Kevser Akçil
Juan Bernardo Pineda Pérez
Diego Rodríguez Soria
Carlos Salvador Balfagón
Daniel Jiménez Tena
Leticia Fayos Bosch
Carmen Martínez Samper
David López Ruiz
Özlem Oguzhan

Ponències VI ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I DE LA REPRESENTACIÓ DEL COS EN l'OBRA D'ART (Dénia, Alacant)

Ponencias VI ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE ARTE (Dénia, Alicante)

Ponències VI ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I DE LA REPRESENTACIÓ DEL COS EN l'OBRA D'ART
(Dénia, Alacant)

Ponencias VI ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE ARTE
(Dénia, Alicante)

Kevser Akçil
Juan Bernardo Pineda Pérez
Diego Rodríguez Soria
Carlos Salvador Balfagón
Daniel Jiménez Tena
Leticia Fayos Bosch
Carmen Martínez Samper
David López Ruiz
Özlem Oguzhan

Comité científico:
Dra. Isil Altun —Kocaeli University—
Dra. Nese Baydar —Sakarya University—
Dr. Joaquín Escuder Viruete —Universidad de Zaragoza—
Dr. Manuel Adsuara Ruiz —Universidad de Zaragoza—
Dra. Gema Hoyas Frontera —Universitat Politécnica de Valencia—
Dra. Dolores Furió Vita —Universidad Politécnica de Valencia—

© Kevser Akçil
© Juan Bernardo Pineda Pérez
© Diego Rodríguez Soria
© Carlos Salvador Balfagón
© Daniel Jiménez Tena
© Leticia Fayos Bosch
© Carmen Martínez Samper
© David López Ruiz
© Özlem Oguzhan
© (Tradución del texto de Kevser Akçil) Öze Yavuz

Edita/coordina: Juan Bernardo Pineda Pérez

Foto portada: José María Hortelano
Imagen de la portada: Diana Femenia, Martin Homolka y Juan Bernardo Pineda

Patrocinado por: Ajuntament de Dénia y Escola de Cinema Riurau

Colabora: Conseil International de la Danse UNESCO, Centre Coreogràfic de Dénia, Riurau Film Festival, Istanbul Medeniyet University, Sakarya University, Kocaeli University —Turquía—, Universidad Politécnica de Valencia, Universidad de Zaragoza, Universidad de Murcia i Culturarts —IVAC— Generalitat Valenciana

ISBN: 978-84-944506-9-3
Imprime: www.imprentabotella.com

Ponències VI ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I DE LA REPRESENTACIÓ DEL COS EN l'OBRA D'ART
(Dénia, Alacant)

Ponencias VI ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE ARTE
(Dénia, Alicante)

7 de septiembre de 2019
Artístics
Ajuntament de Dénia

La sisena edició del ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I DE LA REPRESENTACIÓ DEL COS EN L'OBRA D'ART, consisteix en una recopilació de tots aquells elements polivalents a la representació del cos humà en l'obra d'art, a la dansa i a les noves tecnologies: la filosofía, la geometría, el color, la interactivitat tecnológica en els nous mitjans digitals, la tradició interconfessional en les cultures de la Mediterrània, els materials de producció artística i el propi moviment del cos. Tots ells formen part d'un discurs intercultural dins el mon de l'art, reflex d'una societat que camina cap a una entesa des de perspectives multiculturals diverses, però focalitzades cap a un maxim comu.

La sexta edición del ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE ARTE, consiste en una recopilación de todos aquellos elementos polivalentes a la representación del cuerpo humano en la obra de arte, a la danza y a las nuevas tecnologías: la filosofía, la geometría, el color, la interactividad tecnológica en los nuevos medios digitales, la tradición interconfesional en las culturas del Mediterráneo, los materiales de producción artística y el propio movimiento del cuerpo. Todos ellos forman parte de un discurso intercultural dentro del mundo del arte, reflejo de una sociedad que camina hacia un entendimiento desde perspectivas multiculturales diversas, pero focalizadas hacia un máximo común.

La memoria táctil en el arte de los nuevos medios: cuerpo y contacto

Kevser Akçil

La realidad virtual –creada por medio de la computadora y dentro del entorno de internet– y las innovaciones basadas en la tecnología como la realidad aumentada han comenzado a influir cada vez más en el campo del arte contemporáneo, ofreciendo nuevas oportunidades en términos de producción artística. Las posibilidades tecnológicas, más allá de la visión euclidiana, proporcionaron la base para que el sujeto tenga la percepción multidimensional hacia el mundo y hacia a sí mismo. Teniendo en cuenta que la conciencia y las percepciones se forman alrededor del centro de lo sensorial y lo sensual, se comienza a percibir que los entornos virtuales dejan el lugar de "la memoria táctil" a "la memoria electrónica" donde predomina el formato numérico.

El almacenamiento de la nube que se multiplica de una manera rápida en la informática y en sistemas de red en desarrollo, ha creado bases de datos abiertas para acceder y compartir en todo el mundo más allá de los límites espaciales y temporales. La incrementación y diversificación de las fuentes amplias de información y sus herramientas –consideradas como memoria global y memoria electrónica– también han transformado la relación entre *olvidar y recordar*. El monstruoso archivo en línea se ha transformado en una estructura ambigua que; por un lado y en la medida que el flujo informático que se acelera nos hace olvidar, y por el otro nos hace posible recordar con un solo clik. El cuerpo –que Bergson (2007: 62) define como el límite móvil entre el futuro y el pasado– crea el recuerdo a partir de las percepciones basadas en la experiencia: hace recordar y trae el conocimiento al presente. Así, en una experiencia espacial, el cuerpo se comporta de acuerdo con la percepción del contacto material en su memoria táctil, aunque existe en la realidad virtual.

Los sistemas de información han transformado la experiencia física del sujeto en el espacio en una forma de relación abstracta por medio de los entornos digitales, donde el contacto se desarrolla por medios electrónicos o directamente en el entorno digital. Si consideraramos este tipo de relación como: "un encuentro entre la audiencia y la obra de arte", podríamos decir que cuando se genera un contacto físico y real entre la audiencia y la obra de arte –es decir situadas ambas en el mismo tiempo y espacio– se puede hablar entonces de *memoria táctil* desde un contexto ontológico, percibiendo la obra de arte en dos y hasta tres dimensiones. Por tanto en el sistema de producción donde se usan los medios de información llamados *nuevos medios artísticos,* el espectador puede establecer una relación con la representación del objeto más desde su mirada que desde el sentido de tacto.

Según Juan Pallasmaa y Ashley Montagu, el sentido de la vista es una extensión del sentido del tacto. El tacto es el padre y madre de los ojos, oídos, nariz y boca y es el primer sistema sensorial que se ha vuelto funcional en todos los seres vivos hasta la fecha. Quizás, junto con el cerebro, la piel es el más importante de todos nuestros sistemas de órganos (2018:11; 1977: 1). Por lo tanto, además de los medios táctiles, la comunicación en la experiencia del arte de los nuevos medios se basa en el ojo, la pantalla o la lente; la lente o los sensores tocan el cuerpo a través de la luz o las señales. Durante la producción del arte clásico, el artista en su imaginación también estaba en contacto simultáneo con sus ojos y sus manos. La imagen que viajaba a la memoria mental durante el contacto con el objeto tomaba su forma por el ojo y el cerebro. Como un escultor que toca al barro, en el contexto artístico, en la forma de producción construida con la relación táctil, se ejerce un trabajo físico y mental con el material de la obra y la conexión establecida entre el artista y su obra durante la producción, es un proceso individual comparando con la obra producida en el entorno digital. Por otro lado, en la obra de arte producida con nuevos medios, hay un proceso más organizativo. A diferencia del trabajo del artista con ingenieros y biólogos, el

entorno digital en sí es una producción colaborativa, colectiva u organizativa a través de ordenes sucesivas y redes.

El arte de los nuevos medios, ha hecho posible que la audiencia –el cuerpo como participante– se encuentre con el ser intangible. Basado en el concepto de inmanencia de Deleuze, en el lugar donde *lo material y lo inmaterial* se juntan en un mismo plano, el contacto con lo esencial en la relación del sujeto con el objeto, se ha trasladado al plano material secundario. "Por ejemplo, si usted estuviera leyendo este libro en línea, podría pasar las páginas moviendo la pantalla o haciendo clic con el mouse, leer las líneas y tal vez incluso tomar notas en la página, pero aún no estaría en contacto con lo material del libro". Estaría utilizando un mouse o un teclado, pero tendría la idea de un libro y esta idea creada por usted como la imagen de una página se origina en la computadora. De esta manera podemos acercarnos a una imágen física de "la idea de inmanencia" en el punto donde se intersectan estas dos formas materiales y no materiales, que es lo que llamamos el plano de inmanencia. En otras palabras, el punto esencial es el plano donde lo material y no material interaccionan (Sutton, 2016: 49).

Los entornos digitales generaron una distancia entre el sujeto y el objeto en sí, y se perdió el contacto individual con el objeto. Gracias a la tecnología en los entornos digitales como la realidad virtual, existe la continuidad de los sentidos sin contacto más allá de la percepción del espacio y del tiempo. Incluso las oportunidades que ofrece la tecnología han llevado a ingenieros y biólogos a participar en la producción de prácticas artísticas. Las prácticas artísticas interactivas, –en las que el sonido, la imagen y los efectos se utilizan frecuentemente–, requieren de una colaboración, que al mismo tiempo transforma, cambia y almacena nuevamente la memoria en el proceso de producción; incluso esa misma audiencia al participar puede tener mayor importancia más adelante en la obra.

Cuando un espectador se vincula con una pieza de arte en un museo, se olvida de sí mismo como si no tuviera su cuerpo y se olvida del lugar donde se encuentra. La obra de arte dentro

de los límites del cubo blanco no permite al espectador pensar independientemente de la red de relaciones institucionales y políticas en el arte actual, donde los criterios de selección, que hacen que la obra se encuentre en ese espacio, desaparecen en el arte contemporáneo. Además, las tiras que se encuentran en frente de la obra en los espacios de exposición que impiden tocar o acercarse a la obra también restringen el movimiento físico. Por lo tanto, internet se ha convertido en una *memoria pública* donde la producción artística se expande, se abre al movimiento, destruye jerarquías, fortalece el significado colectivo y finalmente permite que la obra de arte y el artista existan en un entorno alternativo.

Desde el arte de los nuevos medios se reconstruye el cuerpo del espectador y la memoria en movimiento dialoga con la obra de arte. Como indica Boris Groys en su libro En el Fluir, Arte en la Era de Internet (2017:149), para que el arte funcione como ficción –el marco material, tecnológico e institucional– debe dejarse sin movimiento. "Internet funciona con la suposición que hay una referencia en la realidad fuera de línea". Por esta razón, tiene una estructura que habla de la vida y trae voces de todas las huellas. El usuario o el espectador crea su propio marco. Por esta razón, al caminar por el museo, no se siente atrapado como en su relación con el arte, no entra en el espejo como Alicia. Está parcialmente cerrado a la experiencia sensorial y emocional genuina. Ha hecho posible existir un mundo fuera de línea donde la verdad ha sido reemplazada por la hiper realidad.

No es posible que un participante que lleva gafas de realidad virtual se vea a sí mismo como un ser real. Al igual que el museo, olvida el espacio y el cuerpo en el que realmente existe. Sin embargo, gracias a la tecnología háptica desarrollada por expertos en ciencia táctil, al usar un guante mejorado, puede sentir la textura, la forma y el movimiento de los objetos producidos en un entorno virtual. En este caso, el sentido del tacto se abre a una experiencia mimética. De esta manera hace posible acariciar las curvas de las estatuas de Miguel Ángel que no se podrían tocar en un museo. Sin embargo, la estatua no puede, por ejemplo, reaccionar espontáneamente al acto de violencia o llevar una marca

táctil. Según Deleuze y Guattari (1987: 494), el espacio donde existe *una mirada intima* no es visual; más que óptica el ojo tiene en sí una función táctil. Por tanto, lo único que toca el original de la escultura es el escáner tridimensional y las lentes de fotogrametría, el espectador está en contacto con una estatua que carece de memoria táctil.

La obra de arte, basada en tecnología digital y producida con el uso de herramientas tecnológicas, también es un dato que se ha formado con los números uno y cero. Los datos numéricos se transforman en una forma visual a través de las pantallas. En una obra producida por el método de codificación y abierto a la interacción, los datos están abiertos a una renovación continua. La audiencia se integra a la obra de arte como participante. En una obra interactiva, el artista puede controlar la imagen hasta cierto punto. La obra en sí se determina en el proceso de interacción. La audiencia, interviniendo a la obra transforma el código. Por lo tanto, la memoria de una obra interactiva depende de los movimientos de la audiencia.

Finalmente, aunque los equipos tecnológicos, biológicos, químicos, etc., que abren la interacción en todos los sentidos, y que abordan a todos los sentidos de la audiencia, han entrado en la vida de los artistas, especialmente en la forma de producción de los nuevos medios artísticos producidos en medios digitales, el sentido del tacto ha dejado su lugar al movimiento digital y al sentido visual.

Cuando se compara la relación entre la forma de producción de una obra de arte clásica, la obra de arte, el artista y espectador, tanto con la posición del espectador como la del artista, con la forma de producción artística por medio de las nuevas herramientas de medios; se puede decir que la audiencia se convierte en un participante y los cuerpos a veces se vuelven más performaticos aunque a veces sean virtuales. El artista, por otro lado, establece una relación con la obra de arte, basada en datos y coordenadas más constantes que la producción clásica, en la cual crea una relación distante con la memoria tactil.

BIBLIOGRAFÍA:

—Bergson, Henri. (2007) Madde ve Bellek Beden– TinIliskisi Üzerine Deneme, Editorial Dost, Ankara

—Deleuze, G., Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus,* University of Minnesota Press, Minneapolis.

—Groys, Boris. (2017) *Akısta: Internet Çagında Sanat,* Editorial de la Universidad de Koç, Estambul.

—Montagu, Ashley. (1978) *Touching: The Human Significance of The Skin,* Second Edition, Fitzhenry & Whiteside Limited Pupblising, Toronto.

—Pallasmaa, Juhani. (2018) *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular,* Editorial de Yem, Estambul.

—Sutton, D. (2016) *Yeni Bir Bakışla Deleuze içinde; 2. Bölüm Sanal Yapılar ve Internet,* Editorial de Kolektif Kitap Bilisim ve Tasarım, Estambul.

Sacralización performática en la convergencia institucional y religiosa desde la autoflagelación del cuerpo entre Oriente Medio –Ashura de Teherán en Irán– y Occidente –Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra en España–

Juan Bernardo Pineda Pérez
Diego Rodríguez Soria

La Ashura es una festividad de relevancia nacional en los países musulmanes que possen una mayoría chií (Irán, Irak y Bahrein), en cambio, en países cuyo talante multiconfesional es evidente, se ha convertido en una importante fiesta religiosa para la comunidad chií del Líbano y Siria entre otros. Cuando los ayatolás suben al poder en Irán y los chií se convierten en la mayoría de Irak después de la muerte de Sadam Hussein –sunní–, ambos países retoman la Ashura como festividad. Sabemos que en Irán fue prohibida por el Shah de Persia –Reza Pahlavi–, en su intento por imponer el laicismo, mientras que Sadam Husein –perteneciente a la minoría sunní– prohibió en Irak la celebración de la Ashura, generando en el pueblo chií una veneración absoluta hacia la Ashura tras ser depuesto como presidente. En Irak, los incesantes enfrentamientos entre chiíes y sunníes han provocado sacralizar más todavía esta festividad por parte del pueblo chií y por otro lado, esta celebración se ha convertido en objetivo de ataques por opositores.

La festividad de la Ashura[1], conmemora la muerte en el siglo VII del imám Hussein, nieto de Mahoma, asesinado en Kerbala

1.– Su importancia proviene de los acontecimientos sucedidos en el décimo día de Muharram del año 61 de la Hégira. Aquella jornada (el 10 de octubre del año 680 del calendario cristiano) se produciría una batalla entre musulmanes que agravaría para siempre la división entre chiíes y suníes. Tras el asesinato de Ali ibn Abi Talib, yerno del profeta Mahoma, cuarto califa y primer imam chií, sus seguidores habían proclamado a su hijo Hasan como nuevo califa, pero el gobernador de Siria, Muawiya ibn Abu Sufian, pactó con él su abdicación para tomar el mando, posiblemente con

(Irak) en el año 680 dC. por el califato omeya. Su muerte supuso un cisma del islam: los chiís, defensores de la descendencia de Mahoma, y los sunnís, partidarios de un califato abierto a todos los musulmanes sin exclusión. La celebración de la Ashura es un ritual de duelo y recuerdo hacia Hussein, donde los musulmanes chiíes desfilan de forma masiva, ataviados con ropas de luto, derramando voluntariamente su sangre en recuerdo del martirio de su tercer imam, autoflagelándose mediante azotes en la espalda con cadenas, siguiendo rítmicamente los golpes de los davules y los cantos, que se suceden a través de unos pasos marcados que se alternan con golpes a ambos lados de la espalda. Su disposición a modo de desfile nos recuerda al *"dabke andalusí –Filaes de moros i cristians–"* (Pineda, 2016: 63) en su forma performática/coreográfica.

Si en Oriente Medio, concretamente en Irán e Irak, el ritual de la Ashura se constituye como una de las principales festivida-

---

la promesa de devolverle el mando en el futuro. Ocho años después, Hasan moría envenenado en Medina (Arabia Saudí) en un asesinato tras el cual muchos vieron la mano de Muawiya, fundador de la dinastía omeya, quien designó a su hijo Yazid como sucesor traicionando así su promesa. El hermano del envenenado, Hussein, hijo de Ali y Fátima –hija del Profeta–, decide tomar el poder después de ser proclamado por los musulmanes de Kufa que se denominaban 'shia i Ali', o partidarios de Ali– como único califa. Acompañado por 72 fieles y sus respectivas mujeres e hijos, inician la marcha hacia Kufa, en el actual Irak, donde esperaba encabezar la oposición al califa Yazid, paradigma del gobernante injusto en el imaginario chií. Éste envía una enorme fuerza militar para impedir el objetivo de Hussein, quien por fin logra llegar a la planicie de Kerbala, a pocos kilómetros de la ciudad de Kufa, en el segundo día de Muharram. Al día siguiente, el Ejército de Yazid cerca el campamento de Hussein aislándolo de todo suministro de agua. Tras varios días de negociaciones, con los seguidores de Ali padeciendo una sed extrema, entre el 9 y el 10 día de Muharram se desencadena la batalla final, en la que todos los seguidores de Hussein fueron ejecutados. Según la tradición, Hussein fue el último en morir sosteniendo a su hijo en brazos. Fue decapitado. Aquellos hechos consagraron al tercer imam como el mártir por excelencia de los chiíes, y su sacrificio fue asumido como una prueba de la histórica injusticia hacia esta comunidad. De ahí la importancia de esta fecha para los chiíes.

Espinosa, Javier, G. Prieto, Mónica y Emergui, Sal."Ashura, la fiesta más importante del calendario chií " en *Blog. Crónicas desde Oriente Próximo.*

En línea:
http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/26/orienteproximo/1261846501.html
[Consultado, 04/12/2016]

des religiosas de gran parte de los musulmanes chiís, responde principalmente a un respaldo incondicional por parte del poder social, político y religioso de ambos países. Aunque como explicábamos antes, la práctica del ritual de la Ashura se realiza también en países como Líbano, Siria y otros países mayoritariamente musulmanes, nuestro objeto de estudio se centrará principalmente en el ritual de la Ashura de Teherán –Irán–. Sin embargo, lo que va a ser muy sorprendente, es la consideración que también va a recibir la autoflagelación en un país laico como el nuestro, donde el respaldo institucional a un ritual cristiano como Los picaos de San Vicente de Sonsierra, no solamente va a estar reconocido y aplaudido por su extrema violencia idéntica a la Ashura, sino que además se le ha declarado recientemente como bien de interés cultural de carácter inmaterial en el BOE núm. 246 de 11 de noviembre de 2016. Según Gomes de Lima y haciendo referencia al ritual de Los picaos: "En España, la tradición a que se remonta su cofradía de la Vera Cruz de la Santa Disciplina data, por le menos, del siglo XII" (Gomes de Lima, 2012: 14). "Los Picos de San Vicente de la Sonsierra", una tradición antigua y arraigada basada en el pueblo con el mismo nombre, San Vicente de la Sonsierra, es un acto ceremonial cuyo significado y trascendencia han cambiado drásticamente en los últimos siglos. En sus inicios, sirvió como vía de escape y expresión devota para los conversos que permanecieron en España después de la reconquista cristiana de la península. Una práctica musulmana adaptada a los tiempos que vivió, por lo que la autoflagelación pasó de una parte del Islam (o al menos una tradición relacionada con el mismo) a un hábito cristiano en ocasiones especiales. De hecho, esta acción se hizo tan singular que hoy en día es bastante difícil participar en la celebración, incluso para la población del pequeño pueblo.

Dejando a un lado la controversia que pueda causar el acto en sí, es probable que la ausencia de mujeres sea uno de los temas que más pueda dar que hablar. Hace mucho, en el siglo XVI, formaban parte de la ceremonia al mismo nivel que cualquier hombre, pero las cosas cambiaron y las mujeres desaparecieron de

todo acto relacionado con la auto–flagelación. Pueden pertenecer a la cofradía como miembros de pleno derecho desde 1998, pero su penitencia se limita a la tradicionalmente ejercida por ellas como "Marías".

Las "Marías" se llaman así por acompañar a las procesiones vestidas con el manto de la Virgen de los Dolores, con el rostro cubierto por puntillas, que protegen su anonimato, van descalzas e incluso con cadenas. Pueden ir un máximo de cuatro por procesión, con los mismos requisitos que los hombres y, por supuesto, también acompañadas por miembros de la Veracruz.

En la actualidad, la cofradía está formada por más de 150 hermanos y recibe el apoyo de los vecinos de San Vicente durante los actos y celebraciones que se organizan en Semana Santa o en los Vía Crucis de mayo y septiembre, además de aportar una ayuda económica para sufragar los gastos corrientes y las actividades.

Lo más significativo de ambos rituales de autoflagelación, independientemente de su procedencia Occidental u Oriental, es su extrapolación a lo performático y al espectáculo, sin negar sus componentes religiosos, lo cual una vez más, la polivalencia del ritual aúna la fe cristiana y el islam, así como también los elementos que conforman el ritual: música, desfile, autoflagelación con golpes en la espalda realizados rítmicamente, sangre y en ambos casos, tanto en Los picaos de San Vicente de la Sonsierra[2]

2.– El ritual de Los picaos de San Vicente de la Sonsierra (la Rioja): "El paso del tiempo, las guerras o prohibiciones no han podido con el deseo de este pueblo por continuar con este rito insólito debiendo, en algunos momentos de la historia, recurrir a la clandestinidad.

La Santa Regla la cofradía, aprobada en 1551, en relación a la vestimenta de los disciplinantes, dice así: "estos deben de huir de la ostentación y de la vanagloria e ir en las procesiones vestidos con hábitos de lienzo blanco, groseros, hechos en manera de T. Con su cahilla para cubrir el rostro y cabeza y descubiertas las espaldas y delante un escudo con las cinco llagas y su cordón fecho de esparto o cañamo con sus disciplinas en las manos". La mera observación de un disciplinante en la actualidad deja constancia de que las diferencias con el siglo XVI son inapreciables.

Quién desee disciplinarse debe cumplir una serie de requisitos: ser varón, mayor de edad y, si no pertenece a la Cofradía, disponer un certificado de su párroco en el que conste que no se ponen objeciones para que pueda disciplinarse.

como en la Ashura, la referencia a los martirios que sufrieron líderes espirituales como Jesucristo en el cristianismo y Hussein en el islam: *"Al estilo de los picados de San Vicente (La Rioja), los penitentes se fustigan haciendo suyo el dolor que Husein y sus seguidores sufrieron durante la batalla ocurrida hace 1.400 años en Kerbala (Irak) y que zanjó la disputa dinástica que se arrastraba desde la muerte de Mahoma, dejando el islam dividido en dos ramas".*[3]

Si bien, en los disciplinantes de San Vicente de la Sonsierra –España–, dichas autoflagelaciones mantienen un velocidad y sonido repetitivo, en la *Ashura*, dichos golpes presentarán distintas combinaciones rítmicas que enfatizarán el carácter festivo

---

Una vez cumplidos los requisitos, el disciplinante acudirá a la Ermita de San Juan de la Cerca, sede de la Cofradía, donde se le asignará un acompañante o padrino, hermano de la Cofradía, que le servirá de guía, ayuda, apoyo y consejo durante el tiempo de su penitencia.

Ya vestido con el hábito, acudirá a la procesión, se arrollidará ante el paso al que haya hecho la ofrenda o ante el monumento en la iglesia, rezará una pequeña oración y al ponerse de pie, el acompañante le retirará la capa de los hombros y le abrirá la abertura de la espalda.

El disciplinante cogerá la disciplina con las dos manos y balanceándola entre las piernas, se golpeará la espalda por encima del hombro alternativamente a izquierda y derecha durante un tiempo variable según cada disciplinante, pero que suele ser de unos veinte minutos en los que se autoasestará entre 600 y 1.000 golpes, hasta que el acompañante y el práctico decidan cuando es el momento de ser pinchado..

Llegado este momento, se inclinará y colocará la cabeza entre las piernas del práctico, que golpeará levemente la espalda tres veces cada lado de la zona lumbar, para que brote un poquito de sangre y para evitar molestias posteriores, pero nunca para mortificar más o aumentar el sufrimiento. Después se golpeará quince o veinte veces más.

El utensilio que tradicionalmente se utiliza para picar se denomina "esponja" y consiste en una bola de cera virgen con seis cristales incrustados de dos en dos, de manera que cada disciplinante recibirá doce pinchazos.

Finalizada la penitencia, disciplinante y acompañante volverán a la sede donde el practicante le lavará y curará con meticulosidad las pequeñas heridas con agua de romero" (BOE, 2016:72363).

3.– Espinosa, Ángeles. "La guerra de Siria dispara las luchas entre suníes y chiíes en toda la región" en *Internacional/El País.* En línea

http://internacional.elpais.com/internacional/2013/11/16/actualidad/1384626448_157748.html

[Consultado, 07/12/2016]

y estético, pero sin ocultar la violencia que los penitentes se auto-infligen, cuya intención se debe a una sacralización de la belleza de la violencia, como símbolo de lucha, libertad, martirio, placer y sacrificio.

BIBLIOGRAFÍA:

—Boletín Oficial de Estado núm. 245. Martes, 11 de octubre de 2016, pág. 72363

—Gomes de Lima, Mario Helio (2012). *Antropología del dolor: los rituales de los flagelantes, penitentes y disciplinantes (Ceará–La Rioja) Resumen.* Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca

—Jiménez Lozano, José (2002). *Sobre judíos, moriscos y conversos.* Valladolid: Ediciones Ámbito

—Pineda Pérez, Juan Bernardo. ”La graphie du corps en mouvement dans la danse dabke et élément interconfessionnel dans festivités de les Filaes de Moros i Cristians de Alicante”. V.V.A.A. Halkbilimi Dergisi. Motif Akademi Folklore Journal, Citt:9, Sayi:17, 2016 (Ocak–Haziran). Istambul: Motif Akademi

Doi Number :http://dx.doi.org/10.12981/motif.361

—Pineda, Pérez, Juan Bernardo. “De lo Multiconfesional a lo multicultural”. V. V.A.A. (2015). *III Jornadas Internacionales Local–Global. La discriminación positiva en la práctica artística contemporánea.* Teruel: L’Eixam Edicions S.L.

—Espinosa, Javier, G. Prieto, Mónica y Emergui, Sal.“Ashura, la fiesta más importante del calendario chií “ en *Blog. Crónicas desde Oriente Próximo.*

En línea
http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/26/orienteproximo/1261846501.html [Consultado, 04/12/2016]

—Espinosa, Ángeles. “La guerra de Siria dispara las luchas entre suníes y chiíes en toda la región”en *Internacional/El País.* En línea http://internacional.elpais.com/internacional/2013/11/16/actualidad/1384626448_157748.html [Consultado, 07/12/2016] [Consultado, 04/12/2016]

—Wikipedia. En línea https://es.wikipedia.org/wiki/Secta_de_los_Asesinos [Consultado, 03/01/2017]

—Wikipedia. En línea https://es.wikipedia.org/wiki/Nizar%C3%ADes

[Consultado 03/01/2017]

El alabastro como alfabetizador intercultural a través de la luz y su interacción sensorial en el cuerpo

Carlos Salvador Balfagón
Juan Bernardo Pineda Pérez

En primer lugar, es imprescindible definir y diferenciar los conceptos de multiculturalidad e interculturalidad. Según Walsh (2005), la multiculturalidad es la convivencia dentro de una región o territorio de diversas culturas sin que tengan necesariamente una relación entre sí (costumbres diferentes e independientes), en cambio, la interculturalidad no es unidireccional, es decir, es una calle de doble vía, más mezclada y respetuosa con la otra cultura (interacción de costumbres). La población mundial se está desarrollando en un mundo contemporáneo y globalizado. En general, somos progresistas, con pensamiento crítico y abiertos al diálogo, pero básicamente somos una sociedad digital. La interrelación a través de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) ya no supone un esfuerzo, es algo sencillo e inmediato. Además, la movilidad nacional e internacional también se ha facilitado, gracias a la evolución de los medios de transporte. Todo esto, crea y fomenta situaciones de socialización con otras culturas y religiones.

Actualmente, la interculturalidad es una utopía, la cual se alcanza a través de diferentes actos y/o actividades de carácter inclusivo (Walsh, 2005). Por ende, Delors (1996) asevera que debemos educar para la paz y el entendimiento entre diferentes culturas.

Si nos remontamos al siglo XII, hasta el XVI, podemos encontrar un claro ejemplo de convivencia entre diferentes culturas, ya que en la Península Ibérica tuvo lugar uno de los mayores fenómenos sociales de la historia. Este hecho, se refleja en el arte mudéjar, una expresión artística elaborada por tres religiones monoteístas que utilizaban el arte como alfabetizador del pueblo, intentando transmitir un mensaje claro a través del propio ejem-

plo: relacionaros los unos con los otros, colaborar sin importar las diferencias de religión, cultura y procedencia, pues es la única manera de sobrevivir y crecer como sociedad.

Aunque este sea el mensaje que aporta el arte mudéjar, conviene recordar que la realidad no fue tan utópica en el Al–Ándalus. Los grupos sociales con diferentes estatus que cohabitaban en su mayoría eran cristianos o mozárabes, e islamizados o muladíes. Además, a esta masa hay que sumarle los grupos minoritarios como magrebíes, judíos, bereberes, esclavos africanos y de Europa del Este (Collins, 1991). El grado de convivencia entre la variedad étnica ha sido tema de discusión entre diferentes historiadores. Sería muy extenso desglosar la situación de cada cultura en la península, y además no es el objetivo de este artículo realizar un documento histórico, sino conocer el pasado para poder seguir creciendo como sociedad y desglosando este periodo histórico para sacar referentes aplicables a la sociedad actual.

En relación con el arte mudéjar, tomaremos como referencia el trabajo de Juan Bernardo Pineda (2015). De acuerdo a su hipótesis, Pineda sostiene que la tolerancia multiconfesional en la Taifa de Denia del siglo XI y la creación del estilo arquitectónico mudéjar, son originarios del credo religioso de los nusayries –chiíes–, cuando estos exportaron su religión a Al–Ándalus. Su secta religiosa nace como solución a posibles conflictos por diferencias culturales, siendo los nusayries (s. IX d.C.) los instauradores de una nueva filosofía de tolerancia contra el conflicto, que aglutinaba paganismo greco–romano, judaísmo, cristianismo e islamismo, creando una nueva religión en la cual se funden todas las anteriores. Iluminando así, a los mudéjares para crear su propio estilo arquitectónico y fomentando la reflexión contemporánea sobre la posible vehiculización de una fusión multicultural y de respeto mutuo en una sociedad globalizada.

Siendo la intención de la obra artística funcionar como alfabetizador intercultural, la arquitectura mudéjar de Teruel es su principal referente , compartiendo propósito y significado, entre otros aspectos. La fusión intercultural se puede ver reflejada a simple vista por los materiales utilizados y la forma de llevar a

cabo la estética de su arquitectura, convirtiéndose en un acercamiento entre Oriente y Occidente. Los materiales utilizados por los alarifes (artesanos de la albañilería mudéjar) refuerzan el significado de la obra, destacando el ladrillo, yeso, madera, cerámica, etc.

Los materiales utilizados en la época son los que ofrecen los condicionamientos geográficos del Valle del Ebro y de sus afluentes meridionales, ámbito de expansión del arte mudéjar aragonés y del alabastro. Por esta razón, no podía faltar en el arte mudéjar el alabastro, ya que su extracción se lleva a cabo en la misma situación geográfica donde se expande el mudéjar, por lo que era un material muy abundante en el terreno aragonés. A pesar de la dureza para trabajar esta piedra, los alarifes, destacados por su versatilidad en el trabajo, no rechazaron la labra de materiales más nobles.

Lógicamente un material tan utilizado en el Valle del Ebro no podía quedar marginado de la actividad mudéjar. Citando a Borrás (1985): "Así, Muca Domalich, cuando contrata en 1488 la fábrica de una sala capitular en el claustro de San Pedro Mártir de Calatayud, especifica que: el portal mayor et los dos chicos sian de alabatro, muy bien obrados, que do están el retablo sia fecho un arquo dentro de la paret, de alabastro muy bien obrado" (pág. 94).

El desconocimiento de nuestro pasado supone una barrera a la hora de avanzar y progresar como sociedad, de ahí, que el alabastro al igual que el mudéjar sirvió de puente entre estas diferentes culturas, ya que fue un material procedente de la tierra de Aragón y utilizado por todos, ya fuera por los alarifes mudéjares realizando obras para los cristianos o estos aleccionados por los alarifes. El alabastro solo como material antes de ser modificado ya tiene este fuerte mensaje al igual que el mudéjar, pues su historia les precede y les convierte en dos referentes contemporáneos de la tolerancia entre diferentes culturas. La expansión lumínica que genera el alabastro en toda su superficie al incidir la luz sobre él, convierte a este material en un emisor simbólico, un conductor lumínico que adquiere un roll alfabetizador e intercultural al insertarse en contextos públicos o privados, ya

sean de carácter sagrado o hedonistas: edificios, templos, baños, esculturas u objetos artísticos de uso cotidiano. La luz metafóricamente corresponde a la energía y a la vida. Por ello, el alabastro imprime entre diversas culturas su polivalencia emocional, vivencial, sensorial y simbólica al relacionarse con él desde la experimentación psico–física y cinestésica.

BIBLIOGRAFÍA:

—Borrás, G. M. (1985). *Arte mudéjar aragonés.* Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza

—Collins, R. (1991). *La conquista árabe, 710–797.* Barcelona: Crítica

—Delors, J. (1996). *La Educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el siglo XXI.* Madrid: Santillana

—Pineda, J. B. (2015). De lo multiconfesional a lo multicultural. En J. B. Pineda (Coord.), *III jornadas internacionales local–global* (p. 55–61). Valencia: L´eixam

—Walsh, C. (2005). *La interculturalidad en educación.* Lima: Ministerio de Educación

El cuerpo en movimiento en la obra de arte

Daniel Jiménez Tena

Desde la prehistoria el cuerpo se presenta como una herramienta de la mente y como medio de expresión relacionándose con la naturaleza y sus funciones sociales. La figura humana ha servido como medio de comunicación desde las pinturas rupestres proporcionando un lenguaje entre diferentes culturas, haciendo posible el desarrollo humano en el transcurso de la vida. El cuerpo es una entidad, la cual percibe la realidad según el contexto donde se desarrolle hasta llevarlo a grados de subversión estética y moral. Se interpreta la realidad a través de las experiencias sensoriales y corpóreas entablando conversación con lo que nos rodea. El cuerpo se mitifica con la aparición de dioses, los cuales se representan e interpretan de forma antropomorfa supeditando al ente corpóreo a un ser superior que supera las cualidades humanas. Hasta entonces el cuerpo había sido un medio de comunicación social externa y un canon de belleza estereotipado, es a partir del siglo XX que se crea una conexión entre la parte más intrínseca del ser y el cuerpo físico, una conexión que entabla las relaciones entre los conceptos, significados, emociones y experiencias del ser humano. El cuerpo se convierte en un medio de comunicación interno expresando las inquietudes humanas. Una herramienta para ejercer acciones en el espacio, para crear desde diferentes perspectivas buscando esa unión con el entorno y la relación que se establece entre los lugares y las experiencias individuales y sociales, un ejemplo sería la obra de Oleg Kulik *"El perro loco"* de 1994 *"el cual obliga al espectador a reflexionar sobre su propia naturaleza y sus instintos vitales"*.[1]

El cuerpo siempre ha servido como referente y modelo para el transcurso de un diálogo entre los conceptos y las acciones,

1.– Kuli, Oleg. (2015), *El Arte y el cuerpo.* London: Phaidon. pág. 97.

buscando la idea y la conceptualización a través de la materia física, en la que el cuerpo se ve vinculado con la acción en el espacio. El "cuerpo activo" en el arte es el cuerpo creador del movimiento y la transformación del entorno, el "cuerpo pasivo" por el contrario es el que reflexiona en un estado modélico y de reposo sirviendo de referente al "cuerpo activo". El culto al cuerpo como ego humano y como método de entendimiento interno a base de acciones externas es lo que hace la creación del cuerpo en el arte, un cuerpo que se simboliza y conceptualiza a través de una creación de situaciones en ocasiones llevadas por derivas, otras por performance, bodyart, action painting, danza... Es entonces cuando el cuerpo ocupa un lugar activo en el arte y se muestra como medio de expresión directa por medio de movimientos y ritmos básicos, innatos en el ser humano.

El movimiento como estudio se presenta como la acción corpórea del recorrido en el espacio, un espacio que se transita, se ocupa y se desocupa, un espacio que es vivido a través del devenir del movimiento innato del ser humano.

La cinemática y el dinamismo estudian el movimiento mediante las direcciones y aceleraciones de éste, según las trayectorias del movimiento éste será de una forma u otra dependiendo de su trayectoria. Así pues, pueden verse movimientos armónicos simples, pendulares, parabólicos, circulares, etc... El desplazamiento se denota en la distancia recorrida en el espacio, la velocidad es la relación entre la distancia recorrida y el tiempo, la aceleración que es la variación de la velocidad son características para una mejor comprensión y estudio del movimiento. "El mismo proceso de integración del movimiento, éste no se inscribirá solamente en el suelo, sino también en objetos y volúmenes enriqueciendo así el vocabulario de lo coreográfico y la concepción espacial". (V.V.A.A, 1997:) Luces, cámara, ccción… corten. Videoacciones: El cuerpo y sus fronteras. Valencia: Ed. IVAM/ Centre Julio González, Pág. 154.

La concepción del espacio es experimentada mediante la transición del movimiento, un movimiento que no se limita, un movimiento que traspasa las intermitencias entre lo móvil y lo inmóvil.

El nomadismo continuo del cuerpo en movimiento en el espacio es una concepción donde el cuerpo y el movimiento son y dejan de ser al mismo tiempo, construyen, destruyen y reconstruyen. El recorrido del ritmo en el ciclo móvil presenta en el espacio alteraciones en el movimiento, las cuales implican la acción del azar del movimiento en el propio ritmo del movimiento en el espacio, las alteraciones de este ritmo en el transcurso del movimiento dan lugar a la intensidad del movimiento en el espacio. La construcción del movimiento crea la construcción del espacio y viceversa, pues ambos conceptos se retroalimentan a través de la coordinación y ritmos a tiempos intemporales.

El cuerpo móvil se transforma en obra cuando la conceptualización y la acción forman expresión a través del movimiento corpóreo, es entonces cuando se crea el diálogo entre el entorno alterado por el movimiento y la expresión que el entorno crea en el movimiento. La coreografía opta por la improvisación a tiempos parciales donde se explora y se crea nuevas sensaciones replanteando la coordinación a diferentes ritmos de expresión, una expresión que el espectador observa desde una perspectiva intrínseca recreando el significado de la obra y adaptándolo a su vida y su ser, haciendo que lo expresado forme parte de su experiencia.

La danza como elemento de la expresión móvil crea la dinámica en la obra de arte donde se entablan las relaciones entre los ciclos temporales, espaciales, móviles, rítmicos y coordinadores, creando una acción armónica en la que el cuerpo se sumerge en el transcurso del movimiento dejando al cuerpo en su estado más natural llevado por el devenir de las situaciones creadas por la acción y la iniciativa del movimiento. El cuerpo y la acción son creación bajo los pretextos del recorrido del movimiento en los espacios, dejados al azar y al devenir de la situación, una situación que es construida y destruida por el movimiento en tiempo y espacio. ¿Por qué considerar la acción del cuerpo como obra de arte? Cuando el cuerpo se mueve, éste mismo desde su inconsciente crea y destruye, camina y descansa, actúa, piensa, experimenta, expresa... Es pues que el cuerpo en movimiento es una

obra en sí, una obra de arte viviente en continua creación para la búsqueda de una mímesis con el entorno, una forma de teatralizar la acción para reflejar la introspectiva social e individual experimentando continuamente nuevas experiencias y perspectivas a través de las sensaciones y expresiones individuales y sociales entablando un diálogo entre la acción y el espectador.

El cuerpo en movimiento es una obra de arte que se nutre de todo el proceso de conceptualización y acción del movimiento, la acción del movimiento como proceso creativo.

BIBLIOGRAFÍA:

—Kulik , Oleg. (2015), *El Arte y el cuerpo.* London: Ed. Phaidon

—V.V.A.A. (1997). Luces, cámara, acción [...] ¡corten!. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras. València: Ed. IVAM

Origen, transición y actualidad en la performance hispana

Leticia Fayos Bosch

Si hay una palabra que se debe incluir en el glosario del arte, esa es la palabra "movimiento". Desde siempre se ha empleado para designar periodos artísticos concretos, cambios de estilo, tendencias, escuelas… y sobretodo nuevos modos de enfrentarse a las preguntas que se responden a través del arte. Para hablar de movimiento es necesario remitirnos a las tan visitadas y referenciadas vanguardias europeas, donde se inician los cambios e innovaciones que dan paso al arte más contemporáneo y actual.

Con el futurismo, enmarcado en los avances y cambios de la 2ª revolución industrial e inspirado por la maquinaria y la tecnología, donde se busca plasmar la velocidad, el movimiento y la fuerza. Donde observamos que el dinamismo, la representación simultanea de planos y la deconstrucción del movimiento están presentes en algunas de sus obras. No podemos dejar de nombrar, los estudios fotográficos de E. Muybridge de finales del XIX, el fluxus, el dadaismo, las antropometrías de Yves Klein con sus pinceles vivos o los pioneros de las performance y los happenings. Todos estos referentes, y algunos otros, conforman una amalgama, un caldo de cultivo perfecto y una herencia que permiten que hoy podamos disfrutar y contemplar obras de las que a continuación hablaremos. Si bien es cierto que cualquier obra de arte, tiene un referente anterior, y por ello las referencias históricas son innegables amén de necesarias. Pues bien, todo ese poso histórico desemboca en un panorama actual, efervescente, feminista y caudalosamente prolífico en el que las mujeres actúan en nombre propio.

Es en este panorama internacional, refiriéndonos al arte de la performance, en el que el cuerpo mezclado con el movimiento, se involucran en el proceso de creación para llegar a la obra final, es

donde nos encontramos con un gran número de artistas mujeres, si bien es cierto que en este caso nos centraremos en aquellas artistas que utilizan su cuerpo como medio de expresión y no como soporte u objeto pasivo, empleando para ello la danza, el caminar, el grito, la plasticidad, el ritmo, la arritmia, enfrentándose al espacio, ocupándolo, conquistando y visualizando, y todo ello a través del cuerpo en movimiento.

En primer lugar hablaremos de **Helena Almeida,** ejemplo de la performance contemporánea, cuya obra ha estado recientemente expuesta en el IVAM, esta exposición llevaba por título *Corpus*, una amplia retrospectiva desde 1960 hasta la actualidad. Mediante la obra de Almeida podemos observar como se expresan algunas de las más importantes transgresiones que ha vivido el arte debido a la crisis de la modernidad, para ello hace uso de la performance y de su cuerpo, el cual ha sido objeto central de su trabajo, siendo este registrado a través del uso de la fotografía con la que a logrado construir una nueva representación de lo femenino.

Es su marido Artur Rosa, la persona que efectuaba cada disparo fotográfico, así, Helena Almeida obtenía una serie de imágenes corporales que, posteriormente, pintaba en azul con amplios trazos gestuales. La intención de Helena era deconstruir determinados mitos asociados al arte. El primero de ellos derogar la estética impuesta durante la modernidad y la pureza lingüística del momento que afectó en gran parte a la pintura. Para ella, el uso de la imagen propia del cuerpo en movimiento captada a través de unas fotografías se convirtió en un medio de expresión para reclamar la exclusión de la corporeidad femenina. De ahí que Almeida rompía definitivamente con lo disciplinario a través de sus fotografías para tornarla en algo más impuro y plural. Mediante su intervención en la fotografía, con gestos pictóricos de azul, ella se reapropiaba del su cuerpo.

A partir de 1975, Almeida explora otras disciplinas donde se funden mejor la relación de la obra y el autor, el espacio de la obra y el cuerpo del artista; para ello combina pintura, fotografía, diseño y performance. Almeida buscaba otras formas de expre-

sarse que no fuera su cuerpo pero siempre volvía a sus propios miembros que la formaban, manos, pies y piernas. Entre todos sus proyectos cabe destacar la serie *Seduzir* (2001–2002) en la que Almeida crea una expresión del deseo físico e interior. A través de unas fotografías, dibujos y videos, muestra el complejo proceso creativo en el que realiza un análisis de estudios coreográficos y del proceso emocional y efectivo que se origina en el mismo cuerpo. Arranca de un dibujo en el que a partir del mismo crea una serie de movimientos y formas que definen la composición de la imagen, además de llevar a los límites la capacidad expresiva de su cuerpo.

Continuando con la escena internacional de la performance representada e impartida por mujeres, nos encontramos con **Tania Bruguera**, esta artista cubana reconocida por sus provocadoras y comprometidas intervenciones artísticas. Como 10,148,451, expuesta en la Tate Modern de Londres en 2018, donde podemos ver el carácter político y social de su obra, en este caso, Bruguera aborda la cuestión de inmigración y sobre todo la indiferencia social hacia la misma, el título de la obra hace referencia directa al número de inmigrantes que se desplazaron ese año. "La vida no es fácil, quiero que la gente salga de su zona de confort".

Su obra se centra en la definición de temas políticos y sociales, donde la artista desarrolla conceptos como el "arte de conducta", con esto define sus prácticas artísticas, en las que tiene como principal enfoque los límites del lenguaje y del cuerpo confrontados a la reacción y comportamiento de los espectadores. Al mismo tiempo Bruguera formula un "arte útil" que haga una transformación real a ciertos aspectos políticos y legales de la sociedad. El trabajo de Bruguera se centra en temas de poder y control, mucho de su trabajo interroga el contexto presente en su país natal, Cuba, en el que ha sido objeto de censura.

Mediante la performance y su particular modo de expresión, empleando técnicas multidisciplinarias, intenta llevar la experiencia más intima y personal a un espacio colectivo. Pretende concebir el arte como una actitud vital y de reflexión crítica. Para ello utiliza su propio cuerpo que como bien dice en una de sus

entrevistas *"El cuerpo no sólo como un lugar donde se coloca la pintura – como en el caso de Yves Klein – sino también como un espacio para acciones con connotaciones artísticas. El performance surgió para ampliar de alguna manera el lenguaje del arte, que estaba muy ubicado en la pintura, en la escultura... Era otra forma de decir las cosas, un poco más abierta."*

En tercer lugar hablaremos de **Esther Ferrer**, principal exponente de la performance en España, siendo la artista que más amplia trayectoria creativa individual sustenta. Insiste en que su trabajo este más orientado hacia las acciones efímeras que no hacía una producción artística permanente. Mujer sencilla y austera que traslada a sus performances la provocación que tanto le caracteriza, a veces lo absurdo y en muchas ocasiones el sentido del humor.

La performance ha sido su hilo conductor durante toda su carrera artística. *"Heredera de John Cage, entre otros, le han influenciado los importantísimos aportes de aquel sobre la concepción del sonido, el ruido, y el silencio, así como la concepción de la acción como (una música de gestos)"*

Para Ferrer la performance se combina de tres elementos básicos: tiempo, espacio y presencia, ambos tres deben ser en tiempo real, austero, corporal, sonoro, en los que se intenta incluir unas gotas de humor e ironía alejándole así de todo arte democrático. Así pues, en la performance de Esther Ferrer existe una interrelación entre el tiempo, el sonido y la palabra. En sus performances, el tiempo es la música, el tiempo será uno de los elementos básicos en sus acciones, sus movimientos y secuencias serán sus propias anotaciones de dibujos o diagramas. A su vez, en sus acciones hace especial hincapié en el tiempo real, haciéndose valer de su propio reloj para indicarle al espectador el transcurso real del tiempo. También utiliza su voz en sus performances, variándola de un volumen ascendente a descendente o viceversa, acompañada de gestos y acciones, ruido de objetos que utiliza en sus acciones en el que también cabe el silencio como sonido. En cuanto al espacio, supone un elemento corporal de la acción, en el performer hay presencia, por ello, sus perfor-

mances son distintas en cada ejecución, porque ciertas circunstancias condicionan la ejecución de la pieza. De ese modo, en sus acciones tanto ella como el espectador formarán parte de ellas, llegando así a confundir roles en ciertas situaciones. Esto lleva a crear acciones abiertas en las que todas las interpretaciones son válidas.

En sus acciones su cuerpo tiene el protagonismo central, seguidamente de sus objetos. Su cuerpo con el que realiza la acción, la traza, la desarrolla, la ejecuta y la finaliza. Su cuerpo acciona en un espacio real y físico, a veces acotado, otras veces no, público o privado o de cualquier otro tipo. Unas veces para invadirlo, otras para transformarlo físicamente otras hablando y con sonido , y otras con objetos en los que la artista realiza la acción para que posteriormente la performance se transforme en una obra de arte.

Por otra parte, utiliza objetos cotidianos para dotarlos de otros significados y descontextualizarlos cuando realiza sus acciones. La importancia de estos objetos es clara, ya que son los restos que quedan de cada una de las acciones que Esther realiza. A su vez, tiene una relación especial con ellos, ya que con ellos juega scon el absurdo, creando así situaciones ilógicas.

Otro concepto que hay que tener en cuenta es el azar, ya que para Esther, la vida te sorprende, te descoloca, y nunca tienes todo bajo control. Así pues, la incorporación del azar a sus acciones es simplemente fruto de una contundente coherencia por parte de la artista.

La performance como concepto.
RITO: Susana Guerrero y Asun Noales

Susana Guerrero es doctora en Bellas Artes, docente y artista plástica, a través de su trabajo pretende recrear una mitología contemporánea pretendiendo así unir lo que es visible con lo oculto, reformulando antiguas mitologías que al fusionarlas se afianzan en su obra junto a la experiencia personal de lo sagrado. En su obra podemos apreciar un apropiacionismo de narraciones míticas, de tradiciones y leyendas, de rituales iniciáticos, de su-

persticiones o de revelaciones intuitivas. Su obra respira una gran influencia de sus estudios en países como Méjico o Grecia, Susana combina en su obra la plástica de las tradiciones, las leyendas y los rituales utilizados en dichos países.

Asun Noales forma parte del paisaje de la escena contemporánea actual. Creó la compañía OtraDanza en el año 2007, después de codirigir de 2000 hasta 2007 la compañía Patas Arriba. Sus coreografías son eclécticas y artesanales. Ha creado numerosos espectáculos en los 11 años de compañía, tanto para público adulto como familiar. Después de licenciarse en el Institut del Teatre de Barcelona trabajó con el Ballet Contemporáneo de Barcelona y con Àngels Margarit y su compañía Mudances, entre otros.

En Rito, la coreógrafa Asun Noales y la artista Susana Guerrero realizan una producción artística para crear este espectáculo entre danza y artes plásticas. *Rito* es la representación de una ofrenda a través de una coreografía con imágenes impresionantes e inquietantes. Un hombre y una mujer rinden culto ancestral a Eros y a Tánatos, al ciclo de la vida y de la muerte. En dicha danza se desencadenan un sonido de fondo de campanas, que nos hace transportarnos a un lugar de ceremonia. Cien cabezas de jaguares de cerámica blanca conforman en espacio donde se realiza la danza. Dentro de este círculo, dos personajes yacen tendidos hacia abajo, uno frente al otro cubiertos de la misma materia que están hechos los jaguares. Unidos por sus bocas por un hilo rojo que los succiona, los bailarines representan la proeza física pero también la vulnerabilidad. Después del rito abandonan en lugar sagrado donde ya nadie es el mismo.

> *"Rito es una instalación bailada que nace de una visión sincrética de la danza y el arte contemporáneo que tomando las ofrendas a los dioses en las culturas antiguas –principalmente la Grecia clásica y la cultura mixteca– y la relación de las vanguardias en la danza durante el s.XX con la mitología, conforma una pieza de danza que se produce dentro de una obra de arte en un mismo espa-*

cio y tiempo y como un único dispositivo. Una, la danza: efímera, orgánica, inasible, viva. La otra, la obra escultórica: cosificada, ritual, circular, simbólica; que la cerca y la desvela, impidiendo a la vez que sea tocada, maculada o dañada." Francisco Sarabia Marchirán

"Rito es la liturgia que surge de la simbiosis creadora de Guerrero y Noales. Es la celebración de un mito, de una historia fabulosa que no se explica, sin palabras, aspectos de la condición humana y de las fuerzas de la naturaleza. El carácter simbólico de esta producción artística compleja cobra forma a través del cuerpo, la escultura, la luz, y el sonido, usando como aglutinante y médium la coreografía y la instalación. El resultado es un espectáculo que se percibe por los cinco sentidos, pero que además, mueve resortes cognitivos que nos hacen proyectarnos sobre el relato y emocionarnos." Tatiana Sentamans.

Diana J. Torres. Pornoterrorista.

Diana J. Torres (Madrid, 1981), licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, es una artista multidisciplinar en la que la performance, la poesía , el video y la postpornografía son sus herramientas de trabajo. Tiene diversas maneras de representarse, aunque la acción directa a través de la performance es la más representativa. *"Hace una crítica corporal radical que apunta a señalar la persistencia de la doble moral en todos los niveles del entramado social e intenta poner de relieve el poder disruptivo de un cuerpo desnudo –podríamos agregar– deseante y voluptuoso. Se autodefine como contra–arte, como arma de acción directa, como máquina de guerra contra el aparato de captura de la norma social heterosexista y así destruir los dispositivos de fabricación de los géneros".* Realiza shows en vivo en los que el público se ve, obligado a la participación emocional, política y/o sexual. Desde 2006 su trabajo se centra sobre todo en el Pornoterrorismo, ideado por ella y Pablo Raijenstein en 2001, movimiento que ha adquirido importancia a través de la red.

Torres es una artista activista del posporno, y en su trabajo reflexiona sobre la sexualidad abierta, donde no se juzgue a las personas no por su género ni por su orientación sexual . “La primera castración es asignar un género”, explica en su último libro.

Cuestiona las roles de sexo y hace revisión del sistema patriarcal, capitalista y falocrático. Y es que Torres creció en un entorno de imaginación, expresión y libertad donde todos estas cuestiones no se producían en su entorno. Fue llegada la madurez donde decidió convertirse en activista del posporno, y en una artista donde mientras recita poesía, es capaz de vomitar y de autoinflingirse, rodeada de las miradas de los asistentes en las salas del teatro.

Sus teorías se acercan a las del padre del psicoanálisis Sigmund Freud, en las que mantiene que la sociedad impone una forma de mantener relaciones sexuales muy convencional. Sin embargo, se distancian considerablemente de disciplinas que estudian el comportamiento humano como la biología evolucionista en la que la misma Diana afirma que todo origen cultural tiene que ver con la sexualidad.

Una de sus acciones más conocidas fue “con un grupo de perrillas y perrillos” en el campus de la Universidad Politécnica de Valencia y empezaron a masturbarse colectivamente en la yerba como una forma de expresar este supuesto tabú social que existe con la práctica de sexo en sitios públicos.

Como bien dice Diana J Torres *“Los seres humanos han de tener acción, y la crearán si no pueden encontrarla.”*

En conclusión desde los orígenes de la performance y el arte corpóreo hasta hoy en día diferentes generaciones de artistas y sobretodo mujeres han desarrollado mecanismos y lenguajes y han abierto caminos tan contundentes en esta área artística, como es la performance, para que hoy en día se pueda hablar de la importancia en la evolución de dicha práctica, pero sobretodo de la presencia de la mujer y de sus aportes a la performance. Ellas han compuesto un amplio abanico de discursos, y formas de plasmar, desde los más bruscos a los más sutiles. Si algo queda claro en el arte de la performance, es que sin todas ellas y sus reivindi-

caciones sociales, políticas, de género o feministas, el arte de la performance no gozaría hoy en día el lugar que ocupa.

Así pues, el arte de la performance esta en auge en nuestro país, se encuentra en un proceso de efervescencia y crecimiento donde el arte de la performance se nutre de otros lenguajes como son la danza, el teatro, el cine y es capaz de transmitir y transitar por infinitud de medios.

BIBLIOGRAFÍA

—Ramírez, Juan Antonio (2003), Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Ediciones Siruela.

—AA.VV. (2012), Esther Ferrer. En cuatro movimientos. Edición Sociedad Estatal de Acción Cultural. ISBN 978–84–15272–32–8.

—AA.VV. (2016), El arte y el cuerpo. Edición Phaidon. ISBN 978 –0 –7148 –7231 –5.

—Torres, Diana (2011), Pornoterrorismo. Edición Txsalaparta. ISBN 978–84–8136–609–9.

—AA.VV.(2017), Helena Almeida. Corpus. Edición Institut Valencià d´Art Modern (IVAM).

WEBGRAFÍA

—Torres, Diana (2011), Pornoterrorismo, Tafalla, Txsalaparta, recuperado de http://pornoterrorismo.com

—Echevarría, Maurice. “Tania Bruguera: descenso del performance,” El Periódico, Guatemala, abril 23, 1999 recuperado **http://www.taniabruguera.com/cms/324–1–Tania+Bruguera+Descenso+al+Performance.htm**

—Entrevista BBC news mundo, 3–10–2018.Tania Bruguera en la Tate Modern: la instalación de arte que literalmente te hace llorar recuperado de **http://www.bbc.com**

A la de tres: geometría, color, movimiento

Carmen Martínez Samper

Introducción

Cuando sentimos la necesidad de expresar el movimiento, más allá de los límites formales de un soporte bidimensional o de la materia escultórica que le da soporte tridimensional, el arte rapta objetos, espacio y tiempo; crea una gramática propia y nace la acción como tema y parte del devenir de quienes se desenvuelven en este modelo de expresión.

A lo largo de la historia del arte se repite el interés por representar el movimiento corporal y plasmar la idea de aquello que tiene vida o la representa de forma artificial. Las composiciones de arte rupestre ya eran una premonición como síntesis expresiva de un grafismo capaz de plasmar la esencia de la acción en escenas de caza y danza. En ello prevalecían las creencias y la magia que se nos transmiten al contemplar la acción. Aunque actualmente sólo seamos meros espectadores de la evolución coreográfica de un actor/artista, que nos cautiva con su movimiento desplegado sobre un espacio que hace suyo, el conocimiento y la cultura nos facilita su lectura.

El cuerpo en movimiento desempeña un papel fundamental en la escena. Es en el espacio donde su movilidad se desenvuelve y su corporeidad se desliza; las sombras que genera se alargan por el suelo y la luz recorta su silueta para dibujar una partitura imaginaria dentro de un texto que marca las series de movimientos. En este caso se manifiesta dentro de una estructura corpórea donde las articulaciones, los agentes externos a la pieza o la propia motorización de las formas permiten que, más allá del estatismo que parece dominar la expresión artística, prevalezca la búsqueda de una aproximación al movimiento sugerido o real.

Sólo al hablar de los cambios que ha experimentado la ex-

presión plástica desde finales del s. XIX observamos que, como temática, la falta de movimiento real sea una carencia y una necesidad nueva para incorporar esta posibilidad desde la cinética y las ilusiones ópticas. En este proceso mental, que roza la inmaterialidad del hecho artístico, tanto la cultura como la tradición alteran nuestros sentidos al percibir y sentir la lectura de las formas y su representación, a la que se incorporan nuevos elementos objetuales y mecánicos. En este sentido podríamos referirnos a los móviles de Alexander Calder (1898–1976) o Jean Tinguely (1925–1991) y Saint Phalle (1930–2002).

Si fuese posible que aquellos modelos en los que se apoya la representación clásica se moviesen, o los paños (tallados) que los cubren además de transmitir la sensación húmeda de la tela (como segunda piel) también pudiese agitarse, la imagen estática se traduciría en otra cosa. Así, en el cuadro de *La balsa de la Medusa* (Théodore Géricault, 1818–1819) se representa la dramática desesperación y el abatimiento de un naufragio en la costa de Mauritania; la inquietante sensación que provocan la amalgama de cuerpos desnudos que se organizan en una diagonal dominante, sobre el fondo de un mar agitado que los lleva a la deriva, no deja impasible al espectador. De una u otra forma nacen, sin alejarnos de nuestro propósito, otras expresiones artísticas que se involucran y se comunican, como sucede en el teatro y la danza, donde los ámbitos se abren a otras posibilidades. Conjugar varias disciplinas para apresar el movimiento que las enriquece y las hace más vivas, a la vez que efímeras en el tiempo, conlleva una necesidad pluridisciplinar que conecta ámbitos diferentes como cuando hablamos de Arte, y lo hacemos sin olvidar los oficios artísticos, porque en el movimiento hay una parte de percepción y otra parte de avance, de desarrollo manual del oficio y de la incorporación de la tecnología para llevar a cabo el intento. En este sentido enlazamos con el ballet como forma de la expresión del cuerpo en movimiento pero atendiendo a una ruptura clave con el clasicismo para introducir una dinámica diferente. Nos centraremos en el Ballet Triádico (*Triadisches Ballett* de Oskar Schlemmer) y en su poética para una movilidad rítmica del cuer-

po dentro de una melodía que dirige el sentido de lo representado. El discurso en cualquiera de los casos ha modificado la forma de entender la danza. Por ello, en conmemoración del centenario de la Bauhaus los colores, las formas y el movimiento serán el punto de encuentro para esta triangulación conceptual, sin olvidar que un cuerpo es polivalente:

En nuestra época, el cuerpo se ha planteado de modo diverso, como agente de control político, como instrumento de protesta (...) y como medio de enfrentar y responder a la realidad de la enfermedad. (Flynn, 2002, 9).

El movimiento se vincula al cuerpo, a los agentes externos; se plantean varias formas de expresión y una de las principales nos dirige hacia la danza y su escenografía.

Hacia una nueva realidad

La realidad se renueva al incorporar el movimiento y la transmisión de sensaciones. La repetición de imágenes que se superponen como sucede en fotografía, donde una sucesión de fotogramas vistos a cierta velocidad suponen una revisión del movimiento que nos muestra paso a paso (como sucede en las imágenes de Eadweard Muybridge (1830–1904) y sus experimentos sobre la cronofotografía) cómo podemos analizar cada una de las fracciones de segundos en una seriación que avanza y se mueve por la suma de las instantáneas captadas en una sucesión de tomas. La imagen se transforma en una ficción casi real donde el "movere" latino muta en acción. Ese movimiento absoluto o relativo depende del entorno y los estímulos generados para que el fenómeno se perciba.

El movimiento de una de las partes afecta al todo en su conjunto. Considerar todas estas cuestiones supone un dominio de la anatomía, de la percepción, del control de numerosos puntos de vista para que cada una de las partes, de sus vistas, se interrelacione con el todo de la composición y en el desplazamiento, ya sea en teatro o danza, el cuerpo es expresión y comunicación. Sigue unos códigos y se recoge o se expande; conforma los sentimientos; se encierra o se abre para hacer partícipes a quienes son

espectadores de la acción desarrollada.

Nos proyectamos y expresamos. La comunicación aún se articula de forma más compleja por medio de los aspectos culturales que matizan la identidad y, con ella, la vestimenta (época, estilo, moda), la máscara y el maquillaje, subrayan el carácter abstracto de la representación.

La luz y las sombras aportan al espacio una base corpórea, volumétrica, donde como caja y contenedor se ve invadido por las formas sugeridas y los cuerpos. Se proyectan, además, sobre los fondos, sobre el suelo. Los focos siguen a las figuras e iluminan con su temperatura un grado de simbolismo innato en la expresión artística. La ausencia de luz deja el hueco vacío de la sombra total. Puede ser para un cambio de escena o para poner el punto final a la acción.

Integramos sonido y silencio, puede haber mimo y música, canto y voz. Un acompañamiento en off es posible o por el contrario surge el sonido del propio cuerpo al arrastrar los pies sobre el escenario.

La escenografía y el vestuario precisan de un argumento literario, de una acción estructurada por un autor y la obra se construye paso a paso. Como ejemplo de todo ello la exposición de *"Los poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata (2017–2018)"*[1], que se organizó con la Residencia de Estudiantes y Acción Cultural Española, reunió obras de diferentes especialidades tomando como eje central a la danza, arte efímero, donde todo lo dicho tiene cabida. Es la recopilación de todo un conjunto de expresiones diversas dentro de un convenio total entre disciplinas que construyen en comunión y entendimiento mutuo.

La estética del cuerpo en movimiento

El interés por la volumetría que nace de la relación entre pla-

---

1.– En DESCUBRIR EL ARTE: "La vanguardia y el cuerpo en movimiento", 22 noviembre de 2017.
Recuperado de: https://www.descubrirelarte.es/2017/11/22/la–vanguardia–y–el–cuerpo–en–movimiento.html
y http://www.residencia.csic.es/expodanza/expo03.htm

nos, vértices, aristas, esferas,… construye una nueva estética de la corporeidad y de su movilidad. Los primeros pasos en el plano bidimensional nacen en los estudios de fotografía cuando se captura el movimiento en varias fases como sucede en los trabajos de Étienne Jules Marey ("Paseo, de figura humana en movimiento, 1891). Entramos en la cronofotografía donde la instantánea se recoge algo mutable, cambiante, efímero, que ya puede ser registrado para su estudio pormenorizado. Se trata de algo que se concreta y no sólo de una percepción posible. Se trata de una forma de introducir variantes, de experimentar y retomar nuevas estéticas, desde lo bello a lo grotesco, desde el (hiper)realismo a la virtualidad de la imagen, que introduce, más adelante, el holograma. En esta experimentación el cuerpo es sólo apariencia: un fantasma que se desvanece al apagar la luz que lo genera.

En los estudios sobre el cuerpo humano me interesó la estructura interna, tanto ósea (para la comprensión) como metálica (para su representación), la que se prepara para llevar a cabo el modelado de la figura en arcilla. Estas estructuras de varillas y malla metálica sustituyen al armazón orgánico que, en la vida real, sostiene a nuestra masa corporal. Una representación necesaria para el estudio y el dominio de las formas exentas que se exponen, desde numerosos puntos de vista, a la mirada del espectador. Pero también, una serie de propuestas planas hacen de la obra una ventana por la que el espectador se asoma a la historia, a la vida. En ambos casos se articula un movimiento sugerido, más que real, como el giro de la rueca en el cuadro de *Las Hilanderas o la fábula de Aracne* (Velázquez, 1655–1660), donde se proponen unas estrategias que requieren de la invención del artista para traducir con los pinceles la posibilidad de sugerir un movimiento, que permanece silencioso, sobre la superficie del lienzo o dentro del estatismo de las formas de la estatuaria griega y egipcia, donde la figura da un único paso al frente durante el periodo arcaico y/o el imperio antiguo.

En la primera década del s. XX puede tratarse la representación del cuerpo a partir de "Torso masculino" (1917), obra de Constantin Brancusi. Las formas en bronce pulido se han reduci-

do a cuerpos geométricos (cilindros) cuya disposición en el espacio permiten adivinar el torso, que ha sido reducido a la mínima expresión, tras eliminar todo detalle orgánico y descriptivo de matizaciones realistas. Su simplicidad volumétrica sin rasgos, que le aporten individualidad, lo trasladan a una generalización de la idea estática de cuerpo, simétrico, sin texturas. Ese cambio radical junto al movimiento futurista y surrealista (con Boccioni y sus "Formas únicas de continuidad en el espacio. (1913)." o Marcel Duchamp con "Desnudo bajando la escalera. (1912).") son rupturas; repeticiones en composiciones dinámicas que perfilan las nuevas inquietudes de los artistas del momento.

Actualmente, las formas se representan en códigos tridimensionales (3D en escáner e impresoras) son inmateriales gracias a los hologramas y del antiguo "autómata" renacen otros seres inertes, gracias a las nuevas tecnologías que a modo de fantasmagorías (como sucedía en las obras de Georges Méliès (1861–1938)) nos llenan de sorprendentes presencias de la inmaterialidad del cuerpo humano, carente de latidos y llenos de sueños fantásticos para una inmortalidad todavía no alcanzada.

2019: el centenario de la Bauhaus

Tomando como introducción la obra de Brancusi nos adentramos en la Bauhaus (fundada en 1919 por Walter Gropius). Abrimos una ventana a un ámbito sobre el que no había desarrollado líneas de investigación específicas. Reflexionar sobre el cuerpo y el movimiento puede vincular la expresión y la técnica, el arte y los oficios. En esta conceptualización del trabajo, que establece lazos de colaboración entre lo puramente artístico y los talleres específicos, capaces de llevar a cabo las propuestas, se genera de forma creativa un trabajo donde la reflexión se materializa y la cercanía permite que la experimentación sea lineal. En el laboratorio de ideas, que todo artista desarrolla, se inicia el proceso y su continuidad se acompasa con la técnica para resolver las propuestas. De esta forma se puede combinar la idea con su ejecución y modificar las propuestas en el propio taller de la Bauhaus. De principio a fin, Arte y diseño, tecnología y utilidad,

nos llevan a las Artes Aplicadas y, de este entendimiento, la revisión de la pedagogía implantada en la Bauhaus abre de nuevo una reflexión en torno a la vinculación de diferentes ámbitos de forma colaborativa para experimentar sobre la materia.

El teatro, en la Bauhaus, era una disciplina que dirigía el profesor Oscar Schlemmer. En este ámbito se articulaban distintas disciplinas y estudiantes de diferentes especialidades, dentro de su mismo proceso, trabajaban la interdisciplinariedad, algo en lo que creo firmemente.

La geometría y el uso del color (con sus códigos) fue uno de los contenidos tratados. El estudio de colores puros, de la forma en la que interactúan según su proximidad, servirán para desarrollar experiencias como las del Ballet Triádico, del que trataremos a continuación.

El hito del Ballet Triádico (1922)

En la bauhaus de Dessau faltaba un programa dedicado al teatro y Gropius "quería suprimirlo por razones económicas; lo consideraba uno de los constituyentes superfluos de la Bauhaus, aparte de que no podía registrar ingresos. (…). En el plan de estudios de 1927 aparece de nuevo el teatro como parte esencial de la formación de la Bauhaus." (Droste, 1991,158).

La hibridación que permite esta actividad, que necesita del escenario, conlleva una nueva forma de trabajar aspectos escultóricos y pictóricos sobre el cuerpo y el espacio. La rigidez de los trajes, que no respetan la movilidad natural de cuerpo humano, alejan de todo sentimiento al espectador y la inexpresividad de los rostros (maquillados y cubiertos por máscaras) parecen carecer de alma. Se mueven en una geometría mecánica, sin la volatibilidad del ballet clásico y sus continuos encuentros entre los bailarines, cuya estética rompen con la estructura mecánica que se desarrolla y tanto recuerda a los periodos futurista y constructivista. Los cuerpos geométricos de colores planos, cuyos movimientos se rigen, en algunos casos, al seguir la trayectoria en espirales y cuadrículas, marcadas en el suelo del escenario; moviéndose con lentitud y pausas; las partes del vestuario que

son rígidas, hacen de la figura humana una reproducción mecánica de sus formas corporales. La reducción de las extremidades a cilindros y conos, etc. limitan el movimiento pero estas "casi" esculturas encierran vida dentro. aunque su movimiento se resume en lo más elemental para permitir el desplazamiento.

El número tres tiene un especial protagonismo. Por una parte, la obra se divide en tres partes que van diferenciándose por el tono general del vestuario. Se inicia con tonos amarillos, pasando hacia el rosado y finaliza con colores oscuros, mucho más solemnes.

La representación se estructura por tríos (dos hombres y una mujer) que van evolucionando a lo largo de doce piezas. Los bailarines aparecen encorsetados en un vestuario diseñado a partir de cuerpos geométricos y colores básicos. Su movilidad viene limitada por estos trajes que reducen esta capacidad (unas veces no pueden dar pasos y su desplazamiento debe realizarse dando saltitos). En el suelo se traza la trayectoria que va desde la espiral al damero. Esta estructura planimétrica define los recorridos de los bailarines, que de forma inexpresiva (pues sus rostros se esconden detrás de diferentes máscaras y escafandras). Todo ello nos lleva hacia elementos que van enlazando sus diseños con aspectos del constructivismo y el movimiento repetitivo es una mecanización robótica del propio cuerpo que avanza de forma articulada y limitada por el vestuario, como partes de una maquina mayor. Son piezas que se mueven en un juego diseñado sobre un tablero–escenario, con su colorido, sus avances diseñados y dirigidos, con un colorido que articula un juego visual que se repite y alterna, generalmente por tríos, aunque en la fase final los "soldados" aparecen por parejas cubiertos por sus yelmos, avanzando por pendientes y escaleras que se pierden en el oscuro escenario y sólo su simetría (marcada por grandes discos circulares) muestra el colorido de los perfiles del tronco, enmarcando los rostros detrás de las máscaras plateadas y de la expresión anónima.

De marionetas y trajes.

Esta forma de interpretar la danza nos lleva a dos citas con las que terminaremos esta reflexión en torno a la manipulación del cuerpo. Detrás de la acción "alguien" mueve los hilos y tiene la maestría suficiente para escenificar con sus marionetas una historia que entretiene al público, generalmente en la calle. Hace algunos años, la llegada del teatro de títeres a los pueblos, que no conocían otra forma de representación, era un acontecimiento y una fiesta. Por medio de unos muñecos articulados, similares en algunos aspectos a los personajes del Ballet Triádico, y limitados en su posibilidad de movimiento, eran capaces de recrear un relato. Esa maestría, el titiritero la describe así:

> *(...) este movimiento era muy simple: bastaba mover el centro de gravedad en línea recta para que los miembros describieran curvas; y a menudo, sacudido de un modo puramente casual, el conjunto entraba entero en una suerte de movimiento rítmico parecido al baile.* (Kleist, 1810, 8).
>
> *Los muñecos usan el suelo sólo para rozarlo, como los elfos, y reavivar mediante la brevísima resistencia el impulso de los miembros; nosotros lo necesitamos para descansar en él y reponernos del esfuerzo del baile: un momento que obviamente no es danza él mismo, y con el cual sólo cabe tratar en lo posible de hacerlo desaparecer.* (Kleist, 1810, 10).

Los cuerpos en reposo son como los maniquíes y los figurines que esperan su momento para iniciar el baile, la representación, el pase. Vestidos con formas corpóreas y colores vivos, alejados de toda representación de la realidad, las marionetas manifiestan tener un alma de la que los figurines de la Bauhaus parece que carecen. Son un mundo nuevo para un repertorio clásico; una ruptura profunda en la concepción del espacio y la idea de cuerpo. Sin embargo, toda esta geometría con la que pretenden crear una distancia entre ellos y el espectador, resulta cautivadora. Un juego de formas y colores. Sí, eso es, un juego de formas

cubistas, que no debemos dejar de admirar por todo lo que aportó y porque sigue siendo un eje fundamental en la pedagogía del arte.

BIBLIOGRAFÍA:

—La vanguardia y el cuerpo en movimiento, 22 noviembre, 2017. En DESCUBRIR EL ARTE. Recuperado de: **https://www.descubrirelarte.es/2017/11/22/la–vanguardia–y–el–cuerpo–en–movimiento.html**

—*La danza y la Residencia de Estudiantes. Poetas del Cuerpo. La danza en la Edad de Plata.* Recuperado de: **http://www.residencia.csic.es/expodanza/expo03.htm**

—Droste, M. (1991). *Bauhaus. 1919–1933. (Bauhaus archiv).* Berlín: Taschen

—Von Kleist, H. (1810). Textos sobre el teatro de marionetas. Recuperado de: **http://smjegupr.net/wp–content/uploads/2016/06/Sobre–el–teatro–de–marionetas–por–Heinrich–Von–Kleist.pdf**

—Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura.* Madrid: Akal.

—Ramírez, J. A. (2009). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI.* Madrid: Cátedra

Luces y sombras a través de los dibujos de la representación humana

David López Ruiz

El paso del tiempo, en ocasiones, hace difuminar recuerdos que en otra época fueron vinculantes para nosotros. En ese pasado, a veces no tan lejano, se agrupan miedos, risas, anhelos y por supuesto descubrimientos que no pasan inadvertidos y que posteriormente forjarán los pilares de la personalidad. Con todo ello, se crece apoyado en las vivencias cercanas que nos rodean y también en los recuerdos fotográficos que volvemos a mirar aun a pesar del paso del tiempo. De ese tiempo recordamos cada instante como si apenas hubiera pasado. También nos construimos en las representaciones gráficas que nos atraparon en las primeras etapas escolares en formas de personajes anamorfos que Piero de la Francesca describiera en sus tratados sobre perspectiva. Los primeros trazos que se desprenden de las manos intentan simular figuras que en un primer momento se presentan como creaciones hipostasiadas en un intento de poder hacerlas descriptibles y con ello comprensibles a una visión generalmente poco educada. Entonces… olvidamos todo. Tiempo después, se empiezan a descifrar detalles con firmeza y rotundidad que permiten la asimilación de contenidos y semejanzas con un mundo creativo repleto de posibilidades, movimientos, expresiones y etapas. Ligado al concepto de arte y expresión artística, en las primeras fases de la vida, han sido varios los artistas de la vanguardia europea que han sabido nutrirse de esa construcción de pensamientos y vivencias que se mantienen presentes en la infancia; se disipan durante gran parte de la vida y afloran con infinita fuerza en el último tramo de nuestra existencia. El arte en general y la reflexión que sobre el mismo y sobre la creatividad se hace desde una óptica de la pedagogía, nos redirige a una dimensión mucho mayor. Una evolución que es capaz de poner en valor los diferentes lenguajes

a través de los cuales podemos expresarnos y llegar a ser entendidos sin excepción. Es entonces cuando ya se han forjado ideas propias argumentadas en la compilación de una identidad objetiva y con pensamiento propio. Sin llegar a plantear arduas discusiones sobre aspectos más formales del arte y la identidad de la persona, tampoco se puede dejar de lado la funcionalidad que éste contiene y la relación entre ambos conceptos. Tanto es así que, si nos centramos en la extensión formativa que se desprende desde la capacidad creativa del ser humano, la producción artística, en la mayoría de los casos, surge por su carácter comunicativo tanto a nivel cognitivo como social y muestra del artista, tanto su carácter emocional, en todas sus etapas, como su representación personal más fiel sin importar realmente cuál sea el resultado final. Contrario a ello, pone de manifiesto su énfasis por el proceso creativo dejando claro que:

> "Esta decidida y explicita voluntad de no hacer cosas bellas es totalmente comprensible en un arte que se quiere, por encima de todo, intelectual y no artesanal, y que quiere, de forma lo más neutra posible, captar y representar, tal cual, la realidad" (Combalía, 2005:62–63).

Esa realidad presente en la visión de cualquier ser humano no tiene por qué estar sujeta a la imagen de lo bello o lo idílico, que de forma generalizada, se entiende en una sociedad plural y cada vez más atrapada en el idilio digital. Estamos relativamente acostumbrados a un medio que ofrece tanto las problemáticas como las soluciones estancas a dicho problema, ocasionando graves desafíos al pensamiento libre. El límite entre lo bello, lo deseado y lo real ha desaparecido en beneficio de la subjetividad que controla los auspicios de la mirada. La belleza de los objetos ha sido desplazada a un lugar en donde es necesario la autorregulación de la capacidad creadora en beneficio de la propia obra como tal, ya sea efímera o permanente.

Podemos llegar a concebir muchas posibilidades para una misma realidad que muestren, tanto lo real como lo irreal, desde

una visión similar. Que su existencia, además sea limitada a la presencia o ausencia de luz. Una realidad, que no siempre sea real. ¿Es posible? Manteniéndonos próximos a esa idea de la realidad y, en la línea de descubrimiento que se mencionaba anteriormente, una combinación de ambos conceptos entrelazados con la concepción artística y las posibilidades expresivas de la misma, nos lleva a pensar en algo tan subjetivo como es la sombra en todo su significado. Esta deconstrucción del pensamiento y del significado de la sombra deja totalmente de lado la creación como tal para centrarse en la verdadera génesis de la investigación del proceso creativo, cuya base fundamental, la centramos en la ausencia o presencia de un elemento. La utilización de la sombra como objeto de arte, en nuestro caso particular, supone un hallazgo a través del cual poder identificar las carencias metanarrativas de la concepción contemporánea. Pero para ello, se debe de precisar que la sombra no existe por sí misma si no hay presencia del cuerpo como lugar y medio de expresión artística.

El juego a través de la sombra nos incita a la participación activa entre el espacio y nosotros mismos y, por tanto, al movimiento. Quién no ha intentado alguna vez desprenderse de su sombra sin llegar a conseguirlo. Quién no ha jugado, al menos durante su infancia, con su sombra. Quién no ha descubierto esa lengua alargada pegada a los pies que se transforma a merced de la luz. El ritmo, el movimiento, la interacción con los que nos rodean y la luz, han sido posibilitadores de cualquier creación que hayamos querido realizar con nuestra sombra. La visión de la sombra como una metáfora, resulta atractiva para trabajar desde diferentes posiciones, tanto estéticas y pedagógicas, como artísticas. Es por ello que, la coreografía que resulta de la interpretación con ella, trasciende mucho más allá del propio contorno de la misma. La condición fronteriza que esta encierra debería de observarse como la violación de la misma sobre la superficie que se refleja en un acto subversivo de extrema entrega por tocar al otro. De todo ello, podemos desprender aparentes intenciones entre la que destacar el aprendizaje a través de la colaboración entre iguales que este hecho supone. Se trata cuando menos, de un reto

en el que se interacciona con otros agentes colaboradores y en el que se ponen en común diferentes ideas y formas de actuación, se mejoran los logros y hay una amplitud de miras hacia la consecución de objetivos. En el desarrollo de esta acción también se reestructuran conceptos iniciales y se tienen presentes aspectos como la comprensión y el replanteamiento de diferentes ideas.

Cuando se apagan las luces del aula y se encienden las luces de las linternas de los móviles y tímidamente se aprecia cómo de forma asombrosa unos estudiantes miran a otros con estupor, el primer pensamiento que pasa por la mente es: algo está pasando. En ocasiones la falta de información ayuda a la capacidad creadora del individuo y deja de lado teorías academicistas basadas en la proporción y sus elementos. La incertidumbre de no saber qué va a ocurrir da paso a generar interrogantes entre los participantes. Es entonces cuando la exploración de su pensamiento comienza a trabajar de forma autónoma intercalando una tras otra las diferentes posibilidades de trabajo a poder desarrollar de forma proactiva dentro de un aula. No es preciso llegar a distinguir entre la forma real y la forma creada del objeto pero es especialmente destacable el acercamiento metodológico de la visión de cada uno de los participantes a través de las imágenes y otras presencias icónicas que se visualizan durante la actividad. Para poder ser consciente de esta amplitud de conceptos y retos se tienen en cuenta los principios de la iconología que señalara Panofsky (1998) y, que ayudan a la comprensión y a la familiaridad con objetos y acciones que se suceden a través de la experiencia práctica. Bajo el pensamiento de este autor se aboga en todo momento por una visión polivalente que permite la asimilación de las imágenes que surgen de una forma generalista teniendo en cuenta, no tanto un sentido estético, sino una concepción más intelectual. De esta forma, las imágenes que surgen atienden a una estructura intelectual que deja de lado la forma por sí misma. Posteriormente se explora el espacio, se amplían y encogen los elementos próximos del entorno y se trabaja la figura humana tanto desde una perspectiva individual como colectiva. Se plantean diferentes consignas desde distintos parámetros según sea el

objetivo que quiera alcanzarse y el ámbito de trabajo en el que la práctica artística se desarrolla. Con el fin de poder alcanzar todo ello se proponen diferentes fórmulas de intervención entre las que cabe destacar las siguientes: de observación directa, de interacción con el medio, expositiva y de representación reflexiva entre iguales.

Cuando planteo este tipo de intervenciones en el aula con el doble propósito de, por una parte, concienciar a los estudiantes de la importancia que tiene el arte contemporáneo como vehículo de conexión entre el ámbito educativo y la realidad social que viven y, por otro lado la significación propia del arte como vida, intento ser consciente de la función mágica que tiene el arte y los fines utilitarios del mismo. De ambas intenciones, sin lugar a dudas en la que más me he ocupado y con la que más identificado me siento, ha sido con la primera. Esta ha sido la que me ha permitido establecer una nueva línea de investigación capaz de unificar el proceso educativo en la primera infancia con el arte contemporáneo actual en una dualidad sin fisuras. La participación a través del juego dentro del espacio de trabajo pone de manifiesto la sensibilidad de los estudiantes cuando se implican en la creación y consecución del objetivo principal que se quiere alcanzar. Es entonces cuando quizás la asexualidad del trabajo a través de las sombras me permite establecer una conexión directa con el mensaje que busco transmitir dejando de lado aquellos prejuicios que, de forma poco acertada han desunido conceptos para mí tan cercanos como son arte y pedagogía. Ambos suponen una simbiosis que genera descubrimiento y saber.

De repente recuerdo el movimiento de los cuerpos a oscuras dentro de un espacio poco limpio y diferentes destellos de luz que pintan sobre las sombras neutras, que no siempre llegan a distinguirse, sobre el fondo que se proyectan. La luz se descompone en diferentes tonalidades que llegan a pensar que el verdadero sentido es el uso corroborando de esta forma la tesis wittgensteniana sobre el mismo. La utilidad de la luz cobra sentido en este acto de creación y se genera así el principio de todo. Se escuchan murmullos y sonidos del mobiliario que impide la acti-

vidad. A veces, también risas cuando se descubren imágenes que antes era impredecible ni tan siquiera pensar. En una dualidad difícil de comprender, me imponen las imágenes que aparecen sin una definición clara y sin llegar a apreciar si son de hombres o mujeres y es cuando comienzo a comprender que el cuerpo humano no difiere mucho de sí mismo en ausencia o presencia de luz. El sexo queda en una ambigüedad latente poco precisa y carente de significado. Cuando esta desaparece, ese cuerpo que no siempre está en sintonía con nuestra psique se evapora y fluye en virtud de lo que está ocurriendo en ese preciso momento sin importarle nada más. A diferencia de tener la intención de capturar una sola imagen lo que el espectador–participante en ese instante busca alcanzar es la visión generalizada de la acción, que está ocurriendo, sin la necesidad de delimitar claramente si es una intervención única con matices cercanos al juego colaborativo o es el participante el ejecutor principal de la propia acción. Es entonces, en este momento, cuando ocurren dos de las primeras fórmulas de intervención anteriormente planteadas. Por un lado la de observación directa sobre el lugar de trabajo y por otra la interacción con el medio que envuelve toda la escena.

Llegados a este punto, no se pueden dejar pasar por alto las intervenciones del artista norteamericano Jim Campbell. En ellas, el autor intenta establecer un juego interactivo basado en la manipulación de la propia imagen para posteriormente reflexionar acerca de las diferentes formas, a través de las cuales, se puede llegar a procesar y decodificar, lo que percibimos de forma visual en un determinado espacio. Este sistema es similar a la metodología de actuación con la que se trabaja en los talleres de formación del profesorado al amparo de sistema educativo formal al que hemos hecho referencia anteriormente. Sin llegar a ser plenamente conscientes, los participantes de la actividad que se plantea en el aula, de forma autónoma, comparten grandes similitudes con el plan de trabajo y la intencionalidad de este artista. Tal es el caso que, y continuando con la bidireccionalidad de la intervención, de su propia obra surgen diferentes talleres educativos basados en la comprensión del arte paralelos a su producción y dirigi-

dos a niños y adultos en donde se trabaja directamente con los diversos lenguajes de la luz. Además es destacable considerar tanto la percepción como la capacidad creativa, el movimiento y la expansión de la propia luz que surge dentro del espacio en el que se desarrollan las diferentes propuestas. A través de los mismos, surgen de forma automática esculturas de luz por medio de cuerpos y objetos. De igual forma nacen imágenes de manera aleatoria que conforman retratos y significaciones varias como elemento artístico llegando a conformar diferentes *mapping* en instalaciones artísticas basándose en los diferentes trabajos del artista. Esta diversidad de propuestas, sin lugar a dudas, supone un gran referente en donde poder comprender la evolución del proceso.

La materialización de la propuesta de la intervención a la que nos hemos referido, en el caso del trabajo planteado con los estudiantes, no tiene su culminación en una forma de representación material al uso de las disciplinas clásicas sino que se expone a través de un conjunto de video proyecciones simultáneas que se reproducen de forma aleatoria y en donde el espectador participa con la inclusión de su propio espectro. Resulta en este caso significativo observar la incertidumbre de la escena de los visitantes al no llegar a comprender si son realmente espectadores o creadores generando de esta forma un nuevo escenario para la composición. Volvemos de nuevo a la dualidad de la representación del arte en todas sus posibilidades intentando no olvidarnos de que cuando lo aparentemente bello se apropia de nosotros es quizás cuando los problemas empiezan a cobrar sentido.

BIBLIOGRAFÍA:

—Combalía, V. (2005). *La Poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual.* Debolsillo.

—Cruz Sánchez, P. A. (Ed.). (2004). *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo* (Vol. 4). Cendeac.

—Marchán Fiz, S. (1990). *Del arte objetual al arte de concepto [1960–1974]: epílogo sobre la sensibilidad postmoderna, antología de escritos y manifiestos.* Akal.

—Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología.* Madrid: Alianza Editorial.

—Tanizaki, J. (1995). *Elogio de la Sombra.* Siruela, Madrid.

—Wittgenstein, L. (1973). *Tractatus Lógico–Philosophicus.* Alianza, Madrid.

Leer el tiempo del modernismo: Movimiento y Cuerpo en Van Gogh y Munch

Özlem Oguzhan

"Eres lo que buscas"
Mevlâna Cemalettin Rumî

Dos artistas, dos tragedias y dos gigantes que dibujan alas en la pintura. Dos nombres importantes del modernismo: Vincent van Gogh (1853–1890) y Edvard Munch (1863–1944). El presente ensayo reflexiona brevemente en torno al gesto que fluye en sus pinturas y, la relación entre dicha técnica con la figura. El movimiento en las obras de ambos pintores define el techo y los límites de esta investigación. En otras palabras, se analiza la relación entre el *movimiento* y *el cuerpo* en las obras de estos dos pioneros que percibieron el espíritu de la nueva era por venir dejando de lado la revolución industrial, las guerras mundiales, las crisis económicas, la destrucción de los sucesos masivos y personales.

Tanto en sus pinturas como en sus historias de vida encontramos las pistas para recapitular los procesos de creación. Experimentar el dolor y los problemas de salud les ha llevado a ambos hacia una crisis creativa. Sin embargo, esta crisis no surge por no poder crear, sino por la búsqueda de dar a luz "aquéllo que nunca existió". Las técnicas que desarrollan y los temas que tratan dan aviso al modernismo para un nuevo despertar. Parecen cantar aquélla canción dolorosa de un mundo que está atrapado entre *"lo nuevo"* y *"lo tradicional"*. Seguramente dicha canción es un lamento, está llena de tristeza. En este punto es necesario ver la diferencia de dos conceptos que a menudo se confunden el uno con el otro y; que, se utilizan uno en el lugar del otro: "El *Modernismo* expresa las tendencias artísticas fuera de los movimientos permanentes que se oponen a la alta cultura de Occidente, y al

mismo tiempo mantiene su conexión con ella. Las diversas tendencias que se encuentran bajo el nombre del Modernismo, son reacciones diferentes y complejas ante la experiencia de *modernidad…*" (Craven, 1996). Aunque los dos abrazan lo "nuevo", el modernismo da un paso adelante por su carácter crítico. El arte comenzó a interesarse tanto en la sociedad como en el arte en sí mismo; y la relación entre ambos. Diferentes artístas de diversos movimientos produjeron obras que las corrientes tradicionales todavía no han tolerado ver. En aquélla época –e incluso hoy en día– el arte se mantiene lejos de expresarse y es ésta lejanía lo que para muchos justamente lo define. Las pinturas de Van Gogh y Munch, tanto por su contenido como por la forma en que lo hacen, invitan a la audiencia a involucrarse, los interpelan. Como ambos pintaban la vida cotidiana y las situaciones emocionales, es decir los estados de ánimo del ser humano, sus obras han sido vistas por el espectador en diferentes períodos, alcanzando en todos los tiempos a construir una relación con ellos.

Mientras se creaba ésta relación, el proceso histórico que acontecía en el mundo era tal vez el más intenso, el más violento y el más acelerado de la mayoría de los tiempos que ha logrado sobrevivir la humanidad. Con la revolución industrial la transición a lo "nuevo" fue –quizás por primera vez en la historia de la humanidad– tan brusca y tan veloz que hizo arrojar al individuo y al artista; y no solo en términos de espacio o acción, sino también desde el punto de vista del pensamiento. Van Gogh y Munch fueron quienes pudieron transformar este despojo en una búsqueda, incitaron a las nuevas generaciones a continuar esta búsqueda.

Vivimos una época donde el tiempo se ha transformado en *moneda de cambio,* por tanto *"el flujo"* es uno de los principales términos que definen la vida dentro del proceso histórico que se extiende hasta el día de hoy (Bauman, 2012). "Todo fluye" (Heráclito) pero el flujo que llega junto con la revolución industrial tiene un carácter diferente. El capital necesita estar en movimiento constante para que funcione el lucro del capital. En este contexto cada ciclo del capital debe ser más veloz que lo anterior. Sólo así se puede obtener un beneficio (Marx, 1972). Este

sistema es la economía del tiempo. Esta necesidad económica que refleja en la vida y el tiempo que ha convertido en un valor, requirió movilidad y flujo. Ahora todo está en movimiento y debe acelerarse continuamente. Por lo tanto, "el flujo" y "la fluidez" son conceptos que expresan la situación actual, donde las innovaciones tecnológicas visuales son los motores de este flujo.

El presente ensayo reflexiona en torno a estos dos pintores debido a las nuevas técnicas creadas por ellos más que el contenido. Su manera de ver el mundo y la vida refleja en sus obras y por eso la forma en que pintan no se llama "estilo", sino en términos más generales se llama "actitud". La razón principal de esto es que no existe una distinción entre sus vidas y sus obras. Ambos consideran el tiempo tanto un *fenómeno* como un *concepto* que se emerge por la mente y el cuerpo. Indudablemente las condiciones de la transformación global son muy severas e impactantes y también afectan a las condiciones humanas. Mientras los artistas de este período como Van Gogh y Munch se enfrentan a estas duras condiciones, se cruzan por una época bastante femenina, es decir abierta a la creación/producción. Ambos pintores usaron sus pinceles para pintar el movimiento del mundo acelerado y mostrar el tiempo que se desaparece. Las pinceladas permiten que el tiempo fluya con las huellas constantes de la pintura y los cuerpos acompañan a este flujo o esta técnica. En otras palabras mientras el mundo se hace pequeño, los cuerpos acompañan a cada movimiento acelerado. La razón principal de la transformación es el cambio en la forma de producción. En este contexto el primer nombre que viene a la mente es Frederich Winslow Taylor (2014) que establece una relación de tiempo/movimiento en la fábrica de Ford y lo aplica en el proceso de trabajo de los obreros y aumenta la productividad con el sistema de cinta. Sin embargo, no debe ignorarse el desgaste del bienestar social, físico y/o espiritual de este nuevo modelo de producción. En los tiempos por venir el cuerpo pierde su función, y la armonía deja su lugar al conformismo. El cuerpo ya hace los movimientos que le indican como si fuera una máquina. Cabe decir que la película "Tiempos Modernos" (1936) de Charlie Chaplin es la que

discute mejor este deterioro. Chaplin describe de manera única la relación entre el tiempo/movimiento con el cuerpo y con una actitud "optimista" criticando la lejanía del *conformismo* de las condiciones humanas.

Los caminos que atraviesan los artistas, son separados en períodos por los historiadores. Estos períodos son una clasificación de las búsquedas de los artistas y todo lo que encuentran durante el camino. Van Gogh y Munch también tuvieron esa búsqueda. Aunque estuvieron en París durante el mismo período, no se conocieron, aún así el paralelismo y la interacción entre sus vidas y obras es bastante notable. Esta interacción y el paralelismo se convirtieron en el tema de la exposición llamada "Munch: Van Gogh" organizada por el Museo de Van Gogh entre 2015 y 2016.[1] Por ejemplo, el "Autoretrato de Van Gogh como Pintor" (1887–88) de Van Gogh y "Autoretrato con Paleta" (1926) de Munch, "Sembrador" (1888) de Van Gogh, "Productividad" (1899–1900) de Munch, "Noche Estrellada" de Munch y Van Gogh vd. (BBC) De hecho, sus obras se exhibieron juntas en la famosa Exposición de Sonderbund –procreador de DOCUMANTA– en 1912 (Kürten, 2012). En relación con el tema de flujo, ahí se encuentran las últimas obras de Van Gogh definidas por las pinceladas y la serie "El Friso de la Vida" de Munch. La sensibilidad de Van Gogh hacia los estampados japoneses es conocida. La técnica difusionista aumentó su sensibilidad hacia la forma de pintar y esta técnica construyó la base de su posterior actitud personal. "Estaba interesado en las enseñanzas de Seurat sobre el puntualismo y las técnicas de expresión lineales originales en la pintura. El artista pintaba haciendo puntos y pinceladas rectas y con el tiempo transformó su técnica en un estilo personal. No se dirigió a la imitación basada en los colores locales como "los pintores

---

1.– "Exhibition Munch : Van Gogh at the Van Gogh Museum" 25.09.2015–17.01.2016

https://www.youtube.com/watch?time_continue=40&v=JbnTt3EqWeU

https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/145Kzty2JLb86fQjHvZSnxY/burning–bright–the–parallel–lives–of–edvard–munch–and–vincent–van–gogh

de cortesía", sino que utilizó los colores primarios en los contrastes complementarios. Van Gogh, era el artista que pintaba cada tema en su propio estilo, fue pionero de una nueva técnica de expresión coloreando las sombras que caen en su lienzo." (Genç, 2009). En sus pinturas utiliza unos símbolos propios de su mundo en el que vive un poco indignado y algo avergonzado. Los girasoles representan a sí mismo; los zapatos, a las condiciones injustas y ásperas del campo; los campos, a la tristeza y soledad. La tristeza y soledad que sentía toman la palabra más en sus últimas obras. Parece que todo vuela.[2] En su obra "Campo de Trigo y Cuervos" incluso el movimiento perdió su dirección y parece que el espacio se desvanece en su propio exceso.

El presente ensayo se llevó a cabo con la serie de "El Friso de la Vida" de Munch en la que también formó parte su obra llamada "El Grito". Se profundiza en los estados de ánimo del ser humano; la tristeza que llega con el amor, la muerte y la soledad tejen dicha serie. Al igual que Van Gogh, Munch también pinta con el estilo de flujo. Aunque las figuras/cuerpos parecen ser el enfoque de este flujo y la continuación de ello, significan más allá de esto. Están parados. Nos paran. Detenerse para oír este grito! Parece que el flujo se recorre para retenernos. Es como si hubieran creado un espacio en el flujo, congelado. A nosotros nos toca sumergirnos en este vacío. Es como ese vértice de reflexión que abren los Sufis cuando giran.

Van Gogh y Munch son tan valiosos y pioneros, no sólo por el tema que relatan, también por la forma que expresan los estados del ser humano. Es decir, el método/la forma es esencial para ellos. Con este método intentan expresar lo invisible dentrás de lo visible dentro de este mundo que fluye, gira y vuela. Esto se puede expresar diferente en distintas culturas. Especialmente en las culturas orientales esta percepción se ha extendido en todos

---

2.– Para comprender este movimiento hay que ver la película de "Loving Vincent" (2017, animación). En términos de su método, la película haber sido creada juntando las pinturas. Es decir, la técnica en las pinturas de Van Gogh proporcionó un método conveniente para la animación.

los tipos de arte. Esta forma de pensar también es muy familiar para Anatolia: Ver lo quieto en el que gira, ver en el que gira lo quieto (Emre). Para ver lo invisible dentrás de lo visible hay que hacer lo contrario: si está detenido hay que moverlo, si está en movimiento hay que detenerlo. Por lo tanto, se puede decir que el movimiento no es nada más que un concepto de la física y tampoco el cuerpo es una cuestión fisiológica. Existe un mundo de sigificados donde todos son parte del uno. "El sufismo, es la ciencia de los significados. Le interesa el fondo de las imágenes, letras, cuerpos." (Kiliç, 2012, 85).

El flujo en las obras de ambos pintores; los sentimientos como el asombro, la serenidad, la tristeza, la privación nos hace recordar otra relación entre el cuerpo y el movimiento: los derviches que giran. Mientras los derviches se dan vueltas en sus ejes, crean una sensación como si estuvieran detenidos. En otras palabras, las figuras que miran al público casi nos detienen en ese ciclo. Es el "vacío" en que nos sumergimos en la armonía que crean tanto en singular como en plural. Es el vacío donde todo se desvanece, se queda afuera y nosotros nos quedamos solos con nosotros mismos. "Cuando uno entra en un trance ya no puede transitar a otra parte. Por eso los derviches que giran bajo el cielo no se marean." (Emre). Se puede decir que la actitud acerca de la relación entre el cuerpo y movimiento en las obras de ambos pintores es equivalente a la tradición de la sabiduría de Anatolia. Para los sufís, "ver lo quieto en el que gira, ver en el que gira lo quieto" es un estado de sabiduría importante. Esta es la razón por la que nos atraen hoy estos dos artistas con sus obras que van más allá de sus épocas y culturas. "En este flujo donde vivimos hay algo que no cambia? Mira un arroyo. Todo fluye, "Panta rhei" dice Heráclito, qué hay que no fluye? Qué hay que no cambia? Lecho del río. Ver lo quieto en el que gira, ver en el que gira lo quieto. En ese arroyo debe existir algo que no gira, hay que verlo. Algunos lo llaman el *ser,* algunos la *unidad.*" (Cündioglu, 2019).

Los sufís que giran comienzan a dar la vuelta en sus ejes con los brazos cruzados sobre el pecho, y los brazos se abren mientras giran. De la unidad de Dios, a abrazar el universo. La mano

derecha mira al cielo, recibe a Dios, la mano izquierda mira a la tierra, da al pueblo. Todo esto está relacionado tanto con la formación que debe tomar, como la actitud que debe mostrar el derviche que gira. Es decir, expresar lo invisible como en las pinturas. Por lo tanto, tanto en lo que gira como en lo que detiene hay algo cubierto. El ser humano quiere comprender, organizar y transmitir su relación con el cosmos, porque la expresión está, sobre todo, relacionada con la existencia. En el presente ensayo, se trata de comprender este estado de expresión con dos acciones, cuales son girar y detener. Van Gogh y Munch, como artistas que fueron más allá de su época, produjeron esta forma de expresión "naturalmente" en sus obras e influyeron a las nuevas generaciones. Hoy en día, ambos artistas representan una parada que es imposible seguir el camino sin parar en ella: "Lo más difícil es detenerse sobre el mundo que gira." (Emre).

BIBLIOGRAFÍA:

—Bauman, Z. (2012). Akıskan Modernite. [Modernidad Fluida] Estambul: Editorial de Can.

—Cündioglu, D. (2019). Felsefe Konusmaları (I) [Discursos sobre Filosofía], Centro Cultural de Yunus Emre Ataköy. contacto: 05.03.2019
https://www.youtube.com/watch?v=KeAYXi64VFM

—Craven, D. (1996). "The Latin American Origins of 'Alternative Modernism'" The Third Text Reader on Art, Culture and Theory içinde, s. 24–34.
The Latin American origins of 'alternative modernism', Third Text, 10:36, 29–44, DOI: **10.1080/09528829608576623** contacto: 05.05.2019
https://www.e–skop.com/skopbulten/modernizm–modernlik–modernlesme/4230

—Emre, Ismail. Özlü sözler. [Aforismos] **http://ismailemre.net/**

—Genç. A. (2009). Vincent van Gogh'un Trajik Yasamından Arta Kalanlar [Los que quedan de la Trágica Vida de Vicent Van Gogh] Universidad de Beykent Revista de Ciencias Sociales / Journal of Social Sciences 3(1).

—Kılıç, M. E. (2012). Tasavvufa Giris [Introducción al Sufismo] Estambul: Sufi Kitap.

—Kürten, J. (2012). "1912 Shows that art World returns to Cologne". contacto: 22.05.2019
https://www.dw.com/en/1912–show–that–shook–art–world–returns–to–cologne/a–16252111

—Marx, K. (1976). Kapital, Ekonomi Politigin Elestirisi (Cilt II) [Capital, Crítica de la Economía Política (Volumen II], (Traductor Alaattin Bilgi). Ankara: Editoriales de Sol.

—Taylor, F.W. (2014). The Principles of Scientific Management. Eastford: Martino Fine Books.

ÍNDICE /ÍNDEX

Prólogo/Pròleg 6

La memoria táctil en el arte de los nuevos medios:
cuerpo y contacto.
Kevser Akçil 9

Sacralización performática en la convergencia institucional y religiosa desde la autoflagelación del cuerpo entre Oriente Medio –Ashura de Teherán en Irán– y Occidente –Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra en España–.
Juan Bernardo Pineda Pérez y Diego Rodríguez Soria 15

El alabastro como alfabetizador intercultural
través de la luz y el cuerpo.
Carlos Salvador Balfagón y Juan Bernardo Pineda Pérez 21

El cuerpo en movimiento en la obra de arte.
Daniel Jiménez Tena 25

Origen, transición y actualidad en la performance hispana.
Leticia Fayos Bosch 29

A la de tres: geometría, color, movimiento.
La Bauhaus después de cien años.
Carmen Martínez Samper 39

Luces y sombras a través de los dibujos
de la representación humana.
David López Ruiz 49

Leer el tiempo del Modernismo:
Movimiento y Cuerpo en Van Gogh y Munch.
Özlem Oguzhan 57

La sisena edició del ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I DE LA REPRESENTACIÓ DEL COS EN L'OBRA D'ART, consisteix en una recopilació de tots aquells elements polivalents a la representació del cos humà en l'obra d'art, a la dansa i a les noves tecnologies: la filosofía, la geometría, el color, la interactivitat tecnológica en els nous mitjans digitals, la tradició interconfessional en les cultures de la Mediterrània, els materials de producció artística i el propi moviment del cos. Tots ells formen part d'un discurs intercultural dins el mon de l'art, reflex d'una societat que camina cap a una entesa des de perspectives multiculturals diverses, però focalitzades cap a un maxim comu

La sexta edición del ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE ARTE, consiste en una recopilación de todos aquellos elementos polivalentes a la representación del cuerpo humano en la obra de arte, a la danza y a las nuevas tecnologías: la filosofía, la geometría, el color, la interactividad tecnológica en los nuevos medios digitales, la tradición interconfesional en las culturas del Mediterráneo, los materiales de producción artística y el propio movimiento del cuerpo. Todos ellos forman parte de un discurso intercultural dentro del mundo del arte, reflejo de una sociedad que camina hacia un entendimiento desde perspectivas multiculturales diversas, pero focalizadas hacia un máximo común.

ESCOLA DE CINEMA RIURAU

CENTRE COREOGRÀFIC DE DÉNIA

RRFF RiuRau Film Festival

Ajuntament de Dénia Cultura

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA 50 anys

GENERALITAT VALENCIANA CULTURARTS IVAC

CONSEIL INTERNATIONAL DE LA DANSE UNESCO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

1542 Universidad Zaragoza

İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ 1992