexuales: el cuerpo se vuelve un instrumento de denuncia. Cuando el arte abandona el espacio del cuadro y de la galería, el cuerpo del artista se vuelve el nuevo escenario donde se lleva a cabo el proceso artístico. (García, 2008)

2. Arte corporal

En la década de 1960 y 1970 se produce en el arte una modificación de la noción de “obra” y de “público”. Esta modificación desembocó una serie de movimientos que continúan hasta nuestros días, los cuales manejaban postulados muy diferentes a lo que se habían visto en las décadas anteriores. El propósito que guiaba a estos artistas era cambiar de manera radical la forma de hacer arte. Para los artistas que encabezaban este movimiento, el arte debía salir de los ámbitos establecidos tradicionalmente; las galerías y museos, y desarrollarse en lugares abiertos; en la naturaleza, en las ciudades, en las instituciones sociales. (Ocampo, s/f)

En este intento de sacar la obra de arte de su ámbito tradicional y redefinir sus circuitos de realización y comunicación, los artistas vuelven la mirada a las sociedades primitivas y arcaicas. Estas sociedades primitivas y precolombinas fueron tomadas como referente explícitas, formal y significativamente. El arte primitivo se volvió un espejo para los artistas contemporáneos, en donde se reflejaban las búsquedas occidentales. Por esta razón el primitivismo se vuelve un componente sustancial del arte contemporáneo. (Ocampo, s/f)

Ocampo (s/f) afirma que el arte primitivo ha sido un referente tanto para los primeros artistas de vanguardia al inicio del siglo XX, así como también para los artistas que actúan a partir de la década de los 70. La diferencia es que el referente primitivista que tenían los artistas de la década de los 70 estaba enfocado hacia otro aspecto. Para las primeras vanguardias que fueron los “descubridores” del arte primitivo, como Picasso, Matisse, Derain o los expresionistas, el elemento fundamental era el objeto del arte primitivo como referente formal. En contraste, la mirada de artistas pertenecientes a los movimientos del arte corporal, conceptual, happenings y performance, se fijaron más en aspectos que tenían que ver con la organización, el pensamiento y el ritual de las sociedades primitivas.

La relación que tenían las sociedades primitivas entre arte y vida adquiere un nuevo matiz con algunos de estos movimientos de vanguardia, los cuales pretenden llevar el arte directamente al ámbito de la experiencia, y darle al cuerpo una valoración social como vehículo de contenidos simbólicos. Esto hace que los artistas no se centren en las obras o esculturas primitivas, si no en la literatura antropológica que da cuenta de ellos. Uno de los autores fue Levi Straus con su libro *El pensamiento salvaje* {itálica añadida}, para él las sociedades primitivas entrañan una manera distinta de concebir al hombre y al mundo. (Ocampo, s/f)

Cuerpo y Cosmos son dos conceptos de extraordinaria trascendencia para las sociedades primitivas, conceptos muy interrelacionados dado que para la concepción de las sociedades primitivas el orden natural, humano y divino forman un Todo indisoluble e indisoluble. Una invisible línea significativa recorre los distintos mundos, y anuda al Hombre y la Naturaleza. Esta unidad significativa existe también en los artistas de los 70', que en muchos casos pasan de lo que se podría encuadrar en el land art al body art, en la medida también en que el Cuerpo es la posibilidad de experiencia del Cosmos. (Ocampo, s/f, p.4)

El término de *Land art* {itálica añadida} es poco preciso porque ningún movimiento se nombra así mismo. Este denota la peculiar relación que existe entre los artistas y la tierra en sentido cósmico, y con los tres elementos presentes en todas las cosmologías: agua fuego, y aire. Se trata de un movimiento que contaba con una serie de artistas provenientes en su mayoría del minimalismo americano. Su componente conceptual se ve reflejado en una red compleja de reflexión a través de distintos medios: film, escritos, dibujos, bosquejos, fotografías, esquemas, que suelen acompañar a las obras.

El arte corporal con sus diferentes expresiones, fue un movimiento altamente político y contestatario ya que sus obras hablan mayormente de la

política del cuerpo, de los abusos implícitos en contra de las mujeres, o también en contra de los que pensaban o sentían diferente a lo establecido por la sociedad. Este fue un arte de apertura de mentalidades que se enfrentó a la sociedad desde el cuerpo; desde el desnudo, desde una sexualidad liberada de los convencionalismos. El cuerpo pasa a tener múltiples significados, en el arte corporal específicamente se utilizó para denunciar y para hacer visible la agresividad del sistema en contra del cuerpo, transformado en mercancía y en objeto de cambio. A pesar de esto su uso fue muy variado dependiendo del artista y del significado que este le daba a sus respectivas obras. (Claude, 2013)

(...) (Se) creía que el body-art era ilimitado en sus aplicaciones. Era tanto un conducto de -energía y experiencia- como un instrumento didáctico para explicar las sensaciones que entran en la realización de una obra de arte. Considerada de este modo, también representaba un rechazo a sublimar la energía creativa en la producción de objetos. En 1972, al igual que muchos artistas del body-art implicados en similares exploraciones introspectivas y a menudo físicamente peligrosas, se cansó de la performance viva. (...) ideó obras que sugerían la performance pero que con frecuencia utilizaban títeres en lugar de intérpretes humanos. (Goldberg, 1996, p. 158 citado de Claude, 2013, p. 28)

Claude (2013) considera que para el arte corporal lo importante no es el objeto de arte como tal, sino lo que se puede hacer con él. Lo importante en este movimiento es el evento artístico que incluye un contexto y un hacer. Por esto, ahora la obra de arte es un proceso que circula en el tiempo, en el hacer y en la acción. Otro aspecto a considerar dentro de este “hacer” del arte corporal, es que hace del espectador un ente activo, provocándolo con diversas emociones y acciones. Tal como Duchamp había enunciado, que cualquier cosa es susceptible de ser obra de arte, el arte corporal hizo del cuerpo un objeto del arte, convirtiendo al dadaísmo en un importante referente.

En esta época se estaba generando todo un movimiento de liberación sexual, lo cual será un elemento fundamental para el desarrollo del arte corporal, pues como pretende hacer del artista una obra de arte, aprovecha para sacudir los tabúes sociales que existían entorno al cuerpo. (Claude, 2013)

El cuerpo ofrece un poderoso medio para explorar un amplio espectro de temas, entre los que se encuentra la identidad, la lucha entre los sexos, la sexualidad, la enfermedad, la muerte y la violencia. Las obras van desde el exhibicionismo sadomasoquista hasta las celebraciones colectivas, desde la crítica social hasta el humor. (Dempsey, 2002, p. 246 citado por Claude, 2013, p.30)

Claude (2013) continua diciendo que la propuesta en general del arte corporal y todas sus diferentes expresiones era romper con lo establecido y liberar de manera amplia al ser humano: “La propuesta última es una liberación de la percepción y del comportamiento en relación con las ataduras y esquemas habituales, suscitar posibilidades de experiencias libres de prejuicios.” (Marchán, 1998, p. 237 citado por Claude, 2013, p. 31).

Debido a su acercamiento al arte primitivo, el arte corporal aporta un profundo encuentro del hombre consigo mismo, despojado de lo impuesto y evidenciando lo esencial. Además, está muy relacionada con la herida del artista la cual simboliza la herida múltiple del mundo, así como lo hacían las culturas primitivas. Debido a estas características, Marchán considera que este puede dividirse en primera instancia en un arte corporal antropológico, en el que el cuerpo posee significados desde lo más precario hasta las formas no convencionales. (Marchán, 1998 citado por Claude, 2013)

En segunda instancia, Marchán propone un arte corporal fenomenológico, en el que el cuerpo se inserta en un contexto en donde el espacio esta tematizado en acción y en movimiento. Es el cuerpo en el espacio, como algo más allá de la materia, como algo trascendente. La idea consiste en la

percepción del yo a través del cuerpo, observando los cambios que este puede presentar y experimentar con aspectos también intangibles que revelan un yo profundo, y una sociedad llena de tabúes. (Marchán, 1998 citado por Claude, 2013)

En tercera instancia, Marchán habla del arte corporal cinestésico, en el cual la atención se basa fundamentalmente en los gestos. Se busca transmitir una información a través del cuerpo, centrado en el signo corporal. Esta obra se vuelve metafórica, en tanto que intenta comunicar algo que no está reflejado explícitamente, sino que requiere de una decodificación por parte del receptor activo. (Marchán, 1998 citado por Claude, 2013)

En el cuarto lugar el autor hace referencia y le da una gran importancia a los medios dentro del arte corporal. En tanto que la fotografía, la imagen dinámica, el audio y el video son muy utilizados dentro de sus representaciones. Esto tiene que ver con la concepción de temporalidad que manejan estos artistas, ya que quieren dejar de lado la percepción lineal del tiempo, y en cambio proponer una presentación circular del tiempo donde todo sucede simultáneamente. (Marchán, 1998 citado por Claude, 2013)

En quinto lugar el autor propone una última clasificación y es la imagen social que tiene el cuerpo. La propuesta esencial de este arte es ir en contra de lo convencional, y dismantelar el lugar en el cual la sociedad ha puesto al cuerpo, convirtiéndolo en un objeto de cambio, en mercancía de uso y desecho. Marchán propone que este tipo de arte intenta luchar contra el narcisismo dominante de la época. (Marchán, 1998 citado por Claude, 2013)

CAPÍTULO III: ENSAYO FOTOGRÁFICO

1. *El ensayo fotográfico*

(...) un ensayo debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las fotos una coherencia (...) (Hill y Cooper, 2001, p.246 citado por Vásquez, 2011, p.303)

Vásquez (2011) afirma que el ensayo fotográfico es una especie de narración visual extendida. Hace la comparación del ensayo fotográfico con una novela literaria expresada en fotografías, ya que implica un conjunto de imágenes estructuradas de manera coherente, en donde se muestran reflexiones, pensamientos y descubrimientos del fotógrafo sobre determinado tema. Este tema ha sido investigado por el fotógrafo para poder realizar un relato visual armónico.

Vásquez (2011) considera que el proceso de indagación está relacionado con la observación participante. Considera el trabajo de observación como uno de los métodos para fotografiar diferentes fuentes, historias y relatos en torno al tema de investigación.

El ensayista honesto se asumiría como una especie de antropólogo visual al reconocer formas de existencias distintas a las suyas que alimentan su conocimiento. Al acercarse al convencimiento de que la otredad es la lectura de su propia similitud. El otro por sí mismo es la imagen que tenemos frente a nosotros (Vásquez, 2011, p.304)

En la medida en que el fotógrafo se inmiscuye en las profundidades de su objeto de estudio: anotando, observando, reflexionando acerca de los ciclos de vida, este se podrá acercar más a la esencia vital que esta aunada a la investigación. Esto ayudará al fotógrafo a mostrar a través de las fotografías ese aliento vital. (Vásquez, 2011)

MARCO METODOLÓGICO

1. Planteamiento del problema

La danza post moderna surge en contraposición a la moderna, como una nueva concepción de la danza que apuesta por mantenerse alejada de los postulados que sostenían a la danza moderna (Olvera, 2008). Según Jacques (1989) La principal característica de la danza post moderna es su búsqueda incesante de lugares nuevos para la evolución del bailarín, en donde el cuerpo es descontextualizado de su ambiente ordinario y convertido en una pieza más dentro del arte dancístico.

La danza post moderna logra una redefinición del cuerpo, debido a que la creación de la obra comienza a surgir al mismo tiempo que la creación del bailarín. Esto quiere decir que este proceso no se genera a través de una representación, si no que el cuerpo del bailarín es formado a través de la relación que genera con la pieza. (Olvera, 2008).

El surgimiento de la danza post moderna busca, al igual que el surgimiento del arte corporal, sacar al arte de los espacios establecidos tradicionalmente como las galerías de arte, museos, y en el caso de la danza, auditorios y teatros. Estos artistas buscan una redefinición del arte, y una reflexión acerca del hombre primitivo y las sociedades tradicionales. El arte corporal pretende llevar al arte directamente al ámbito de la experiencia, dándole al cuerpo una valoración social como vehículo simbólico de contenidos.

La fusión entre la danza post moderna y el arte corporal representa la unión de dos engranajes, ya que la base de ambos movimientos artísticos se da para hablar acerca del ser humano, para realizar denuncias y abusos cometidos en la sociedad occidental. Ambos son movimientos altamente contestatarios que enfrentan a la sociedad desde el cuerpo.

Por lo expuesto anteriormente surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Es posible crear un discurso visual mediante la utilización del arte corporal y la danza post moderna?

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Realizar un ensayo fotográfico en donde se muestre una fusión entre la danza post moderna y el arte corporal

2.2 Objetivos específicos

- Conocer la historia de la danza post moderna
- Analizar el cuerpo como medio de expresión
- Conocer la técnica del ensayo fotográfico

3. Justificación

Actualmente se le han atribuido al cuerpo millones de significados, y existen diversos parámetros de cómo el individuo debe verse, vestirse y comportarse. El individualismo que se ha forjado en las sociedades occidentales ha hecho que el ser humano tienda a diferenciarse de sus semejantes. Al hombre observarse separado de la comunidad y del cosmos se descubre cargado de un cuerpo vacío, el cual pasa a ser una forma accesoria del ser humano. Así la sociedad occidental se basa en un borramiento del cuerpo.

Este proyecto de investigación busca crear una fusión entre dos artes primitivos como lo es la danza y el arte corporal. Y utilizarlos para generar un discurso visual acerca de la dualidad existente en cada ser humano y por lo tanto en la naturaleza. Cada ser posee luz y oscuridad. Estas dos fuerzas se ven representadas en todo lo que rodea al ser humano formando la dualidad que se ve reflejada en todo.

Debido a que la danza, al igual que el arte corporal es efímera, a través del ensayo fotográfico se busca capturar y perpetuar el discurso volátil que cada bailarina expresa con el movimiento y su combinación con la pintura, creando un discurso visual a partir de la mezcla de los significados. A través de estas fotografías se quiere generar emocionalidad en el espectador, desembocada en una reflexión acerca del cuerpo y de las fuerzas que lo mueven.

4. Delimitación

Para la realización del ensayo fotográfico se va a utilizar específicamente la danza post moderna debido a su cuestionamiento constante acerca de la existencia del ser humano y por su incesante reinterpretación del movimiento y del cuerpo.

Las fotografías serán realizadas en dos locaciones: la primera sesión, en el escenario de un teatro ya que se necesita espacio para ejecutar la improvisación, la segunda sesión se realizará en un estudio fotográfico en el cual las bailarinas tendrán preparadas frases dancísticas basadas en un texto que se encuentra en los anexo del presente marco metodológico. Las bailarinas que van a participar son graduadas de la Universidad Experimental de las Artes (Unearte).

5. Procedimiento

En la investigación que se realizó para el marco teórico, se estudiaron las diversas expresiones que tuvo la danza post moderna durante su evolución en el tiempo. En sus inicios, la danza post moderna fue de la mano de un coreógrafo llamado Robert Dunn, el cual transmitía a sus alumnos las ideas relacionadas al azar y a la indeterminación. Desde este momento se creó una nueva concepción de la danza, que no se centraba en movimientos banales que quieren persuadir, si no que se empezó a gestar un proceso coreográfico en donde la creación de la obra sucedía al mismo tiempo que la creación del bailarín. Esta relación generó una redefinición del cuerpo en la danza, ya que el proceso creativo para realizar la obra parte de la relación que crea el propio bailarín con la pieza. (Olvera, 2008)

Gracias a esta nueva concepción de la danza se retomaron técnicas antiguas en búsqueda de movimientos orgánicos. Una de las técnicas que se empleo fue la improvisación, una técnica bastante antigua, ya que era utilizada por los antepasados. La improvisación actual se alimenta de todos los tipos de arte y posee un conocimiento más amplio del cuerpo y sus posibilidades. (Rappa, 1995)

Cuando se combina una técnica antigua y ancestral como lo es la improvisación, con un arte primitivo, como lo es el arte corporal, se busca liberar al ser humano de las percepciones y del comportamiento en relación a las ataduras, y a esquemas mentales habituales. Esta liberación permite crear la posibilidad en el ser humano de tener experiencias libres de prejuicios. (Marchán, 1998, citado por Claude, 2013) Esta combinación busca despejar al cuerpo de la estructura individualista creada por la sociedad occidental, donde se fomenta la ruptura del sujeto con el cosmos y con los otros. (Le Breton, 2005)

Para realizar este proyecto de investigación se observaron varios antecedentes en los cuales se lograba descontextualizar al cuerpo para llevarlo a otros ambientes. Una referencia de esto es el fotógrafo Jean Paul Bourdier, ya que en sus fotografías utiliza como herramienta el cuerpo humano, la pintura y los paisajes. Bourdier planea muy bien sus fotografías y los modelos que utiliza que no necesitan tener ningún tipo de experiencia ni belleza específica, sino más bien son gente común. Jean Paul Bourdier funde al modelo con el paisaje creando un mundo surrealista para el espectador. La pintura que utiliza Bourdier en sus modelos suele amoldarse al paisaje y no es figurativa, sino más bien abstracta.

Otro antecedente importante para el desarrollo del proyecto fue un video arte llamado dualidad en el que se presenta a la misma modelo dos veces: la primera pintada completamente de negro, y la segunda pintada completamente de blanco. Al transcurrir el video la modelo pintada de blanco comienza a mancharse poco a poco de negro, y sucede de igual forma con la de negro, que comienza a mancharse de

blanco. Este video muestra, de una manera diferente, la parte de dualidad que se quiere expresar con las fotografías de este proyecto.

En la práctica se implementará la técnica de la improvisación en base a un texto que le será dado a cada una de las bailarinas, el cual se encuentra en el anexo B. El arte corporal se implementará en todo el cuerpo en base a una pintura abstracta y los colores utilizados irán en torno al tema de la dualidad que se quiere expresar a través de las fotografías.

6. Propuesta visual

El concepto de las fotografías está basado en la dualidad de luz y oscuridad que existe en el ser humano. Entendiendo la luz como aquellas características provenientes del amor, como la humildad, nobleza, compasión y la paciencia. En contraste con la oscuridad entendida como aquellos aspectos del ser humano guiados por el miedo, como el egoísmo, la ira, el odio y la envidia.

Para lograr la integración de las bailarinas con el concepto se creó un texto en el cual se explica la concepción que tiene el autor con relación a luz y la oscuridad en el ser humano. Las bailarinas basarán su improvisación a partir del texto que se encuentra en los anexos A.

Para representar el concepto, se utilizarán planos medios y planos detalles en donde se muestra el rostro y las expresiones faciales, así como también partes del cuerpo. Ya que se busca generar emociones con las fotografías, se recurre a planos cerrados para aumentar la emocionalidad de las tomas. Estos planos tienen el objetivo de involucrar al espectador con las fotografías y centrar el foco de atención únicamente en el cuerpo. Se utilizará un fondo negro para que los elementos de la danza y el arte corporal tengan mayor protagonismo, y así poder centrar el punto de atención únicamente en el cuerpo iluminado.

El arte corporal realizado sobre el cuerpo de las bailarinas ayuda a reforzar el concepto, ya que los colores elegidos para cada bailarina están relacionados entre sí, y

al mismo tiempo son contrarios. Para la bailarina que simboliza la luz se utilizarán colores representativos del atardecer como el rojo, el naranja, el amarillo y el rosado, combinados con tonos de azules claros representando el cielo. Una mezcla de colores cálidos y un color frío; el azul. Para la bailarina que simboliza la oscuridad se utilizarán colores que representan el atardecer, pero en el momento cuando el sol se está ocultando, como lo son el morado, el azul oscuro, el violeta, y el rosado.

La iluminación por su parte ayuda a acentuar los colores del arte corporal. En la bailarina que representa la luz se utilizará un azul muy claro, casi blanco. Este hace que los colores resalten con todas sus tonalidades y produce en las fotografías una estética de serenidad y tranquilidad. En la bailarina que representa la oscuridad se utilizará una iluminación de color purpura la cual tiene el objetivo de acentuar los colores utilizados en el arte corporal. La combinación del arte corporal y la iluminación purpura producen una estética de misterio y densidad. Para lograr esta iluminación se contará con la parrilla de luces del teatro de la Universidad Católica Andrés Bello.

Los planos que se utilizarán en el ensayo fotográfico están distribuidos entre planos medio cortos y planos detalle. En los planos medio cortos se busca capturar la expresión del rostro de las bailarinas con la intención intensificar la emocionalidad. Los planos detalles serán utilizados para resaltar alguna parte del cuerpo y su expresión.

Con respecto al encuadre de los planos, se implementará la regla de los tercios para llevar la mirada del espectador hacia el punto de atención que se quiere resaltar. Para lograr los planos requeridos se utilizará una cámara Canon EOS Rebel T5i, un lente Canon EF 50mm f/1.8 II para los planos detalle y medios.

7. Ejecución del plan

7.1 Contactos y permisos

Para la realización de la primera sesión fotográfica se realizó la solicitud para el uso del teatro de la UCAB por medio de un correo electrónico. Luego de haber confirmado la disponibilidad del teatro, se imprimió una autorización para poder acceder al campus un día domingo, esta se entregó a los vigilantes quienes permitieron la entrada a la universidad.

Para la segunda sesión se contó con el apoyo del profesor y tutor de este proyecto de investigación, Carlos Eduardo Ramírez, quien amablemente suministró el permiso para el uso de su estudio de fotografía.

7.2 Locaciones

Teatro de la Universidad Católica Andrés Bello

La Universidad Católica Andrés Bello se encuentra ubicada en la parte final de la avenida Teherán, urbanización Montalbán. El teatro es un lugar bastante oscuro que posee una tela negra de fondo y una parrilla de iluminación en la parte superior.

Estudio de fotografía

El estudio en la urbanización Altamira, avenida decimo primera entre transversal séptima y octava transversal, Quinta Chururú. El estudio contaba con un fondo negro para realizar las fotografías, un área donde la artista realizó la pintura corporal y un espacio para el almuerzo.

7.3 Recursos técnicos y humanos

-Técnicos:

Se cuenta con:

- ✓ Una(1) Parrilla de iluminación del teatro que incluye luces Led
- ✓ Una(1) Cámara Canon EOS Rebel T5i

- ✓ Dos (2) tipos de lentes:
 - Un (1) Lente Canon EF 50mm f/1.8 II
 - Un (1) Lente Canon EF-S 18-55mm f/3.5-5.6 IS II SLR
- ✓ Trípode
- ✓ Una(1) memoria Trascend 30G
- ✓ Una (1) memoria Hi-Speed 40 8G

Y el programa de edición:

- ✓ Adobe Lightroom 5.4

-Humanos:

Se cuenta con una fotógrafa, Jhuatxel Cabrera, una asistente de producción Claudia D´ Elia, una artista plástica que se encargará de realizar el arte corporal, Alexandra Rojas, y dos bailarinas egresadas de la Universidad Nacional de las Artes (Unearte), Arlenys Bonsanto y Francisca Becerra.

7.4 Presupuesto

DESCRIPCIÓN	CANT	Precio 1	Precio 2	Costo estimado
1-Equipo de realización				
1.2 Asistencia de producción	1	2.500,00	3.000,00	2.750,00
1.3 Artista plástico	1	3.000,00	4.500,00	5.250,00
1.4 Bailarinas	2	5.000,00	10.000,00	10.000,00
2-Equipo Técnico				
2.1 Cámara Canon EOS Rebel T5i	1	4.500,00	12.000,00	10.500,00
2.2 Tripode Manfrotto Hidráulico	1	1.500,00	2.300,00	2.650,00
2.3 Canon EF 50mm f/1.8 II Camera Lens	1	4.500,00	7.000,00	8.000,00
2.4 Memoria Trascend 30G	1	500,00	1.000,00	1.000,00
2.5 Memoria Hi-Speed 40 8G	1	500,00	1.000,00	1.000,00
2.6 Flashes Broncolor 700 planta y dos cabezales	1	1.200,00	3.800,00	2.500,00
3-Locación				
3.1 Alquiler de estudio fotográfico	1	2.200,00	4.200,00	4.300,00
4-Materiales de arte				
4.1 Pinturas	30	39, 73	50, 00	64,73
4.2 Pinceles	5	0	500, 00	250,00
4.3 Crema corporal	2	0	400, 00	200,00
4.4 Gel fijador para arte corporal	1	0	1000, 00	500,00
6-Materiales de producción				
5.1 Bolsas negras	2	193, 00	300, 00	343,00
5.2 Tirro	1	0	300, 00	150,00
7-Edición y retoca				
7.1 Retoque de fotografías en Photoshop	7	6.400,00	9.400,00	7.900,00
8-Impresión				
6.1 Prueba de impresión	3	2.700,00	4.500,00	5.850,00
6.2 Impresión final	14	12.600,00	21.000,00	16.800,00
			TOTAL	80.007,73

7.4 Análisis de costos

DESCRIPCIÓN	CANT	Costo real	Costo estimado
1-Equipo de realización			
1.2 Asistencia de producción	1	0	2.750,00
1.3 Artista plástico	1	0	5.250,00
1.4 Bailarinas	2	0	10.000,00
2-Equipo Técnico			
2.1 Cámara Canon EOS Rebel T5i	1	0	10.500,00
2.2 Tripode Manfrotto Hidráulico	1	0	2.650,00
2.3 Canon EF 50mm f/1.8 II Camera Lens	1	0	8.000,00
2.4 Memoria Trascend 30G	1	0	1.000,00
2.5 Memoria Hi-Speed 40 8G	1	0	1.000,00
2.6 Flashes Broncolor 700 planta y dos cabezales	1	0	2.500,00
3-Locación			
3.1 Alquiler de estudio fotográfico	1	0	4.300,00
4-Materiales de arte			
4.1 Pinturas	30	45, 00	64,73
4.2 Pinceles	5	0	250,00
4.3 Crema corporal	2	350,00	200,00
4.4 Gel fijador para arte corporal	1	0	500,00
6-Materiales de producción			
5.1 Bolsas negras	2	320, 00	343,00
5.2 Tirro	1	240, 00	150,00
7-Edición y retoca			
7.1 Retoque de fotografías en Photoshop	7	2.000,00	7.900,00
8-Impresión			
6.1 Prueba de impresión	3	2.700,00	5.850,00
6.2 Impresión final	14	12.600,00	16.800,00
TOTAL		18.255,00	80.007,00

8. Selección de fotografías y ensamblaje

Después de la primera sesión, el proceso de selección de las fotografías fue tedioso, ya que se obtuvieron casi 1000 fotografías de material bruto. Esta primera sesión se realizó en el teatro de la UCAB, donde fue bastante complicado realizar las fotografías ya que el lugar era muy oscuro y la iluminación era puntual lo que dificultaba bastante la captura del movimiento estático.

La segunda sesión se realizó en un estudio fotográfico, en donde se contó con dos flashes y un soft box que facilitó la iluminación el cuerpo de las bailarinas, y de esa manera poder resaltar los colores del arte corporal. El problema fundamental que se presentó en la primera sesión fue con respecto a la pintura, ya que a la hora de la edición la tesista pudo observar que el arte corporal no se podía apreciar en su totalidad.

Después de varias reuniones con el tutor, la decisión final fue utilizar únicamente las fotografías realizadas en el estudio fotográfico. El material bruto que se obtuvo de esta sesión fue mucho más reducido que en la sesión anterior, pero con mayor calidad. Se realizaron cuatro preselecciones de las fotografías en donde se utilizaron parámetros como la intensidad de la expresión de la bailarina, el encuadre logrado, la forma del cuerpo y el lugar que podían ocupar dentro del discurso visual en total.

Se seleccionaron siete fotografías de cada bailarina, y una fotografía de las dos bailarinas juntas. El montaje de las fotografías se realizó en base a un texto poético escrito por la autora, que va colocada en cada pie de foto. Las fotografías están ordenadas en una secuencia específica, donde cada parte del texto va de la mano con la imagen creando un discurso visual que se completa al ver y leer todas las fotografías.

9. Resultados

Este proyecto comenzó con la idea de fusionar dos corrientes artísticas que aparecieron en un momento histórico donde el ser humano se encontraba en una constante reflexión acerca de los esquemas sociales establecidos a lo largo del tiempo. Cada continente por su parte fue desarrollando un lenguaje artístico que a pesar de ser diferentes en varios aspectos, ambos buscaban el mismo objetivo: repensar la visión del ser humano como ser social e individual al mismo tiempo.

Expresar una manera de ver el mundo a través de dos medios artístico: la pintura y la danza, y crear un lenguaje visual a través de la fotografía fue un reto que comenzó con la investigación acerca de estas dos dimensiones de la expresión corporal. Poder captar la esencia de la danza a pesar de su fugacidad, y fusionar los colores para lograr un complemento entre ambos representó un gran reto.

Al realizar las fotografías, la interacción de la fotógrafa con las bailarinas fue esencial para lograr su implicación con el proyecto. Primero se entregó un texto de inspiración para lograr reflexión y empatía con lo que buscaba expresar la tesista, y así lograr los movimientos a partir de la emocionalidad. En el momento de realizar las fotografías el elemento musical jugó un papel fundamental en la improvisación. La canción seleccionada para cada una de las bailarinas estuvo elegida acorde al concepto de cada una (oscuridad o luz).

El producto final de este proyecto fotográfico se va a mostrar a través de dos medios. El primero es una galería web donde se colocará una breve reseña acerca del proyecto con las 7 fotografías en hilera para ser vistas en conjunto. La galería web, además, contará con música para ambientar el ensayo con este elemento, el cual fue esencial para la realización del proyecto. El segundo medio de presentación va a ser un foto libro con las siete fotografías con su respectivo pie de página.

El resultado intangible de este proyecto fue el crecimiento de la autora con respecto a la interacción de la fotógrafa con el individuo fotografiado. El crecimiento

fotográfico, y la maduración con respecto al tema se observa en las dos sesiones fotográficas que se realizaron.

Este proyecto busca crear en el espectador una reflexión acerca de la dualidad existente en todos los seres humanos para lograr hacer consciente en cada individuo de estas dos dimensiones, de luz y oscuridad, presentes en todas las cosas y las personas. Actualmente, y mucho más cercano, en Venezuela las personas se han separado de muchas cosas que son esenciales para el desarrollo de una sociedad sana y en paz. En primer lugar, de la conexión del ser humano con la naturaleza, en segundo lugar la empatía de un ser humano con otro, y en tercer lugar y más importante, la conexión con su propia persona.

El arte es una herramienta que se ha utilizado a lo largo del tiempo para despertar en el ser humano la esencia que se ha ido opacada por la individualidad y el desarrollo de la sociedad. Este proyecto apuesta por utilizar el arte como un medio de protesta acerca de los esquemas sociales que se han implantando, y que ya se encuentran obsoletos. El arte entonces se presenta como una manera de generar un cambio en la sociedad.

CONCLUSIONES

La fusión del arte corporal y la danza post moderna abre un amplio escenario para la expresión, en donde el cuerpo es el protagonista. Utilizar el arte como herramienta para generar una reflexión en el espectador de la mano de esta fusión, representa un reto atractivo donde la comunicación con el público sucede desde su propio cuerpo. La pintura corporal descontextualiza al cuerpo de su entorno cotidiano para expresar un mensaje.

En la investigación se observó que la fotografía es una herramienta artística más que debe ser tratada como tal. Al fin y al cabo, fotografiar es pintar con luces y se debe tener la concentración y la claridad de las ideas que se quieren expresar para lograr la empatía con el objeto fotografiado. Fotografiar a bailarinas es una tarea que requiere de complicidad entre ambas partes, para lograr que la persona fotografiada se mezcle y se vuelva parte del propio concepto.

Crear un discurso visual de dos artes efímeros a través de la fotografía es una tarea muy subjetiva ya que depende de la visión del fotógrafo, y a su vez de la manera en la que las bailarinas convierten suyo el concepto, y lo interpretan en base a sus propias experiencias. Es un trabajo en donde se requiere concentración y entrega por parte de todo el equipo, pero lo más significativo es la pasión con la que se realice.

Organizar un ambiente propenso para la realización de las fotografías es algo muy importante cuando se trata de fotografiar danza. Ya que por ser este un arte efímero, que puede ser disfrutado de manera fugaz, al querer detenerlo en el tiempo se deben crear las condiciones adecuadas para poder captar la esencia de la improvisación dancística. Con respecto al arte corporal ocurre completamente igual, ya que el hecho de querer perpetuar la pintura, enfrentarla al movimiento y al sudor del bailarín, se debe realizar un trabajo impecable y duradero en la pintura.

Utilizar el arte como herramienta para la consciencia es una forma de aportar un granito de arena para fomentar una sociedad donde los valores relacionados con el

amor, el compañerismo, la solidaridad y el respeto a otros sean relevantes para todos los seres humanos. El objetivo es fomentar el autoconocimiento y reconocimiento de los sentimientos y emociones que habitan en su propio ser para así comenzar a crear más empatía con el otro, ya no como un enemigo, sino como un semejante.

El cambio es inminente y es una de las únicas cosas seguras que ocurrirán.

RECOMENDACIONES

Expresar una idea, un mensaje o un concepto a través de tres medios de expresión es una tarea que requiere organización de las ideas y estructuración. Es importante realizar un casting para poder elegir bien a las bailarinas con las que se va a realizar el proyecto. Es trascendental planearlo con antelación, para tener tiempo donde se puedan realizar varios encuentros con las bailarinas y la artista de la pintura corporal para lograr empapar a todo el equipo sobre el concepto.

Las fotografías se deben realizar en un espacio grande para que las bailarinas tengan libertad de movimiento, y así no interferir el desarrollo de la improvisación. Se deben tener algunas frases de movimiento ya anotadas previamente en las sesiones de reunión para no perder tiempo a la hora de realizar las fotografías. El estudio debe tener aire acondicionado, o en su defecto un ventilador para mantener a las modelos frescas y evitar que la pintura se desvanezca por el sudor.

La pintura corporal por su parte es recomendable que sea especialmente para arte corporal, y probarla en una sesión anterior en la piel de la modelo para asegurar que no cause ninguna reacción alérgica en la piel.. Los diseños que se van a pintar sobre el cuerpo de las bailarinas es recomendable realizarlos con anticipación, y si es posible observarlos hechos.

Las sesiones fotográficas son bastante agotadoras, así que se puede sugerir realizar las fotografías en varias sesiones para no agotar al equipo, y conseguir mejores resultados. El catering es fundamental para el desarrollo armonioso de toda la sesión de fotos, como también la hidratación. Las reuniones anteriores al día de la sesión fotográfica van a lograr crear un nexo con las bailarinas para evitar que se sientan tan intimidadas por la cámara, las luces y el flash.

Lo más importante es generar un ambiente cómodo y agradable para todo el equipo ya que es un trabajo artístico y requiere la inspiración de los integrantes para que las cosas fluyan de manera natural y sin presiones.

REFERENCIAS

Referencias bibliográficas

- Barnsley, J (2013). El cuerpo como territorio de la rebeldía. Caracas: Universidad Experimental de las Artes.
- Hoghe, R (1989). *Pina Bausch: Historias de teatro – danza*. Barcelona: Ultramar Editores.
- Jacques, B (1987) *La danza moderna*. Barcelona, Buenos aires y México: Ediciones Paidós
- Le Breton, D (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos aires: Ediciones Nueva visión
- Paolillo, C., Alvarado, M., Rodríguez, M., Rappa, R., Ochoa, N., Sierra, E. (1995). *Danza en libertad: La experiencia posmoderna en Venezuela*. Caracas: Instituto Superior de Danza.
- Vásquez, A (2011). *El ensayo fotográfico, otra manera de narrar*. Nº 16, Vol. 8. Universidad del Zulia

Referencias electrónicas

- Claude, C (2013). *El Teatro-Performance de Alberto Kurapel y Paula Aros: Una comparación evolutiva de contextos y metodologías*. (Trabajo de grado de maestría no publicado). Universidad de Chile, Chile. Recuperado de <http://www.tesis.uchile.cl/bitstream/handle/2250/116580/tesis%20original%20camille%20claudio%20celsi.pdf?sequence=1>
- Ecija, A (2011). *Autonomía y Complejidad: Danza posmoderna 1960's-Nueva danza 1990s*. Conferencia impartida en el Encuentro Autonomía y Complejidad. España Recuperado de http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/113/A&C.%20La%20nueva%20danza.%20Nueva%20York%201960s%20-%20Madrid%201990s.pdf

- García, T (2008). *Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo*. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas. Publicación electrónica de la Universidad Complutense. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/17/mayteaguilar.pdf>
- Grossman (1970) citado por Perez (2011) Recuperado de <https://primashermanas.files.wordpress.com/2011/03/primas-hermanas-proyecto-de-investigacion-en-danza1.pdf>
- Martínez (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Universidad de Coruña, Departamento de Sociología, Ciencia Política y de la Administración: España. Recuperado de <http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n73/02102862n73p127.pdf>
- Mujica, V (2012). *La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea*. (Trabajo de grado de Licenciatura no publicado) Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile. Recuperado de <http://www.thesis.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114380/Tesis%20Valentina%20Mujica.pdf?sequence=1>
- Ocampo, H (s/f). *A la manera de los primitivos: Trascender lo real*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de http://www.upf.edu/ciap/_pdf/articulos_ocampo/eo_real.pdf
- Olvera, A (2008). *El cuerpo - una conceptualización desde la danza nueva*. (Trabajo de grado de Maestría no publicado). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán, México Recuperado de <http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/jspui/handle/123456789/3544>
- Pérez (2011) *Primas hermanas*. Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea Recuperado de <https://primashermanas.files.wordpress.com/2011/03/primas-hermanas-proyecto-de-investigacion-en-danza1.pdf>
- Rossi, S (2008). *La piel como superficie simbólica: Procesos de transculturización en el arte contemporáneo*. (Trabajo de grado de doctorado

publicado). Universidad de Granada, Granada, España. Recuperado el 24 de noviembre de <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2040/1/17653204.pdf>

- Schmidt, J (s/f). *Perspectivas en Danza: Lo posmoderno en el candelero*. Artículo Publicado en El Correo de la Unesco Recuperado el 7 de diciembre de 2014 de <http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/articulos-y-noticias/perspectivas-en-danza-lo.html>

ANEXOS

A. Texto de inspiración para la improvisación de las bailarinas.

Nuestro ser está lleno de luces y sombras. Del lado cálido cariñoso y amable, y también de ese lado avaricioso y egoísta. Un ser de luz en mi opinión, es aquel que guía todos sus pasos y todas sus acciones desde y por el amor. Pero la existencia del amor, de ese amor completo que te invade todo el cuerpo, debe enfrentarse al lado oscuro de los miedos. Los miedos muchas veces nos paralizan y otras tantas veces nos hacen actuar desde el rencor y el odio. Luego, al salir de ese estado de ceguera total que te hace sentir el miedo, comienzas a experimentar un cansancio enorme, todo tu ser está agotado.

Necesitamos de estas emociones para comprender la luz. La luz se comprende desde la oscuridad, desde el abismo. Cuando llegamos a nuestros límites es como si estuviésemos llegando a la punta de un enorme abismo, cuando miramos hacia abajo, todo lo que vemos nos remueve nuestros más oscuros temores, volver a sentirse como se sentía en el pasado. Al llegar a estos límites, o al gran abismo, nuestro cuerpo se siente encendido, inquieto, ansioso, y desesperado. Todos estos sentimientos remueven hasta la fibra más pequeña de nuestro ser, es como si hubiese un terremoto en nuestro cuerpo, nuestras bases y lo que pensábamos que estaba bien o mal se comienzan a mover, entramos en estado de caos.

Necesitamos del caos para poder comprender la tranquilidad. Necesitamos de la oscuridad para comprender la luz.

Jhuatxel Cabrera Romano