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

Ponencias V ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE ARTE (Jesús Pobre, Alicante)

Isil Altun
Çigdem Ayüz
Sive Nese Baydar
Kevser Akcil
Gracel Meneu Berenguer
Miriam Balaguer Armiñana
Bartolomé Palazón Cascales
Rubén Díaz De Greñu Marco

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

Ponencias V ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE ARTE
(Jesús Pobre, Alicante)

Isil Altun
Çigdem Ayüz
Sive Nese Baydar
Kevser Akcil
Gracel Meneu Berenguer
Miriam Balaguer Armiñana
Bartolomé Palazón Cascales
Rubén Díaz De Greñu Marco

© (Traducción texto de Isil Altun y Çigdem Ayüz) Öze Yavuz
© Isil Altun
© Sive Nese Baydar
© Kevser Akcil
© Çigdem Ayüz
© Gracel Meneu Berenguer
© Miriam Balaguer Armiñana
© Bartolomé Palazón Cascales
© Rubén Díaz De Greñu Marco

Edita/coordina: Juan Bernardo Pineda Pérez y Rubén Díaz De Greñu Marco

Imagen de la portada: Diana Femenia y Daniela Hlavsova
Foto portada: Rubén Díaz De Greñu Marco

Comité científico:
Isil Altun
Nese Baydar
Manuel Adsuara
Joaquín Escuder

Patrocinado por: EATIM de Jesús Pobre y Diputación de Alicante
Colabora: Riurau Film Festival, Ajuntament de Dénia, Centre Coreogràfic de Dénia, Escola de Cinema RiuRau, Conseil International de la Danse UNESCO, Kocaeli University -Turquía-, Sakarya University –Turquía–, MACMA, Merce Cunningham Trust/Centennial –EEUU–
y Raw producciones

ISBN: 978-84-944506-4-8
Imprime: www.imprentabotella.com

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

Ponencias V ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE ARTE
(Jesús Pobre, Alicante)

7 de septiembre de 2018
Salón de Plenos
EATIM de la Junta Veïnal de Jesús Pobre

Desde 1943 el coreógrafo Merce Cunningham y John Cage, músico y compositor, colaborarán durante más de dos décadas dentro de la Merce Cunningham Co. La influencia artística y emocional que ambos ejercieron uno sobre el otro y viceversa, les permitió aventurarse en la exploración de las posibilidades de movimiento que aportaba la cotidianidad del uso del cuerpo humano. Estas quedaban inscritas en propuestas escénicas multimediáticas, donde el azar o la indeterminación espacial y temporal formaban parte de la presentación de sus piezas de danza y escenografías audiovisuales. En esta VII edición del RIURAU FILM FESTIVAL hemos querido unirnos a la conmemoración mundial del centenario del nacimiento de Merce Cunningham desde su fundación en Nueva York. De ahí, que esta publicación y la de la próxima edición se centrará en contenidos sobre la representación del cuerpo en movimiento en la obra de arte. Un homenaje a la figura de Merce Cunningham por ser uno de los principales referentes para toda la evolución del arte contemporáneo desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Un Artista que une el conocimiento del espacio escénico y la coreografía llevada hasta sus últimas consecuencias con el uso de las tecnologías más actuales.

Des de 1943 el coreògraf Merce Cunningham i John Cage, músic i compositor, col.laboraran durant més de dues dècades dins de la Merce Cunningham Co. La influència artística i emocional que tots dos van exercir un sobre l'altre i viceversa, els va permetre aventurar-se en l'exploració de les possibilitats de moviment que aportava la quotidianitat de l'ús del cos humà. Aquestes quedaven inscrites en propostes escèniques multimediàtiques, on l'atzar o la indeterminació espacial i temporal formaven part de la presentació de les seves peces de dansa i escenografies audiovisuals. En aquesta VII edició del RIURAU FILM FESTIVAL hem volgut unir-nos a la commemoració mundial del centenari del naixement de Merce Cunningham des de la seva fundació a Nova York. Per això, aquesta publicació i la de la propera edició tindran uns continguts al voltant de la representació del cos en moviment en l'obra d'art. Un homenatge a la figura de Merce Cunningham per ser un dels principals referents per a tota l'evolució de l'art contemporani des de mitjan segle XX fins a l'actualitat. Un artista que uneix el coneixement de l'espai escènic i la coreografia portada fins a les últimes conseqüències amb l'ús de les tecnologies més actuals.

Reyhanî: Composición autentica de la música y danza en Mardin (Turquía)

Işıl ALTUN
Çığdem AYÜZ

Mardin[1], es uno de los primeros asentamientos de la historia en la geografía de Anatolia, donde prevalecen muchas civilizaciones. Mardin, está ubicado en las rutas comerciales de la Alta Mesopotamia y lleva un potencial de folclore rico y diverso con datos culturales acumulados que vienen de sumerios, acadios, hititas, asirios, urartus, arameos y los de Artuk. La música y la danza como una rama folclórica en Mardin han sido moldeadas por las contribuciones comunes de diferentes grupos étnicos durante miles de años. Reyhanî, que es uno de los productos comunes de esta composición y acumulación tradicional, se realiza en Mardin como danza y música durante muchos años.

La danza y la música están nombrados como reyhanî, cual tiene relación con la planta reyhan (albahaca), por lo tanto significa *que pertenece a reyhan y relacionada con reyhan.* La palabra reyhan en árabe *reyh*, ريح, rayiha, significa relajación (İşler -Özay 2008, 391) y su raíz: rwh / rīḥ / rūḥ روح significa fragancia (hermosa), el perfume; como la planta de albahaca en latín se dice *ocimum basilicum* y en arameo ryhā ריהא significa el alma. Mardin que se encuentra en la frontera sur de Turquía, es uno de los lugares donde crece la planta reyhan. Esta planta ha dado forma a los valores tradicionales y ha ido más allá de una planta y llegó a ser la imagen cultural en Mardin. Reyhan que ha sido una influencia en los productos de arte de la ciudad, también ha sido un fuente de inspiración para los datos folclóricos.

La música y la danza de reyhanî han sido pertenecidos y fortalecidos por grupos árabes, siríacos, kurdos y turcos en Mardin.

---

1. Mardin, es una ciudad ubicada en el sur este de Turquia, sobre el camino historico de seda, en la Alta Mesopotamia.

Con este aspecto, es uno de los datos concretos de multiculturalidad y el patrimonio cultural de Mardin y de Turquía. No hay una información concreta acerca del nacimiento de la danza de reyhanî, pero se piensa que reyhanî simboliza el nacimiento de la naturaleza señalando la primavera cuando la planta se florece y se percibe su olor. (KK, 1; KK, 2)[2]. Ademas, exiten unas leyendas que se cuentan en Mardin sobre las raices historicas de esta danza. Según uno de estas leyendas, reyhanî surgió de una danza y rezo de un sacerdote que bebió vino y se puso borracho. Según otra narración, durante un espectáculo musical en el palacio, una serpiente se acerca al gobernante, deja semillas en su boca y se va sin hacer daño a nadie. Entonces la planta reyhan emerge de las semillas dejadas por la serpiente y se domina la idea de que con el efecto relajante de la música que se toca en este momento, la serpiente se va sin dañar a nadie. Después, la música que se escucha durante este evento se llamó el *reyhanî* (KK, 1; Uygur 2013, 6). Hoy en día, se cree que, como continuación de esta creencia, la danza de la planta reyhan alivia al espectador y el danzante como la planta misma.

Al principio se cree que la danza de Reyhanî tiene un carácter ritual. Debido a que la mayoría de las opiniones respecto a la raíz de la danza, se argumenta que es una animación/analogía de un fenómeno relacionado con el universo (Köprülü 1999, 72-102). Esta analogía se considera más como una repetición mística y una identificación para mostrar de nuevo un fenómeno y una actividad que procura que el fenómeno sagrado se una con los que le adoran. Se conoce que se realizan analogías sobre: las escenas de la vida rural tradicional, las grandes ceremonias estacionales, el solsticio, el movimiento de las constelaciones, el crecimiento de los productos agrícolas, la maduración, el nacimiento de los animales, las personas, la vida y muerte (Y 2003, 30). Según la analogía en el contexto de la danza y la música de reyhanî, si se examina conjuntamente, se puede decir que reyhanî

2. Kaynak kişiler ile 21.04.2018 ve 24.05.2018 tarihlerinde yapılan görüşme kayıtları kişisel arşivlerimizdedir.

es la encarnación del despertar de la naturaleza en el lenguaje del arte. La danza de reyhanî se expresa con las manos en el aire y paralelo al suelo, las palmas abiertas mostrando el aire y rodillas en el suelo. Es una infraestructura teológica con un aspecto ritual hace pensar que simboliza el suplico al Dios, aceptación de su gloria y agradecimiento a la fertilidad que nos dio.

Reyhan, como una planta mencionada en los textos sagrados representa la belleza del cielo y aparece asociado con Jesús. Cuando se hace la descripción del cielo en la sura Rahman del Corán, *Vel habbu zul asfi ver reyhân(reyhânu)* (Rahman-12), hay una expresion como: "Existen granos de hoja, plantas aromáticas." En el cristianismo, se cree que la palabra reyhan viene de la raíz del alma, por lo tanto se identifica con Jesús. Se cree que sobre la cruz donde Jesús entregó su alma surgió esta planta y por eso simboliza el renacimiento. De acuerdo con esta creencia, una mujer que besó esta cruz se liberó de sus enfermedades y una persona muerta que fue depositado sobre la cruz se resucitó. La Santa Cruz se celebra el 14 de septiembre de cada año por los ortodoxos, durante esta celebración se utiliza la planta para la preparación del agua bendita y para la adornación de la cruz. La expresión reyhan utilizada en el Corán también se hace recordar a María y Jesús. Debido a que los versos anteriores de *Rahman* se dice: "Allá hay frutas y árboles de hurma." (Rahman-11) Se puede considerar que los árboles de hurma que pasa en esta frase puede ser el mismo árbol de hurma al que María señaló antes de dar la luz a Jesús (kuranda-ve-hristiyanlk-inancnda-reyhan.html). Se puede decir que el nombre que se dio a la danza y la música ha sido influenciado de estas creencias.

Interpretación de la Danza de Reyhanî y sus Figuras

El cuerpo es la capa exterior de la vida del individuo; constituye la parte visible de su existencia. Uno tiene la capacidad de encarnar los movimientos abstractos con los movimientos del cuerpo. Los movimientos corporales se aparecen como la forma principal de expresar la percepción externa de uno. La expresión de sí mismo del individuo con el tiempo se pasa la dimensión del

movimiento y se expresa hacia afuera con la palabra. En los rituales, tanto la poesía como los movimientos corporales se consideran elementos que contribuyen a la integridad semántica de la expresión. Con el tiempo, los movimientos corporales, el ritmo, la música y las repeticiones, que se transforman en productos artísticos, adquieren identidad de la danza al dar importancia a la estructura estética. En la sociedad moderna, la danza puede contener mensajes espirituales como subtemas, aunque han sido alejados de la letanía.

Danza de Reyhanî con una armonía proporciona mensajes espirituales como invocación/oración, por medio de los gestos muestra la dignidad y seriedad, con los movimientos de los dedos y manos expresa un juramento a la persona que se ama (KK, 1). Se comienza con las palmas hacia arriba; los brazos abiertos hacia dos lados con modo de suplicar al Dios. Esta figura llamada *espectro*, que muestra la fuerza masculina también simboliza el olor de la planta que se expande alrededor y el giro de la persona alrededor de sí mismo como el giro del mundo (KK, 1). Los danzantes poco a poco comienzan a inclinarse hacia la tierra. La figura de inclinación hacia la tierra describe el agradecimiento para la fertilidad que nos da Dios después de la cosecha. Se levanta lentamente en cuclillas, con las manos abiertas hacia arriba y los brazos paralelos al suelo con un ángulo de oscilación de 180 grados. Si dos personas están danzando juntos los movimientos se diseñan simultáneamente. Uno de los movimientos específicos de baile es *fiske*. El *fiske* se realiza con las manos unidas sobre la cabeza y los dedos se frotan entre sí de forma tal que se produce un sonido. Esta figura se interpreta como la exaltación de la alegría, especialmente en términos de la voz que emite. *Fiske* también se interpreta como la lealtad / juramento, respeto y confianza del hombre hacia la mujer. Durante la danza especialmente los hombres golpean sus pies tres veces al suelo con el fin de consolidar dicho juramento (KK, 1). Ya que las mujeres danzantes no golpean sus pies al suelo.

La figura de fiske se puede considerar como la continuación de una práctica con raíces antiguas, donde la creencia del Dios

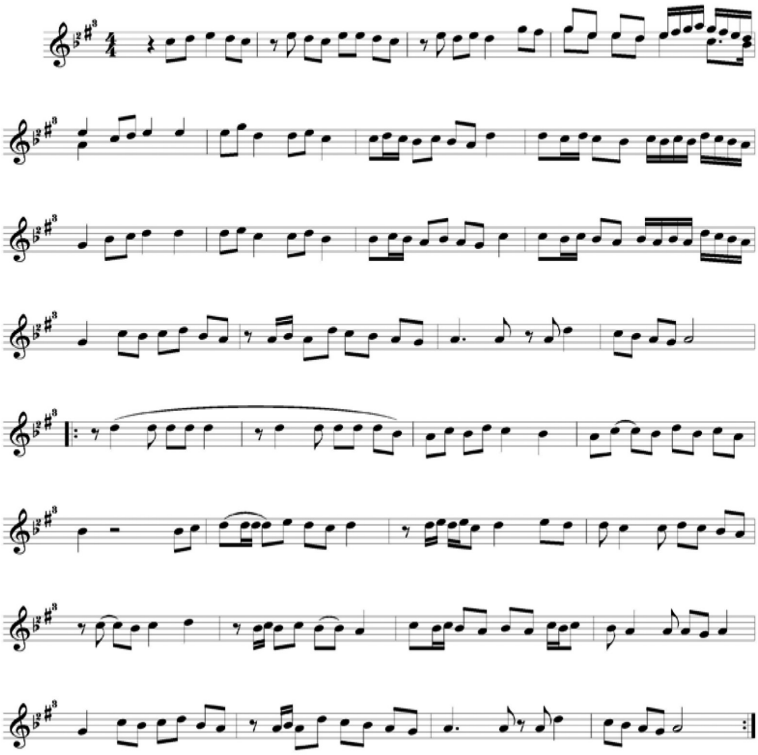
del Cielo en la cultura del Asia Central ha transformado en *el juramento de lealtad a Dios*. A este respecto, parece que la creencia antigua ha sido desplazada con la confesión de amor y devoción. También es una característica que refuerza la función de la danza ya que se exhibe antes de las ceremonias organizadas como el compromiso –henna– boda, para unir las vidas de mujeres y hombres.

Reyhanî es una danza predominantemente masculino y lo realiza una persona o dos. Danza la persona que ha realizado la mejor danza en las sesiones musicales, en bodas, en espectáculos privados y otros solo miran. Si hay más personas que conocen la danza, entonces pueden danzar dos personas y realizan las figuras y los movimientos sincrónicamente. Si las bodas o las sesiones musicales se llevan a cabo dentro de una familia y si no hay un hombre extranjero, el hombre y la mujer se pueden danzar juntos. Pero la mujer no hace *las figuras relacionado con el suelo,* solo acompaña al hombre. Mientras el hombre hace las *figuras relacionadas con el suelo,* la mujer danza rítmicamente a su alrededor (KK-1). El hecho de que las mujeres danzan en una reunión con sus parientes y que no hagan movimientos más masculinos, como *fiske, agacharse y golpear el pie en el suelo,* puede considerarse como un reflejo de la percepción de género y la sección de trabajo social como reflejo de la danza.

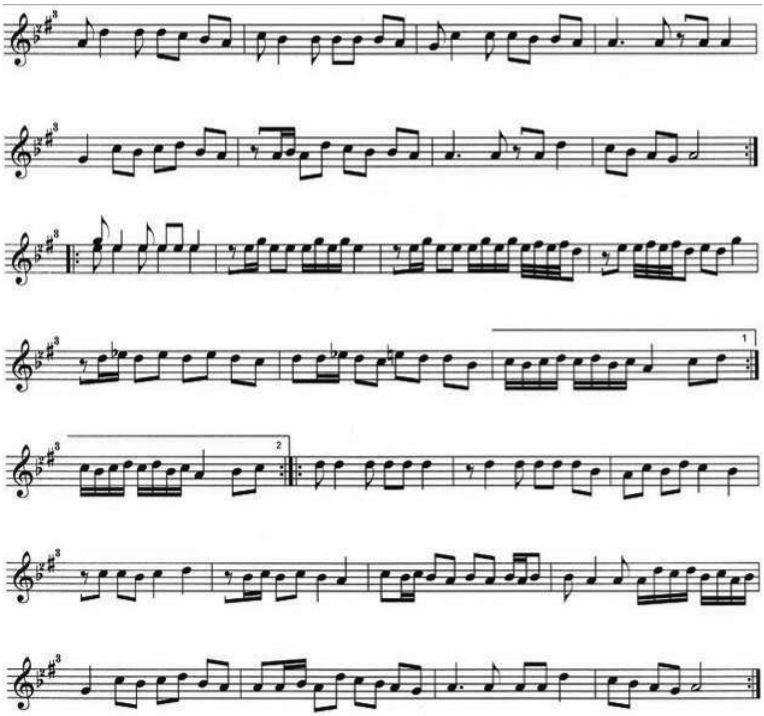
Tiempo y Espacio en la Danza de Reyhanî

La música que lleva mismo nombre que la danza reyhanî, no tiene letras especiales y el baile se realiza libremente. Sin embargo, la mímica y los movimientos ofrecen un placer visual diferente para aquellos que escuchan y contemplan la danza. Reyhanî es una música compuesta con una melodía lenta en *Hüseynî makamı* en cuatro piezas y se interpreta con instrumentos musicales como violín, laúd, cumbus, kemane, darbuka, kanun y tambourine con campanas. Al hecho de que como los dichos instrumentos musicales no se han usado fuera del centro de la ciudad de Mardin en el pasado, reyhanî se ha convertido en una danza realizada solamente en el centro de Mardin (KK, 1).

Aunque varios grupos étnicos como kurdo-árabe-siríaco-turco que viven en Mardin, han querido poner letras en la música, esto aún no se ha realizado. Las notas musicales son así[3]:



3. Las notas de *reyhanî* tomadas del archivo de Tuna Tüfekçi, compiladas por Abdülkerim Çuha de la región de Mardin, fue inspeccionado por Dr. Demet Aydınlı Gürler, miembro del departamento de la Educación de Musica en la Universidad de Cumhuriyet.



Aunque reyhanî se realiza en los rituales tradicionales, como el nacimiento, la boda, a lo largo del tiempo ha comenzado a tener lugar en todo tipo de entretenimiento musical. Se sabe que la danza reyhanî tiene un lugar importante en uno de los entretenimientos musicales de *leyli*, cual es una actividad propia de Mardin. Además de esto, en la despedida de los jóvenes que van al servicio militar, se realiza la danza de reyhanî. Las interpretaciones modernas de reyhanî, como un dato folclórico que promociona la cultura de Mardin, se exhiben en los lugares históricos de la ciudad específicamente para los turistas.

Hoy en día, el grupo de música Reyhanî, fundado por artistas locales, tocan canciones tradicionales en árabe, turco, kurdo y siríaco, exhiben la música y la danza de reyhanî.

Reyhanî se danza durante mínimo cuatro, máximo once minutos. Más que el propósito de la danza y el lugar donde se exhi-

be; el entorno crea la sensación de oferta-demanda entre el público y el danzante define la duración de la danza. No hay una ropa específica para la danza. En este aspecto, el propósito de la danza define la ropa del danzante. En la práctica moderna, mayormente al principio de las ceremonias prematrimoniales, la mujer y el hombre se danzan mutuamente, por lo tanto se puede afirmar que un dato folclórico tradicional se volvió popular y la ropa de los danzantes también es moderna en el contexto de tales espacios.

Reyhanî en el Contexto del Folclore del Cuerpo

Los enfoques contemporáneos, como el *folclore del cuerpo,* que sugieren examinar los datos evaluando el cuerpo como un texto, señalan que el cuerpo más que una estructura orgánica es una obra cultural que hemos creado. La cultura está codificada en el cuerpo y los movimientos corporales indican a qué cultura pertenece el individuo. Además el cuerpo también produce el fenómeno definido como cultura (Young 1993, vii). Al contrario de estas definiciones, en los estudios de antropología de la danza, la ontología humana se identifica con los conceptos de movimiento/ actuación/danza y se propone que la danza es una creación orgánica que existía antes de las culturas y que ha surgido como resultante de las repulsiones instintivas. (Huizinga 1980, 1-4). Ya sea producida como cultura después o sea de su naturaleza orgánica, se acepta que la danza es un mediador con que el individuo pueda comunicar con la vida exterior, que muestre su existencia en el orden social y que pueda expresarse a sí mismo.

Se puede argumentar que la danza, que permite al individuo expresarse a través de los movimientos corporales, con este aspecto, es la primera herramienta de comunicación de la historia humana. Si se considera que las herramientas de comunicación se desarrollan y evolucionan paralelo a la necesidad del individuo, las figuras en las pinturas rupestres que tienen un movimiento pueden ser ejemplos para explicarlo. Las características de la danza como invocar al poder o poderes aceptados como sagrados, su carácter de adoración como parte del ritual con los sentimientos como respeto y miedo, con el tiempo ha ganado una

dimensión social con su función de comunicación dentro de la vida social. Con esta cualidad, se puede considerar que la danza es una influencia importante en la psicoterapia popular. Como medio de comunicación, la danza, aparte de que sea un medio de comunicación tiene función de pasarse bien/divertirse/hacer disfrutar, puede ser intermediario a los mensajes que el individuo quiere dar al otro o la sociedad.

La música corporal, a través del cuerpo, llama la atención para dar la voz a los movimientos corporales como otro enfoque contemporáneo y las reacciones que se dan a los eventos sociales y culturales. La música corporal, se relaciona con la percepción de ciclos rítmicos del universo como un área de investigación que involucra todas las voces que el individuo los saque por medio de su cuerpo como: hablar, sacar voces de los dedos, aplaudir, saltar y el cuerpo se define como el único instrumento común de la humanidad en el proceso histórico (Bulut 2011, 6-10, 69). En esta perspectiva, se puede afirmar que *fiske y golpear los pies en el suelo* en la danza de reyhanî, es un medio que permite la expresión de la emoción amorosa de la persona dentro de la música corporal.

Se ha pensado que desde los tiempos prehistóricos, la danza ha funcionado para mantener la armonía y sincronización entre el alma y el cuerpo. En este sentido la danza mantiene la continuidad del fenómeno nacido de la interacción de las diferentes culturas y mantiene la continuidad del fenómeno definido como cultura. Y se puede definir como una expresión de los sentimientos como: ira, pasión, alegría, ansiedad, felicidad surgidos por la interacción sensible del cuerpo y el alma. La danza, ofrece al individuo la capacidad de expresarse por medio de su cuerpo y contribuye mejorar su competencia social, desarrolla la autoconfianza y la orientación social (Hanna 1979, 18, Ekmekçioğlu vd. 2001, 16; Tercan 2016, 7). Los estudios académicos han demostrado que la danza contribuye a que el individuo se salve del sentimiento de soledad y por lo tanto que tenga una sensación de bienestar psicológico. Especialmente en las investigaciones llevadas a cabo sobre los ancianos, se observa que la danza aumen-

ta el rendimiento de la memoria, la autoestima y la calidad de vida; protege la salud cognitiva, física y espiritual y contribuyó a posponer la aparición de enfermedades relacionadas con la edad (Uzakgören 2015, 60-62). En esta perspectiva KK,1 describe los beneficios sociales e individuales de la danza reyhanî como la siguiente manera:

> "Reyhanî asume el papel de terapia física, mental y espiritual de la persona. La persona que interpreta a reyhanî puede realizar estas tres acciones de una manera mental, física y espiritual. Hace una presentación a la audiencia moviendo sus brazos, sus pies y otras partes de su cuerpo; la estética corporal se exhibe con sus mímicas y gestos acompañados con la música. En la presentación del cuerpo en la danza de reyhanî se llevan a cabo: alegría, felicidad, emoción, tristeza, entusiasmo, grito y nobleza".

Conclusiones y Recomendaciones

Reyhanî es una herencia folklórica común de la estructura multicultural de Mardin, con una larga antecedente histórica transmitida a los tiempos modernos. Responde a las necesidades del individuo para expresarse, integrarse con la sociedad, pasar un buen rato, etc., también asegura su funcionalidad. El reyhanî, en las practicas modernas tiene el objetivo de presentar la cultura de Mardin y sigue siendo una demostración de agradecimiento a Dios después de la cosecha, rezar por la bondad y la belleza, y jurar por la lealtad al que ama. Además de esto, relaja/ da paz al danzante y al espectador y señala al concepto del *alma* asociada con Jesús, de quien santidad esta aceptado por todas las religiones monoteístas, por lo tanto se considera como una danza con valores espirituales.

Reyhanî no es solo una danza, sino también un producto musical en capas y profundamente multicultural. En este contexto, se puede decir que la danza y la música de reyhanî lleva una potencial de contribución importante a la promoción de Mardin. El trabajo llevado a cabo en nombre de esta evaluación potencial debe ser apoyado y mejorado. Por ejemplo, diseñar la ropa para

la danza inspirada de la cultura tradicional de Mardin, convertir el grupo de música llamado reyhanî a una fundación y expandir sus actividades, proponer un emblema inspirado de la planta de reyhanî pueden producir un valor agregado importante y sostenible para Mardin. Además no se ha encontrado la música de reyhanî en el repertorio de TRT (Corporación de Radio y Televisión de Turquía). Se considera que la participación de reyhanî, que es una parte importante de la música folclórica multicultural, en los archivos de TRT, su preservación, promoción y su transferencia al futuro puede ser una importante aportación.

Las valores estéticas que la sociedad ha transferido del pasado por la selección natural, en términos de la sociedad actual y futura, se deben considerar como especies de expresión diferentes, diversos, originales y tradicionales; y debe ser reconocida la contribución de los datos culturales al desarrollo social. En este aspecto, se puede solicitar para que reyhanî tome su lugar en la *Lista de patrimonio cultural no tangible del ser humano de Unesco y con los estudios dentro del contexto del Convenio de protección y desarrollo de la diversidad de expresiones culturales,* se puede promocionar a nivel internacional. Además reyhanî que tiene raíces tradicionales e históricas, en el ámbito de la cultura nacional, debe mantenerse vivo digerido en la vida cotidiana por el pueblo de Turquía-Mardin y se debe transmitir a las nuevas generaciones. Más allá de los esfuerzos individuales con los pasos institucionales puede mostrarse en las escuelas o en los cursos de los centros de educación del pueblo, puede llegar a tomar su lugar en las primarias y puede ser animado para que sea reconocido/ conocido y ejercido más ampliamente. En este marco conceptual, se puede expresar que aumentar la conciencia de la comunidad local seria la contribución más significativa de reyhanî para que sea reconocido a nivel nacional e internacional.

BIBLIOGRAFIA

—BULUT, Muzaffer Özgü, Kalabalıklar ve Beden Müziği (Multitudes y Música Física), Universidad de Anatolia de Eskişehir Instituto de Bellas Artes Departamento de Instrumentos soplados y percusión, tesis de titulacion no publicado, Eskişehir, 2011.

—HANNA, Judith Lynne, To Dance Is Human, Austin: University of Texas Press, 1979.

—HUIZINGA, Johan, Homo Ludens, A Study Of The Play-Element In Culture, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley, 1980.

—İŞLER, Emrullah ve ÖZAY İbrahim, Türkçe-Arapça Kapsamlı Sözlük (Diccionario Turco-Arabe) Fecr Yayınları, Ankara 2008.

—KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat, Edebiyat Araştırmaları (Investigaciones Literarias), Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara 1999.

—TERCAN, Ceren, Topluma Katılım Aracı Olarak Dans (Danza Como Medio de Participar a la Sociedad) Universidad de Balıkesir, Instituto de Ciencias Sociales, Sociologia ABD, Tesis de maestria no publicado, Balıkesir, 2016.

—UYGUR, Hatice, Kübra, Geleneksel Mardin Leyli Gecelerinin Dans İcrası: Reyhanî (Exhibicion de Danza en las Noches Tradicionales de Leyli en Mardin) 8. Congreso de Cultura Turca Internacional, (24-27 Octubre) Eskişehir, 2013.

—UZAKGÖREN, Pınar, Yaşlılarda Fiziksel Bir Aktivite Olarak Dans Eğitiminin, Bellek Performansı, Benlik Saygısı ve Yaşam Kalitesi Üzerinde Yarattığı Değişikliklerin İncelenmesi, (Investigación sobre la educacion de la danza como una actividad fisica de los ancianos, rendimiento de la memoria, respeto por uno mismo, los cambios que hace sobre la calidad de vida), tesis de maestria no publicada, Universidad de Ege Instituto de Ciencias Sociales, psicología ABD., 2015.

—YOUNG, Katharine, Bodylore, The University of Tennessee Press, Knoxville, USA, 1993.
https://www.etimolojiturkce.com/kelime/reyhan
http://hakikatbununneresinde.blogspot.com/2013/07/kuranda-ve-hristiyanlk-inancnda-reyhan.html

Lista de las personas de fuente:

—KK, 1: Mehmet FİDAN: 1956 Mardin, Universidad de Artuklu Mardin, empleado en SKS, fundador del Grupo Musical de Reyhanî. (Entrevista: 21.04.2018)

—KK, 2: Hadra Kübra ERKINAY: 1987 Mardin, Universidad de Artuklu Mardin Dr. profesor de la universidad (Entrevista: 24.05.2018)

El espejo y la sombra como representación del cuerpo humano

Sive Nese BAYDAR

La experiencia del cuerpo como un reflejo significa que el cuerpo vuelve sobre sí mismo. Las sombras, los espejos y otras superficies reflectantes sirven como significantes que muestran a uno mismo de una manera indirecta. Uno de los principales problemas del arte es la representación entre significado y significante. Es Plinio el Viejo quien vincula el reflejo y la sombra como representación con el inicio del arte. El libro de Victor I. Stoichita, La Breve Historia de La Sombra, comienza con una cita del libro de Plinio el Viejo. "Se sabe muy poco acerca de los orígenes de la pintura, decía Plinio el Viejo en su Historia Natural (XXXVI 15). Pero una cosa es cierta: nació cuando, por primera vez, se cercó con líneas la sombra de un hombre. Este nacimiento 'en negativo' de la representación artística occidental es significativo. La pintura nace bajo el signo de una ausencia del cuerpo y presencia de su proyección." (2006:9) Las opiniones de Leonardo Da Vinci sobre espejo y otras superficies reflectantes , que pueden ser guías de los problemas de la representación y la realidad en la pintura, son sorprendentes: "Cuando quiera el Pintor ver si el todo de su pintura tiene conexión con los estudios separados que ha hecho del natural, pondrá delante de un espejo las cosas naturales, y mirándolas retratadas en él cotejará lo pintado con la imagen del espejo, y considerará con atención aquellos objetos en una y otra parte. En el espejo, que es una superficie plana, verá representadas varias cosas que parecen relevadas ó de bulto, y la pintura debe hacer el mismo efecto. La pintura tiene una sola superficie, y lo mismo el espejo. El espejo y la pintura representan la imagen de los objetos rodeada d e sombras y luz, y en ambos parece que se ven mucho más atrás que la superficie. Al comprobar el Pintor a través del espejo que mediante cier-

tos lineamientos y sombras le hacen ver las cosas resaltadas; y teniendo entre sus colores sombras y luces, aún de mucha más fuerza que las del espejo, es evidente que, si sabe manejarlos bien, parecerá igualmente su pintura una cosa natural vista en un espejo grande. El Maestro, que es el espejo, manifiesta el claro y oscuro de cualquier objeto, y entre los colores hay uno que es mucho más claro que las partes iluminadas de la imagen del objeto, y otro también que es mucho más oscuro que alguna sombra de las del mismo objeto. De esto supuestamente, el Pintor hará una pintura igual á la que representa el espejo mirando con un ojo solo; porque los dos circundan el objeto cuando es menor que el ojo." (Da Vinci, 1827: 122)

Las características comunes de sombras y reflejos son que ambas representan las extensiones del cuerpo y ambas le permiten al cuerpo humano volver sobre sí mismo a través del reflejo bidimensional. La sombra y el reflejo son tanto ajenos y como familiares al cuerpo humano. Debido a su falta de profundidad, las sombras y los reflejos como seres intangibles que crean ilusiones se encuentran por encima del mundo material.

Las opiniones de Tarkovski sobre las imágenes son notables: "La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si este es un mundo misterioso, también la imagen de el será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación reciproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad"(2002:128). En términos de la representación del cuerpo, cuando establecemos una relación con algo imaginario, el reflejo y la sombra del cuerpo con sus aspectos intangibles agregan una característica muy significativa a la imagen corporal.

Con sus poderes de representación e inversión, las imágenes y las sombras en el espejo son como un reflejo del cuerpo humano, cambian nuestra relación con el lugar propio donde existe el cuerpo. Las lugares donde ocurren estas reflexiones visuales son

diferentes. Michel Foucault aclara el concepto de "heterotopía", particularmente con la imagen en el espejo como un espacio de ilusión donde nos encontramos con nuestro reflejo. "El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en el que estoy, puesto que me veo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado, vuelvo sobre mí y empiezo a reconstituirme allí donde estoy" (1999:435).

La sombra del cuerpo y la imagen de su reflejo se convierten en el medio por el cual el cuerpo se construye de nuevo en el espacio y el tiempo. La imagen es casi imitada por todos nuestros movimientos y controlada por el cuerpo. "El precio de ser el sujeto es superarse continuamente y duplicar el ángulo del campo doble por si mismo en lugar de ser un reflejo como una imagen, perder su identidad e ir más allá de los límites como una acción de una sola vez" (2003:164). A partir de esta relación bilateral, se puede decir que el cuerpo humano experimenta el lugar donde se ve y el lugar donde no esta. Esta extraordinaria dualidad es una interacción en un lugar de conflicto entre la imagen de mi cuerpo, que es virtual e intangible, y mi cuerpo tridimensional. Aquí, se puede mencionar una división en el sujeto. "Mientras que uno trata de trascender la división física, por otro lado, el mismo esfuerzo lo rompe más, y la fragmentación y la división causan la misma recurrencia del mismo esfuerzo" (op. cit., 164). La pregunta de cual es la copia y cual el original, en otras palabras, el estado de dualidad y multiplicidad entre la proliferación/división de esta imagen y su reflejo, significa que , la distancia en la relación entre significado y significante aumenta, y la representación se debilita.

El encuentro del cuerpo con su sombra o su reflejo en el espejo, completa mentalmente la existencia del cuerpo como un ser invisible. El cuerpo se encuentra con esta forma de representación otra vez. Estos reflejos y estas sombras que pueden verse como reproducción del cuerpo, hoy experimentan este encuentro en las producciones virtuales también. Daryush Shayegan identifica tres etapas de reflejo en la superficie del espejo y su percepción. "La calidad de la percepción es una función de una imagen, y la imagen está vinculada a un soporte: el espejo o las otras palabras en el mundo. Las Relaciones con la imagen-espejo varían mas o menos con el contenido sustantivo del aparato perceptual: La percepción puede ser abierta al espacio detrás del espejo(o la ambigüedad de lo que se revela pero aún permanece oculto, como en la visión teofánica); Puede ser limitada a una confrontación dialéctica con la imagen-espejo; o se puede desbordar su marco y explotar en una orgía de imágenes autónomas, como en el desarrollo exponencial de los medios de comunicación. En el primer caso tendríamos una ontología de imágenes, cada una todavía aureolada en su aura cosmogonía; en el segundo caso tendríamos una relación dialéctica con la conciencia reflexiva; y en el tercer caso, un simulacro o copia. En términos de niveles de realidad, podríamos decir que estaríamos lidiando respectivamente con una metarealidad, una realidad dialéctica y una hiperrealidad (1997:110).

Aquí la pregunta es: ¿Es posible concebir la producción de imágenes del mundo actual de manera similar que si la distancia entre lo representado y la realidad aumenta y la relación entre representación y la imagen se debilita?. El cuerpo reproducido a través de nuevas tecnologías como proyectores u hologramas ha estado expuesto a ser transparente. Nos hemos enfrentado a una representación de un cuerpo permeable, por supuesto, también este enfrentamiento cambió las dimensiones de la representación del cuerpo. Con la reproducción del cuerpo, la distancia entre el cuerpo material y las representaciones virtuales del cuerpo virtual vacía la existencia de una referencia original. Fracalanci resume este proceso de representación citando a Virilio en su libro,

Estética de Los Objetos: "A la transparencia del espacio, transparencia del horizonte de nuestros viajes, de nuestros caminos, sucederá ahora esta transparencia catódica, que no es otra cosa sino la realización perfecta de la invención del cristal, hace cuatro mil años, del espejo, hace dos mil años, y de este escaparate, objeto enigmático que marca la historia de la arquitectura urbana desde el Medioevo a nuestros días o, mas exactamente, hasta la reciente creación de este escaparate electrónico, horizonte ultimo de nuestro trayecto, del que el 'simulador de vuelo' representa el ejemplo mas perfecto"(2010: 190). El cuerpo propio ya no es necesario para su reflejo y representación. Un cuerpo translúcido y transparente también significa la redefinición del cuerpo a través de la luz sobre algo sin sustancia. Sin reflejo ni sombra, estamos presenciando la transformación de un cuerpo que ha perdido su sustancia en una imagen.

Cuando se mira desde la perspectiva de las nuevas tecnologías y nuevos modos de producción que han causado una ruptura de la continuidad del problema de representación artística, arte y artistas se enfrentan ahora con una producción de imágenes en lugar de reflejo y ilusión. Esto significa que cambiar la producción y la técnica, así como cambiar los problemas del arte.

BIBLIOGRAFÍA:

—Da Vinci, El Tratado de La Pintura, Trans. Diego Antonio Rejon de Silva, Imprenta Real, Madrid, 1827

—Foucault M, Espacios diferentes. En: Obras Esenciales, Vol. III, Barcelona, 1999

—Francalanci Ernesto, Estética de Los Objetivos, Trans. Francisco Campillo, Léxico de Estética, Madrid, 2010

—Sayın Z, Imgenin Pornografisi, Metis Yayınları, Istanbul, 2003

—Shayegan D, Cultural Schizophrenia, Trans. John Howe, Syracuse University Press, London,1997.

—Stoichita V.I., La Breve Historia de La Sombra,Trans. Anna Maria Coderch, Ediciones Siruela, Madrid, 2006

—Tarkovski A, Esculpir El Tiempo, Trans. Enrique Banus Irusta, Ediciones Rialp, Madrid, 2002

El Arte participativo y útil: El encuentro entre cuerpos como campo experimental

Kevser AKÇIL

Con los efectos devastadores de la Segunda Guerra Mundial y el auge del industrialismo, los innovadores artistas vanguardistas del siglo XX se reunieron con el público trasladando sus prácticas artísticas hacia el espacio pública, mezclándose con la vida cotidiana, especialmente a través de Fluxus, el happening y la performance para expresar sus ideas y protestar contra la situación actual. Al mismo tiempo, los estados y las instituciones también apoyaron a artistas con el fin de atraer visitantes a las ciudades a través del arte y para promover el desarrollo económico de la ciudad, creando políticas que atrajeran a los artistas hacia los espacios públicos.

A lo largo del siglo XX, los artistas recurrieron a conceptos que implicaban alternativas diferentes y actitudes contrarias a lo establecido. Después de la década de 1970, poco a poco comenzaron a trabajar en diferentes lugares distintos a las galerías, produciendo obras basadas en el proceso, lo que permitía a las personas desarrollar sus relaciones entre ellos. Por lo tanto, el arte comenzó a tener un lugar en la vida cotidiana a través de las relaciones sociales, centrando el tiempo y la acción en lugar de la permanencia.

Nicholas Bourrioud afirmó que la forma material de una obra fue eliminada mediante los encuentros de iniciativas sociales y prácticas artísticas colectivas basadas en proyectos desarrollados en los espacios públicos que se hicieron populares en la década de los 90, y donde el arte se basaba en las relaciones sociales, en las que estas eran intervenidas mediante procesos y definiéndose tales obras como “estética relacional”. De acuerdo con la estética relacional, el arte se infiltró en las prácticas de la vida cotidiana y se convirtió en encuentros temporales y espaciales que debían

ser experimentados por las personas. En los encuentros, todas las personas eran productivas y desarrollaban constantemente relaciones entre ellas, sin temor a las intervenciones de los demás, abiertas al dialogo y a las criticas.

Las obras relacionales de artistas como Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Santiago Sierra, Thomas Hirschhorn y Hans Haacke investigan nuevas formas de relación de objetos y situaciones cotidianas al establecer varias redes sociales. Incluso si los artistas creen que la acción colectiva e intercambio de ideas fortalecen la creatividad, con la difusión de estas prácticas, la comercialización del arte, la estructura jerárquica del arte, el institucionalismo y su distancia a los discursos dominantes, han estado abiertos a la controversia. Al mismo tiempo, también se piensa que estas prácticas experimentales han roto la forma cerrada del mundo del arte que queda lejos de la audiencia. Sin embargo, estas practicas, que son consideradas como estéticas relacionales, también han sido criticadas por razones tales como la participación de los círculos de élite en estas practicas y su transformación en un utopía temporal.

Claire Bishop afirma en su artículo *"El giro social: Colaboración y sus descontentos* (pág. 179, 180)" que cualquier obra de arte participativo se transforma en actividad y actuación social, y añade que cada actividad social que crea una relación exactamente opuesta, se percibe como una obra artística. Bishop también señala que el estado, se refiere a Reino Unido, ha dirigido las prácticas estéticas relacionales hacia el apoyo de las políticas de integración social, y que esta situación debería discutirse, analizarse y compararse desde la perspectiva artística (pág. 180.). Por otro lado, la estética relacional, sugiere relaciones que son más democráticas, conciliadoras y no mediadas por el capitalismo. Por esta razón, Bishop rechaza aquellos que creen en el arte participativo debido a la hegemonía cultural y al comercio; y para aquellos que no creen en el arte relacional, dice que ellos están mal dirigidos y lejos del interés artístico, y pregunta si es posible otra manera de practicar el arte. Ademas, Bishop expresa que aquellos que creen en el arte participativo hacen concesiones de la autoridad y la posición del artista, y la calidad de la obra

es elogiada sin cuestionamientos y saliendo del campo del arte, y ánade que la obra se valora según criterios éticos y se reduce a una política de identidad. Sin embargo, la idea, de que la autonomía artística ha desaparecido por completo como resultado de que el arte participativo se basa en las promesas del multiculturalismo y las políticas de integración, se puede ver como una generalización excesiva. Lo importante es entender que la vida, la ciudad y las relaciones humanas han sido condicionadas por la ideología y la política, mediadas por el capitalismo, y a pesar de ello, lo importante es desarrollar patrones de comportamiento "mejores" con el otro, intervenir y transformar las condiciones existentes para un mundo "mejor".

Mientras que el arte de la década de los 90 se relacionó con la sociedad, a través de la participación, en los últimos años ha surgido el término "arte útil" encabezado por la artista cubana Tania Bruguera y creándose un archivo universal en el que el arte reúne a la gente pero centraliza su valor y uso en un lugar de encuentros, en el que se producen obras destinadas a la continuidad y a romper el sistema comercial de arte. Las obras son producidas por muchos artistas/participantes a través del establecimiento de estudios de arte útiles en diferentes lugares como el Museo de Arte Moderno Middlesbrough (MIMA), Van Abbemuseum, galerías de arte, museos e institutos. En las obras que Bourrioud las contextualiza como estética relacional, el artista sigue siendo el productor al comienzo del proceso. Por lo tanto, el participante se involucra en el proceso participando en la idea de otra persona. En el caso del arte útil, los proyectos enviados al sitio web: www.arte-util.org ,que es utilizado como un archivo, son seleccionados de acuerdo con "ideas y criterios comunes" en plataformas y estudios de arte. El criterio más importante de estos proyectos es que pueden hacer algo útil para la sociedad y son sostenibles. Así los proyectos pueden ser reproducidos y utilizados en diferentes contextos en todo el mundo (Hudson: 2018:21). Por lo tanto, los cuerpos se han encontrado como productores y participantes comunes desde el comienzo. Además, las obras artísticas se basan en las producciones donde las relaciones plurales se restablecen

constantemente y se experimentan nuevos encuentros de cuerpos.

Antes de todas las promesas de democracia expuestas en las obras de estética relacional y arte útil, operan las normas sociales y los valores éticos, la propia identidad del cuerpo desaparece en el mecanismo de control sociocultural que restringe la experiencia del cuerpo y dificulta el descubrimiento del cuerpo reflexivo y los movimientos comunes. En un entorno donde patrones de acción son estereotipados y la subjetividad se pierde al principio, se puede decir que las practicas artísticas ,en las que los encuentros de cuerpos son creados, y la vida social, que no extiende las posibilidades del cuerpo, conllevan riesgos de repetir el mismo sistema de experiencia basado en la recreación desde los reflejos culturales.

Si bien el artista es un experto en estética relacional, que reúne a las personas e invita a la colaboración, en el arte útil el conocimiento colectivo está compuesto por los artistas y el comisario como responsable de la gestión. Alistar Hudson, una de las personas encargadas en la gestón de archivos de artes útiles, en su entrevista con Istanbul Art News dice que sus obras favoritas están fuera del archivo. (s.20). Entonces, los valores sociales, que restringen la subjetividad del cuerpo en las obras de arte útil y participativo, el estilo de vida basado en el consumo y las obras artísticas abiertas a la intervención, están en posición de ser dirigidas y gestionadas.

“Si el cuerpo humano experimenta una afección que implica la naturaleza de algún cuerpo exterior, el alma humana considerara dicho cuerpo exterior como existente en acto, o como algo que le esta presente, hasta que el cuerpo experimente una afección que excluya la existencia o presencia de ese cuerpo.” (Spinoza, 1980:90)

Julian Stallabrass, en su libro, Arte Contemporáneo y Bienales, menciona las características comunes de las obras basadas en la interacción social: Primero, el número de los participantes activos es bajo y ellos son la élite. Segundo, debido a que la participación es voluntaria, incluso si existen diferencias y desacuerdos entre los participantes, se ignoran durante el período intermedio

y solo se lleva a cabo una política conciliatoria entre participantes (2016:161). El artista define sus obras como un ideal democrático en las que el artista no esta en el centro, renuncia su subjetividad y abre la creatividad potencial a los demás. Porque "la lógica del capital agrega todo tipo de materiales como cuerpo, cultura, relacionados al esfuerzo mecánico" (pág. 162).

Participantes, usuarios y cuerpos en estética relacional todavía están en una posición centralizada y esta situación indica que ambos modelos artísticos contienen contradicciones. En la Estética Relacional, la inclusión del individuo en el proyecto del artista es problemática. En cuanto al arte útil, el cargo ejecutivo del comité selectivo y la copia del proyecto de un dato central son problemáticas. Como cuestión de hecho, la observación de las diferencias y las subjetividades de cada sociedad y cada geografía se puede ver como una deficiencia. El termino "útil" es relativo y otro tema de discusión en términos conceptuales. Ambos modelos artísticos que establecen relaciones sociales conllevan el riesgo de que los encuentros de cuerpos puedan convertirse en un conflicto o en una fiesta ,que la utilidad de arte se oculte, y convertirse en un modelo que apoya el orden político dominante.

BIBLIOGRAFÍA:

—Bourriaud, Nicolas. (2005). *Iliskisel Estetik (Estética Relacional),* Trad. Saadet Özen, Istanbul: Baglam.

—Bishop, Claire. (2006). *The Social Turn: Collaboration and It's Discontents (El giro social: la colaboración y su descontento),* Artforum, Febrero. Vol.44, No.6.

—Huson, Alisson. (2018). Comp. Gizem Gedik. *IstanbulArtNews, "Nedir bu "yararlı sanat?". (¿Qué es este "arte útil"?),* Abril, 2018. No.51 s. 20,21.

—Spinoza, (1980). *Etica,* Trad. Vidal Peña, Madrid Editora Nacional.

—Stallabrass, Julian. (2016). Trad. Esin Sogancılar, *Sanat A.S. Çagdas Sanat ve Bienaller, (Art Inc. Arte Contemporáneo y Bienales),* Istanbul: Iletisim.

El cuerpo tecnológico: La *Coppélia* de Maguy Marin

Gracel Meneu Berenguer

En el libro *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial,* Pilar Pedraza recorre un panorama del vivero imaginario de muñecas, autómatas y robots femeninos creados por los occidentales a lo largo de la historia (Pedraza, 1998). En nuestra cultura existe la fantasía de que el hombre creó a la mujer y del poderío de éste, como "genio creador", para crear criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres y que sustituyen a éstas para lo bueno (el amor sublime) como para lo malo (la paliza mortal). Pedraza trata el tema de las fantasías de los hombres materializadas en simulacros femeninos, ensoñaciones artificiales, como son las muñecas como juguetes para adultos.

El arte es en este libro el hilo conductor del artificio con que una cultura androcéntrica y patriarcal como la nuestra protege la falacia de producir criaturas femeninas que sustituyen a la mujer real. En él se muestran numerosos ejemplos de obras y autores que han tratado los temas que Pilar Pedraza recorre en los diversos capítulos de su libro. Sin embargo, estas obras son pictóricas, cinematográficas o literarias. La danza, aunque aparece en narraciones dentro de algunas de estas obras literarias o en secuencias cinematográficas, no es el vehículo del discurso artístico. En el apartado II.5. "La más siniestra" del citado libro, la autora trata sobre obras de E.T.A. Hoffmann con un autómata en su interior, especialmente el relato *El hombre de la arena,* y otras obras inspiradas en este relato (como La muñeca de Lubitsch o la secuencia de la corte de Wurtemberg de *El Casanova* de Fellini), se observa que en éstas la danza, aunque presente en su interior, no es la protagonista en tanto que obra coreográfica.

Como investigadora independiente en danza y mujer, hallo en este hecho, una buena excusa para indagar cómo se ha tratado este tema en el ámbito coreográfico y escribir este artículo con el

propósito de divulgar el arte coreográfico.

La curiosidad me lleva a indagar sobre la existencia de obras coreográficas inspiradas en el *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffmann. Posteriormente, seleccionar de entre varias, una obra atendiendo a los siguientes criterios: ser una obra del siglo XX; realizada por una mujer artista contemporánea; que utilice un lenguaje de danza propio del siglo XX (en nuestro caso, la danza teatro, producto centroeuropeo del período de entreguerras); y por último, que nos proporcionara una mirada de mujer en tanto que sujeto creador, del tema tratado por Pedraza: la muñeca autómata y la construcción de un ideal femenino en el siglo XX. La obra seleccionada fue la *Coppélia* de Maguy Marin (1994). Posteriormente, se adquirió documentación en soporte DVD que ha resultado ser clave para el estudio de la obra, y bibliografía especializada. Así mismo, se ha empleado bibliografía básica de danza y la red Internet.

Coppélia, de la coreógrafa francesa Maguy Marin fue concebida para la pantalla; una producción audiovisual de una versión del ballet-pantomima compuesto por Léo Delibes. Se estrenó en mayo de 1994 en la Ópera de Lyon, siendo director de ésta Yorgos Loukos, a cargo del ballet de la Ópera de Lyon. La coreógrafa da un giro al ballet tradicional, transformando la comedia rural original del siglo XIX en un cuento urbano con jóvenes contemporáneos de calle.

La construcción de lo femenino en la cultura occidental

Los discursos y prácticas desde los que se ha construido la imagen hegemónica de lo femenino son de naturaleza masculina. En el conocimiento, la legislación, y en las formas de expresión artísticas y tradicionales hay un androcentrismo dominante. "La palabra" (y la acción), aquella que dispone de reconocimiento y autoridad ha sido y continúa siendo esencialmente masculina. Las distintas teorías encargadas de decir lo que las mujeres son, cómo son, qué pueden hacer y cual es su lugar en el mundo han sido conjugadas en masculino. Lo femenino se constituye así como construcción androcéntrica determinada por los valores e

intereses masculinos.

En los análisis de la ciencia y el arte ha sido recogido explícitamente que la cultura occidental se asienta en discursos y prácticas profundamente androcéntricos y misóginos. El conocimiento científico incluye valores de género que han sesgado sus teorías, epistemología y formas de proceder. Que esto sea así es relevante, ya que el conocimiento científico ha sido considerado como baluarte de la verdad y la objetividad jugando un papel importante en la construcción de la imagen de lo femenino que domina nuestra cultura. La ciencia fundamenta un destino natural femenino que corrobora la definición normativa hegemónica de mujer. Revelarse contra este destino es ir contra natura, es una batalla que supone cuestionar a la ciencia misma.

Esta ideología predomina también en discursos como el de la creación artística. Este dominio ha significado que, prácticamente hasta nuestro siglo, las mujeres han sido objeto de arte y no sujetos creadores. La ideología masculina no las reconoce como tal, fácilmente. Para esta ideología masculina la combinación de artista y mujer es poco digerible. Y es esta ideología la que ha vertebrado la valoración de la creación artística, de la obra de arte y del artista.

La voz de las mujeres ha quedado silenciada, desautorizada, limitada casi exclusivamente al ámbito de lo privado, sin reconocimiento y sin autoridad y, consecuentemente, sin trascendencia pública. Así pues, las mujeres apenas tienen otra alternativa que plegarse a la norma, o afrontar las consecuencias del mantener una actitud crítica respecto al ideal normativo de feminidad. Actitud crítica la de la coreógrafa Maguy Marin respecto de este ideal normativo de feminidad.

Coppélia, ideal femenino

El que haya un punto de vista de género complica las cosas al introducir el tema del deseo. Como dice Juan Antonio Ramírez[1]

---

1. "Sobre el deseo y el simulacro" Carta abierta, a modo de prólogo, para Pilar Pedraza en *Máquinas de Amar, Secretos del cuerpo artificial,* Madrid, Valdemar, 1998.

"un impulso ha llevado a los hombres a fantasear con la mujer artificial, a apropiarse de ella y a manipularla, como se hace con todos los juguetes". El deseo, dice, "es como un hijo irresponsable de la imaginación, y no es sorprendente que la conciencia le haya otorgado gustosa, a modo de consuelo, muñecas de sustitución".

A principios del siglo XIX nace Olimpia, la muñeca autómata del cuento fantástico *El hombre de la arena* (Der Sandmann) de E.T.A. Hoffmann (1776-1822). La época de Hoffmann es uno de los momentos de auge de los autómatas en Europa. A Hoffmann le gustaban mucho los juguetes, muñecos y autómatas, si bien estos últimos le producían cierto malestar. Había visto el famoso Turco de Wolfgang von Kempelen y es muy probable que hubiera visto la clavecinista de Jacques-Droz dado el parecido de la Olimpia de Hoffmann con ella, incluso en el hecho de que ambas toquen el piano, como Pedraza ha señalado.

La fascinación de Hoffmann (aunque también temor) por los muñecos y autómatas, le condujo a escribir obras con un autómata en su interior como *Cascanueces, Los autómatas* (1814) y *El hombre de la arena* en el que Hoffmann escoge un objeto amoroso teóricamente inerte, una muñeca, pero muy peligroso en realidad porque conduce a la locura. En este relato, Nataniel vive una confusión entre dos figuras femeninas: la musa, inspiradora de sus versos y perteneciente al mundo de lo irreal (Olimpia) y la novia o mujer real, perteneciente al mundo de lo doméstico (Clara).

Según la teoría psicoanalítica freudiana, el concepto de lo "siniestro" guarda relación con el retorno de lo reprimido bajo la forma terrorífica que en ocasiones cobra lo conocido o cotidiano. Así, la emergencia de lo siniestro es para Freud una forma de retorno de lo reprimido, en este caso el temor de Nataniel a ser privado de los ojos (y en definitiva el miedo a la castración). Sin embargo, para E. Jentsch, lo siniestro es lo novedoso, lo no familiar. Destaca como siniestra por excelencia la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente, y a la inversa, que un objeto sin vida esté en alguna forma animado. Como ejemplo de ello menciona las figuras de cera, las muñecas "sabias" y los

autómatas. Jentsch escribe: "uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones consiste en dejar que el lector dude si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata"[2].

La Barbie de cuerpo estilizado y larga cabellera rubia que crearon en 1959 los diseñadores Elliott y Ruth Handlers, es una muñeca que simbolizaba el ideal de belleza de la mujer estadounidense. Es una de las muñecas más vendidas en todo el mundo y alcanzó la cima de su popularidad durante la década de 1980. Posteriormente se hicieron también barbies morenas.

Los artistas griegos del pasado imitaban la naturaleza y los filósofos griegos llamaron al arte "imitación de la naturaleza". El mito de Pigmalión cristaliza la creencia del poderío del arte y, del artista para crear más que para retratar o mimetizar. En Ovidio, Pigmalión es un escultor que esculpe en marfil una mujer según su gusto y se enamora de la estatua que hace. Tanto es así, que ruega a Venus que le dé una esposa modelada como aquella imagen, y la diosa le complace transformando aquella misma estatua de frío marfil en un cuerpo viviente. Es un mito que ha cautivado la imaginación de muchos artistas (Burne-Jones, Daumier, etc.).

Leonardo da Vinci llama al pintor "Señor de toda suerte de gentes y de todas las cosas". Que "Si el pintor quiere ver bellezas para enamorarse de ellas, está en su mano producirlas, y si quiere ver cosas monstruosas que horrorizan o son necias o risibles o merecen compasión, él es su Señor y Dios"[3]. Cuando el artista crea engendra una segunda realidad fruto de su imaginación. Pero en su deseo de crear encuentra límites inexorables en las restricciones de su medio. El pintor se desilusiona cuando se da cuenta de que no hace más que pintar un cuadro, que es plano, una idea representada en un plano bidimensional, y que no cabe esperar que la pintura se ponga a vivir. La obra del escultor, sin embargo, se aproxima más a la realidad al quedar materializada en un objeto tridimensional, espacial y volumétrico, que se puede

---

2. Citado por Pilar Pedraza en *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial* p. 81.

3. Citado por Gombrich en "El poderío de Pigmalión" p. 95

tocar. El deseo de animar un objeto imagen del hombre se complace con el autómata. Pero es, sin duda, en la danza, cuyo instrumento y soporte es el cuerpo humano en movimiento, donde este intento de aproximación a la realidad es mucho mayor.

Coppélia o la muchacha de ojos de esmalte

Si bien *Giselle* es la gran tragedia del ballet romántico, *Coppélia* es la gran comedia. Ambos son historias de amor y ambos tienen sus raíces tanto en la vida real como en la fantasía. En *Giselle* son espíritus los que probarán la profundidad del amor del hombre por la mujer, y en *Coppélia* hay otro ingenio romántico con el que la mujer se asegura de la devoción de su amante. Este ingenio es la hermosa muñeca sin vida, cuya belleza sosegada y mecánica contrasta con la vitalidad encantadora de la mujer de la vida real. La tragedia en *Giselle* se halla en el hecho de que el héroe solo puede encontrarse brevemente con su amor perdido en la fantasía, y que ella, consecuentemente, no forma parte de la realidad.

Coppélia o la muchacha de los ojos de esmalte es un ballet clásico en tres actos, basado en el cuento *El hombre de la arena* (Der Sandmann) de E.T.A. Hoffmann, con música de Léo Delibes, coreografía de Arthur Saint-Léon y argumento de Charles Nuitter y Arthur Saint-Léon. Se estrenó en el Teatro Imperal de la Ópera de París el 25 de mayo de 1870, con Giuseppina Bozzacchi en el papel de Swanilda y Eugenie Fiocre en el de Franz.

La *Coppélia* de Maguy Marin

En la versión de Maguy Marin[4], la historia se desarrolla en una pequeña aldea de Polonia. Comienza como es usual: el Dr.

4. Bailarina y coreógrafa contemporánea francesa, de padres españoles, exiliados a Francia tras la Guerra Civil española. Nacida en Toulouse el 2 de junio de 1951. Representante de a danza-teatro francesa. Se forma en el Conservatorio de Toulouse; en la escuela Mudra de M. Bejart (1970). Bailarina en el Ballet de Estrasburgo y en el Ballet del S. XX. En 1978 abre con el bailarín Daniel Ambash un estudio en Bruselas, que fue la base de la compañía Ballet-Théâtre de l'Arche. Desde 1981 tiene su centro de trabajo en la Maison des Arts de Créteil. Autora de numerosas e importantes obras coreográficas y galardonada con la Orden de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura francés.

Coppélius, un viejo profesor de mente ausente y fabricante de muñecos, construye una muñeca mecánica, Coppélia, de apariencia tan real que todo el mundo que la ve en su balcón imagina que es una muchacha muy bonita. Coppélius ha creado una muñeca viviente. Franz, que llega en su bicicleta, ve a la muñeca en el balcón y cae locamente enamorado de esta "mujer fatal" sexualmente provocativa y rubia, ataviada con un traje rojo y zapatos de tacón alto del mismo color, y abandona a su novia. Confrontados los dos hombres (y la muñeca mecánica) los dos hombres caen presos de una serie de grotescas y peligrosas alucinaciones… Desde este punto en adelante la coreografía de Marin tiene poco que ver ya con la historia del ballet clásico. Marin presenta su versión en sólo dos actos. Suprime la parte de divertimento de sucesión de danzas folklóricas que considera sin función dramatúrgica, y que fueron puestas en el ballet original para el lucimiento virtuoso de los bailarines, haciendo que uno casi olvide el hilo conductor de la historia.

En la historia de Maguy Marin, Coppélia también es un ideal femenino, es una mujer inalcanzable, inasible, una mujer de ensueños; algo así como una estrella de cine al estilo de Marilyn Monroe o Madonna. Lo contrario de la mujer real. Este tipo de mujer representa una clase de mujer que no existe, que es una construcción de la imaginación masculina y asumida por la mujer en tanto que educada en una cultura masculina y mediatizada por los medios de comunicación de masas. Es un arquetipo de mujer, en definitiva, fabricado por la industria cultural cinematográfica y por los medios de comunicación; de la publicidad y de las revistas de moda. Este tipo de mujer, según Maguy Marin[5], representa ser una imagen de la felicidad que está muy lejos de la realidad, y también lejos de la felicidad.

La *Coppélia* de Marin es especial y difiere de las demás en varios aspectos. En primer lugar, no nos presenta una muñeca mecánica, sino una imagen fotográfica de una mujer que parece ser un producto de la moda o del cine. *Coppélia* en el espectácu-

---

5. Entrevista a Maguy Marin en *Coppélia,* DVD de Thomas Grimm (1994).

lo no existe. En segundo lugar, es ésta una imagen representada en un plano bidimensional, es una imagen plana; falta la tercera dimensión, y por tanto, es ausente de corporeidad, de masa, de volumen, y no existe la posibilidad de recorrer sus formas y contornos corporales con las manos. Coppélia nunca está en el mundo real, solo existe en un mundo virtual. O aparece como una secuencia de fotogramas, proyectada en una pantalla, o se nos presenta en el mundo onírico de los dos hombres: Coppélius y Franz.

Marin nos presenta la relación de Coppélius y Franz con esta mujer imaginaria, inaccesible; y la ruptura con Swanilda, la amiga de Franz. Una ruptura del amor por una cosa que es completamente imaginaria, una fantasía. Una mujer de ensueño, como todas aquellas que hacen ejercicios, dietas y reciben masajes, obsesionada por perder peso y ajustarse al patrón de belleza del mito femenino.

Finalmente, parece que el mito se venga. Coppélia cambia la situación, le da la vuelta, debe ser ella un objeto y, sin embargo, hace de Franz y Coppélius sus propios objetos, convirtiéndose en una mujer manipuladora de los hombres que venga la visión masculina de la mujer. Coppélia es la historia de un amor que es destruido por un fantasma, por una fantasía.

Fecha	Lugar	Música	Coreografía	Libreto	Compañía
25/05/1870	Ópera de la rue Le Peletier, ante Napoleón III y la Emperatriz Eugenia en el palco imperial.	Delibes	A. Saint-Léon	Charles Nuitter, basado en el cuento de ETA Hoffmann	
1884	Rusia	Delibes	M. Petipa, después de A. Saint Léon		Ballet Imperial Ruso
1954	The Royal Opera House, Covent Garden. London	Delibes	Ninette de Valois		The Royal Ballet
1968	NYC, Brooklyn Academy of Music	Delibes	Enrique Martínez		American Ballet Theatre
1974		Delibes	Alexandra Danilova/Balanchine		New York City Ballet
1993	Ópera de Lyon	Delibes	Maguy Marin		Ballet de la Ópera de Lyon
2007	Murcia	Delibes	Eduardo Lao		Ballet de Víctor Ullate

Tabla 1. Ballets de *Coppélia*. Elaboración propia.

REFERENCIAS:

—Balanchine, G. & Mason, F. (1988). 101 *argumentos de grandes ballets.* Madrid, Alianza Editorial.

—Gombrich, E. H. (1979). "El poderío de Pigmalión" en *Arte e ilusión,* Barcelona, ed. Gustavo Gili.

—Grimm T. (productor y director) (1994). *Coppélia.* [DVD]. Pierre Bénite, Lyon: RM Arts. (Coreografía de M. Marin. Ballet de la Ópera de Lyon).

—Hoffmann, E.T.A. (1991) *El hombre de la arena,* precedido de "Lo siniestro" por Sigmun Freud. Barcelona, editor: José J. de Olañeta.

—Paris, C. & Bayo, J. (1996). *Diccionario biográfico de la danza,* Madrid, Librerías deportivas Esteban Sanz.

—Pedraza, P. (1998). *Máquinas de Amar, Secretos del cuerpo artificial,* Madrid, Valdemar.

—De Valois, N. (2001). *Coppélia.* [DVD]. The Royal Opera House, Covent Garden, Londres: BBC/Opus Arte. (Coreografía de N. de Valois. The Royal Ballet).

El cuerpo revelado: el desnudo y la representación del cuerpo en el arte contemporáneo chino

Miriam Balaguer Armiñana

Uno de los aspectos fundamentales que condiciona la reflexión sobre la cultura contemporánea en general, y de un modo más específico sobre sus manifestaciones artísticas, es el incremento exponencial de la intercomunicación física y virtual de los individuos; a la vez causa y efecto del proceso dinámico de globalización en el que estamos inmersos. Este fenómeno se manifiesta a nivel cultural en la integración y el contacto de prácticas culturales diversas, pudiendo hablar, en un sentido restrictivo del concepto, de cultura global como la difusión y consumo de los productos culturales de alcance mundial. Es evidente que el factor tecnológico es clave en este proceso. La cultura global, audiovisual y de masas, muestra así una tendencia a la fusión de los argumentos universales narrativos y simbólicos renovados en su estética; alterando y enriqueciendo de este modo el imaginario colectivo. En el campo artístico, la progresiva y rápida digitalización de todos los soportes de comunicación, junto al fenómeno del turismo cultural que crea focos de atracción en torno a los grandes eventos expositivos en museos, convenciones y ferias de arte, darán como resultado una reducción de las barreras a la difusión mundial, haciendo posible un fecundo intercambio o cruce de miradas que a la vez generan un arte que podemos calificar de híbrido en muchos aspectos y que será característico de los contextos culturales propios de sociedades abiertas y multiculturales.

Desde esta perspectiva global en la que destacamos la importancia de las influencias culturales cruzadas entre oriente y occidente, el arte Chino, en sus múltiples formas de expresión, tiene hoy una importante presencia en el ámbito internacional. La diversidad y el pluralismo de las propuestas artísticas propias de la Posmodernidad plantean un territorio artístico complejo inmer-

so en un sistema de referencias múltiples y un clima cambiante de discursos teóricos. Las manifestaciones del arte necesitan ser contempladas teniendo en cuenta que los parámetros de libertad son los que condicionan la producción artística, aunque sus propuestas deban ser observadas atendiendo al contexto específico en el que fueron creadas.

Cuando resaltamos la influencia de la cultura occidental en el arte contemporáneo chino, entendemos que no es solo una copia del "arte contemporáneo occidental". Además del entorno social, existen otros factores dentro de la cultura tradicional china a los que trataremos de aproximarnos en nuestro estudio a través de un breve panorama histórico de la tradición del arte chino respecto al tema del desnudo y la representación del cuerpo, así como sus particularidades históricas y culturales por medio del ejemplo de la obra de varios artistas contemporáneos.

El desnudo en el arte chino tradicional

El tema del cuerpo ocupa uno de los puestos más importantes en el arte chino moderno y contemporáneo porque tiene una estrecha relación con los antecedentes especiales del desarrollo social, político y cultural contemporáneo de China. En la cultura tradicional china e incluso en la sociedad contemporánea, la ignorancia de la individualidad y la esclavitud del cuerpo son factores determinantes. Pero existen otros factores que hunden sus raíces en la propia concepción del arte tradicional chino y el pensamiento que la sustenta. La tradición del arte chino privilegió la pintura entre otros medios de expresión, como expone François Cheng:

> En China, de todas las artes, el lugar supremo lo ocupa la pintura. Es objeto de una verdadera mística, porque para los chinos, el misterio del universo lo revela por excelencia el arte pictórico. En comparación con la poesía, la otra cumbre de la cultura china, la pintura, por el espacio originario que ella encarna, por los alientos vitales que suscita, parece más idónea, no tanto para describir los espectáculos de la creación, sino para

> participar en los <<gestos>> mismos de la creación. Fuera de la corriente religiosa, de tradición ante todo budista, la pintura en sí misma era considerada como una práctica sagrada. (Cheng, 2005, p.9)

Esta pintura, con una tradición que ha venido desarrollándose durante más de dos mil años, presenta unas constantes estéticas que le confieren un carácter particular y unas características específicas que la diferencian de las manifestaciones artísticas de otras culturas. Si bien no vamos a analizar aquí en detalle estas características queremos resaltar algunos aspectos esenciales de su pensamiento estético que tienen su punto de partida en una filosofía fundamental que propone una concepción particular de la relación entre el hombre y el universo.

Si bien la tradición de la pintura china se desarrolla a través de distintos géneros, proponiendo categorías de especialización de lo más variadas, como la pintura de personajes, edificios, flores y pájaros, y un largo etcétera; el genero pictórico por excelencia será la pintura de paisaje, que se convertirá, como se sabe, en la principal corriente de la pintura china.

Un rasgo esencial que diferencia la tradición china de la occidental y que afecta directamente al tema que nos ocupa, es la ausencia de representación del desnudo en el arte chino. Aunque esta afirmación debe ser matizada, como veremos más adelante, resulta clave por oposición a la tradición occidental en la que el desnudo se presenta como el "rasgo revelador de la aventura intelectual de Occidente, estética pero también teórica -es decir que lo caracteriza en función de una elección propia" (Jullien, 2004, p.20). Siguiendo a este autor encontramos que el desnudo en el arte occidental, más que por su tratamiento estético o plástico que puede cambiar extremadamente, debe su consistencia y su autonomía a través de la tradición artística europea a lo que se busca en él y de lo que será símbolo: la esencia; equiparando la fijación con el desnudo del arte europeo con la fijación de su filosofía con la verdad. Analizando profundamente estos conceptos y contrastándolos con el pensamiento chino, Jullien plantea una

respuesta a la ausencia del desnudo en china. Según el filósofo y sinólogo francés esta ausencia remite a una imposibilidad, y a través de ella podemos indagar en la estructura del pensamiento en ambas culturas, "igual que la existencia del desnudo revela y condensa las elecciones de la cultura europea, su ausencia en China responde también a rasgos específicos de la cultura y del pensamiento chinos" (Jullien, 2004, p. 39).

La diferencia fundamental estriba en la concepción griega del cuerpo como <<forma>> estable con función de modelo que remite a lo ideal, siendo la mímesis lo que hace al objeto, fijando la esencia en un <<arquetipo>> de la belleza del cuerpo, que tratará de alcanzar el artista; mientras que para el pensamiento chino todo lo real se concibe como un continuo en evolución, enfocado desde el ángulo, no del ser, sino de los procesos (el dao). Así, en China, el punto de vista sobre el cuerpo no es anatómico, sino <<energético>> (Jullien, 2004).

Como adelantábamos, aunque el desnudo en su concepción occidental no existe en la pintura tradicional china, sí aparecen representaciones de la desnudez a través de las expresiones pictóricas del arte erótico. A lo largo de toda su historia los chinos han producido numerosos manuales de sexo, álbumes eróticos y novelas libertinas, siendo así el arte y la literatura eróticos una buena fuente par descubrir la vida sexual de los antiguos chinos. Los álbumes de imágenes eróticas llamados <<imágenes de palacios primaverales>> o <<dibujos de juegos íntimos>> surgieron en la dinastía Han, continuaron produciéndose en las dinastías Tang, Song y Yuan, el arte de estos álbumes alcanzó su esplendor en la dinastía Ming y siguió así hasta la dinastía Qing. Con la llegada al poder de los manchúes en el siglo XVII, se impuso una censura estricta sobre estos álbumes, manuales y literatura erótica; así también sobre las costumbres sexuales que habían prevalecido hasta entonces en todo el Imperio. Durante los siglos de dominio manchú las conductas chinas se impregnaron de un cierto puritanismo, al que habría que añadir la influencia del confucianismo que había instaurado, a partir de la dinastía Song, un rigor moral que se consolidó con los Qing. (Liu, 2010).

En la dinastía Ming, los álbumes de imágenes eróticas tuvieron gran éxito. Algunos letrados evocaron ese gusto por las estampas eróticas, que se extendió también entre las clases populares, que elaboraban álbumes muy hermosos y caros."Algunos de estos álbumes, llamados <<álbumes límpidos>>, muestran parejas desnudas entregandose al deso carnal y practicando distintas posturas. Otros, llamados <<albumes secretos>>, muestran parejas vestidas prodigándose caricias íntimas." (Liu, 2010, p.198). Sin embargo, estas representaciones del desnudo deben entenderse en su función ilustrativa y no pueden considerarse en su dimensión estética paralelas al desarrollo del estatus ontológico del desnudo en el arte occidental.

Como apunta Jullien, "si la posibilidad del desnudo ha sido ignorada por la tradición china, es por aversión a lo demasiado directo" (Jullien, 2004, p.46). Este carácter reticente del arte chino, que privilegia la sugestión a la revelación directa, es clave para captar de qué modo las representaciones del cuerpo están presentes a través de indicadores artísticos no occidentales en el paisaje chino. Este arte tiene como fundamento la teoría del Yin y del Yang, núcleo de la cosmología china y referencia ineludible de todo el pensamiento tradicional, ya que permite comprender todos los fenómenos del universo y constituye el marco referencial que explica el conjunto de mutaciones que promueven la realidad. En chino, la expresión montaña-agua (shan- shui) significa por extensión el paisaje. La montaña y el agua constituyen los dos polos de la naturaleza y están cargados de profundas significaciones y correspondencias con la sensibilidad humana. Como afirma François Cheng "no se trata de un simple simbolismo naturalista; pues lo que buscan estas correspondencias es la comunión a través de la cual el hombre invierte la perspectiva interiorizando el mundo exterior" (Cheng, 2005, p.164). Podemos hablar del paisaje chino como un retrato espiritual del hombre, en el que la naturaleza no se considera como un marco externo. "Cuando el hombre no está <<figurativamente>> representado, no por ello se halla ausente; está eminentemente presente en los rasgos de la naturaleza, que […] no es más que la proyección de

su propia naturaleza profunda, habitada toda por una visión interior" (Íbid, p.239). Así, podemos concluir que el cuerpo, leyendo el arte chino desde su propia tradición, no está ausente sino "disperso a través de metáforas que lo ubican en el mundo natural" (Hay, 1994, p.44), el cuerpo está expresado de forma indirecta en los procesos y los gestos de los ritmos vitales mediante esa suprema aspiración del paisaje chino de captar lo invisible a través de lo visible.

La aparición del desnudo en el arte chino del siglo XX

El arte chino se mantuvo fiel a los principios de su tradición durante muchos siglos y fue el contacto directo con el arte occidental lo que propició que los pintores chinos empezaran a interesarse por el desnudo. A finales de la dinastía Qing el imperio adoptó la educación occidental, creando escuelas primarias, medias y superiores y se firmaron contratos de becas entre China y los países occidentales para que los jóvenes pudieran estudiar en el exterior. Así, desde el inicio del siglo XX la cuestión de la evolución del arte nacional frente a los modelos propuestos por occidente será planteada de manera central. Numerosos artistas, algunos de los cuales han viajado a Europa o América, realizan un estudio profundo de las obras maestras del Renacimiento, el Barroco o el Impresionismo. Otros se inician en el estudio de las nuevas escuelas al contacto con las vanguardias; esta tendencia será continuada por algunos pintores exiliados a Europa. En estos primeros años de influencia patente coexisten las nuevas concepciones estéticas con una viva fidelidad al lugar de la tradición como puede verse en la obra de artistas como Zhao Wou-Ki, Zhang Daqian, Qi Baishi o Fu Baoshi.

El inicio del siglo XX, con la revolución de 1911 y la proclamación de la República de China que puso fin a la dinastía Qing, marca en China el comienzo del tránsito hacia la "modernidad". Es un momento convulso políticamente y de gran efervescencia cultural en el que China intenta superar el peso y los prejuicios de la tradición confuciana en torno a revistas como "Nueva Juventud" que empezó a publicarse en Shangai en 1915 dando paso al

Movimiento de la Nueva Cultura que promovía el espíritu de la democracia y de la ciencia, el valor de la juventud y una mayor independencia de la mujer. Los nuevos intelectuales fueron cada vez más numerosos, y eran ellos quienes podían reflexionar sobre los problemas de su país desde un punto de vista más moderno.
En 1915, la Academia de Artes de Shanghai inició las clases de dibujo y pintura con modelos desnudas, toda una audacia en aquel momento, y las primeras fotografías en que aparecen desnudos están tomadas en sus aulas. A partir de 1920 empiezan a aparecer fotografías que tienen el cuerpo desnudo como tema, algunas de fotógrafos chinos, y otras de fotógrafos occidentales que en algún momento trabajaron en China.

Pero centrándonos en la pintura queremos destacar la figura de la pintora Pan Juliang (1895-1977) en cuya obra pictórica destaca especialmente la representación del desnudo. Pan, cuyo nombre de nacimiento era Zhang Yuliang, era originaria de la provincia de Anhui. Sus padres murieron cuando era una niña, y fue vendida a un burdel por su tío a la edad de catorce años. En 1916 un oficial de aduanas local, llamado Pan Zanhua, compró su libertad y se casó con ella como segunda esposa. A partir de este momento se fue con Pan a estudiar a Shanghai, cambiando su nombre por el de Pan Juliang. En 1918, pasó los exámenes y entró en la Escuela de Arte de Shanghai a estudiar pintura occidental de la mano de Wang Jiyuan. Después de graduarse viajó a Francia, estudiando en Lyon y París, patrocinada por Pan Zhanhua. Posteriormente tras ganar una beca por sus excelentes logros en 1925, continuó sus estudios en la Real Academia de Roma en Italia, donde fue galardonada al año siguiente con el Premio de Oro en la Exposición Internacional de Arte de Roma. En 1929, mientras estaba en Roma, Liu Haisu la invitó a dar clases en la Escuela de Arte de Shanghai y regresó a China ese mismo año. Realizó una exposición individual en Shanghai, siendo reconocida como la primera mujer China artista de pintura occidental. Fue también invitada a ser profesora del Departamento de Arte de la Universidad Central de Nanjing. Realizó cinco exposiciones individuales en China de 1929 a 1936. Pero en 1937, regresa

a Francia y se instala definitivamente en París donde permanece, cosechando numerosos éxitos internacionales hasta su muerte en 1977. (Xinhua 2006). Su novelesca biografía está narrada libremente en la película china de 1995 Hua Hun (Un alma perseguida por la pintura) dirigida por Shuqin Huang e interpretada por Gong Li.

La obra pictórica de Pan Yuliang, en la que predomina el retrato y especialmente el autorretrato, nos interesa especialmente por la insistencia de la artista en la representación del desnudo, en la que realiza una síntesis de la técnica occidental del óleo con un especial lirismo y delicadeza de indudable origen chino y que apreciamos marcadamente en sus dibujos y pinturas de mujeres desnudas en el baño. A pesar de sus éxitos internacionales y su reconocimiento como pionera en el arte chino, su pintura fue condenada como "depravada" por los críticos de arte y los oficiales conservadores chinos en la década de 1930-40 y provocó el exilio europeo de la pintora. Su obra no será plenamente reconocida por la autoridades chinas hasta mucho más tarde en la década de los 80 en que su obra regresa a China, conservándose actualmente en la Galería Nacional de Arte Chino de Beijing y en el Museo Provincial de Anhui en Hefei.

El desarrollo político y cultural de China desde el Movimiento de la Nueva Cultura estuvo marcado por el ascenso del Partido Comunista Chino. Tras la cruenta Guerra Civil China y la proclamación de la República Popular China en 1949 por Mao Tse Tung, la vida cultural China quedó determinada por las intensas campañas de reformas económicas e ideológicas como el Gran Salto Adelante y especialmente por la Revolución Cultural. La idea maoísta de que la nueva China debía romper con los hábitos feudales del pasado tuvo consecuencias nefastas para la cultura tradicional china. La interpretación de qué elementos de la sociedad merecían la consideración de antiguos o burgueses, embarcó a los "Guardias rojos" en una campaña de destrucción indiscriminada de obras de arte, libros, templos y edificios antiguos. Cualquiera que hubiera expresado en su vida publica un interés cultural o artístico hacia cualquier asunto que no fuera la

exaltación de la figura de Mao podía ser acusado de reaccionario, así se sucedieron las purgas de intelectuales y artistas. El control de una política cultural totalitaria será ejercido sobre los individuos y en cuestiones relativas a la sexualidad y al cuerpo se instaló un puritanismo aún más radical que el que habían instaurado los manchúes, paralizando las costumbres chinas durante más de treinta años.

Evidentemente la producción artística se vio condicionada por los ideales del Partido Comunista, predominando el carácter propagandístico e ideológico de inspiración soviética; los "Guardias rojos" se encargarán de destruir obras, estudios y exhibiciones de artistas acusados de producir un "arte degenerado". El arte del desnudo fue condenado como completamente pornográfico y burgués.

A fines de la década de 1970 y principios de la de 1980, después de haber experimentado los horrores de la Revolución Cultural, se produce un despertar de la libertad y el derecho individual, se comenzó a redescubrir y reconocer los valores del humanismo que habían sufrido una devastación tan prolongada. En las artes asistimos a un refuerzo de la significación individual y la subjetividad del artista. Después de una política cultural represiva se inicia un proceso de reconquista de la libertad del cuerpo a través del arte, así el proceso de apertura de la sociedad China va asociado a una mayor conciencia individual del cuerpo y de la subjetividad. La proliferación de artistas que desde distintas disciplinas utilizan el cuerpo o su representación como medio de expresión puede entenderse como una metáfora del derecho personal a la independencia en relación a los factores sociales, culturales, políticos o históricos. En el ambiente social de los años 80 en China, reclamar el derecho al cuerpo significó tanto la supresión del dominio eminente del cuerpo en la cultura tradicional china como en la cultura del totalitarismo comunista.

Los desnudos femeninos reaparecieron en la primera exposición del Grupo Stars en Beihai Park en Beijing en 1979, y en el mural de Yuan Yunsheng en el aeropuerto de Pekín en el mismo año (se ha argumentado que la supervivencia de este último

durante dos años fue porque representaba mujeres de minorías étnicas). La aprobación del Consejo de Estado de China en abril de 1985 del desnudo en el arte fue seguida por la exposición "El desnudo en el Arte Chino" de 1988. En ese mismo año tuvo especial impacto la publicación del tratado académico "Sobre el Arte del desnudo" del pintor y profesor Chen Zui, convirtiéndose en un éxito de ventas en China. Se considera el primer tratado de este género en China, en un momento en el que en algunas zonas rurales todavía se consideraba que las modelos desnudas de las escuelas de arte realizaban un trabajo indecente comparable a la prostitución (Li, 2005). Chen se considera un pionero en la introducción del desnudo en el arte chino, olvidando quizá la importante aportación de pintores como Pan Juliang o Xu Beihong a principios de siglo.

El cuerpo en el arte contemporáneo chino

Desde mediados del siglo XX el papel del cuerpo como eje fundamental de la creación
artística es sin duda uno de los fenómenos más destacados en este ámbito a nivel global.

Enmarcado en el proceso de desmaterialización de la obra de arte, el cuerpo como lugar y medio de expresión artística es la base de distintas modalidades de arte de acción y participación. Esta dimensión performativa del arte, en la que el cuerpo humano es soporte tanto físico como psíquico y vital de la expresión, y sus prácticas y procesos (performances, happenings, videoarte, etc.), aparecen bajo el concepto de Body Art o Arte del cuerpo en el contexto del arte europeo y norteamericano de los años sesenta y setenta (Guasch, 2001).

Los antecedentes de estas experiencias proceden de actividades relacionadas con los campos de la pintura y la escultura, así como de la literatura, el teatro y la danza, siendo deudoras de los movimientos vanguardistas propios de la modernidad de principios de siglo. El cuerpo es presentado como campo de investigación sociológica utilizándose como pretexto para manifestar cierto malestar cultural, entendiendo el cuerpo humano

como imagen del cuerpo social, y por tanto, el arte como instrumento de acción social de carácter liberador.

En la escena contemporánea del arte chino son muy numerosos los artistas que utilizan las propuestas del Body Art, pero también los que siguen expresando su interés por el cuerpo a través de la pintura.

En un interesante artículo titulado: Recuperando sus cuerpos, Roy Forward, de la Universidad Nacional de Australia (Forward, 2006), analiza la obra de cien artistas contemporáneas chinas, la mayoría de ellas pintoras. Entre ellas destacamos a Zhou Nan, Jiang Congyi, Shen Na, Zhang O, Hu Ming, o Chen Lingyang. A través de sus obras podemos ver la importancia del cuerpo como medio para reflexionar acerca del papel de la mujer en la sociedad china y como desde planteamientos feministas han interrogado la subordinación patriarcal de las mujeres, personificada en la tradición artística occidental del desnudo femenino como objeto sexual pasivo desde la polarización: mujeres / cuerpo / naturaleza y hombres / mente / cultura. Sus propuestas son muy variadas e inciden en diferentes visiones del cuerpo pero todas están decididas a buscar, construir y celebrar su propia identidad utilizando el cuerpo como espacio íntimo de exploración.

Para finalizar nuestra aproximación al arte chino a través de la representación del cuerpo queremos mencionar el trabajo de Zhang Huan (1965). En sus obras, principalmente performances, Zhang destaca la primacía del cuerpo como medio artístico al aprovechar la intensa naturaleza personal del desnudo para crear su arte. En todo su trabajo apreciamos un profundo cuestionamiento de la relación entre el ser humano y la realidad que lo rodea, explorando el vínculo entre la sociedad tradicional y la contemporánea (Tai, 2010). En su obra Family Tree, 2000. Zhang pinta y repinta con caracteres chinos toda su historia familiar en su rostro hasta que sus rasgos desaparecen en una masa de tinta negra. La reinterpretación del uso tradicional del pincel y la tinta a través de la pintura en la carne impulsa una reflexión sobre la tradición antigua en el ámbito del arte contemporáneo. El cuerpo no se ha limitado a expresar preocupaciones simplemente

sociopolíticas, sino que también ha sido un sitio de negociación entre la tradición y lo contemporáneo. Tal sentimiento es también explorado por Huang Yan (1966), pintor y fotógrafo. En obras como Chinese Shan Shui Tattoo Series, serie fotográfica de 1999 en la que todo el torso de un hombre está cubierto con un intrincado paisaje de montañas y arroyos. Huang nos invita a leer su carne como lienzo haciendo una referencia a la pintura tradicional y afirmando la fuerza de la larga historia cultural de China.

A través del cuerpo los artistas expresan la complejidad de las preocupaciones contemporáneas y sus obras reflejan que la tradición y la historia se han convertido en temas críticos en la globalización de China.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

—Cheng, François. (2005). Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china. Madrid: Siruela.

—Jullien, François. (2004) De la esencia o del desnudo. Barcelona: Alpha Decay.

—Liu, Dalin. (2010) El imperio del deseo. Historia de la sexualidad en China. Madrid: Alianza.

—Hay, John (1994) 'The body invisible in Chinese art?' en Body, Subject and Power in China,ed. Angela Zito y Tani E. Barlow, Chicago: Chicago University Press.

—Li, Shuo (2005) Trailblazer of chinese nude art ahead of his time. Recuperado de chinadaily.com.cn

—Guasch, Anna María. (2001) El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza.

—Forward, Roy (2006) Reclaiming their bodies: Contemporary Chinese Female Artists. Recuperado de anu-au.academia.edu

—Tai, Mikala (2010) Branded and planted: The Globalized Chinese Body en Intersections: Gender and Sexual. Issue 23. Recuperado de intersections.anu.edu.au

El silencio proteico en la representación escultórica de la danza

Bartolomé Palazón Cascales

Desde la prehistoria hasta el presente, el ser humano se ha comunicado a través de diferentes manifestaciones artísticas o medios de expresión como la música, la pintura, la escultura, las artes escénicas, la literatura, etc. todas ellas tienen como objetivo trasmitir un mensaje que habla de la forma de ser y estar en este mundo que trata de cautivar la mirada del espectador. El mensaje nos puede llegar a través del intelecto o de cualquiera de los cinco sentidos, pues hay que tener en cuenta que cada individuo es único y su formación y sensibilidad le permite un nivel de recepción distinto. En todo lenguaje existe un ingrediente fundamental del que a veces no somos conscientes, nos estamos refiriendo al silencio, que podríamos llamar tiempos y espacios potenciales por donde discurre la comunicación, son cauces y órbitas para habitar, podríamos compararla como la materia gris del universo. El silencio es inherente a la representación y también está presente en el proceso de asimilación del mensaje, pues dialoga entre la obra y el espectador. Pero para entender esta reflexión tendríamos que hacernos varias preguntas: ¿qué es el silencio? ¿qué tipos de silencio hay? ¿existe el silencio absoluto?

Como respuesta a las preguntas planteadas podemos considerar en un contexto global, que el silencio es la ausencia de ruido o falta de sonido, así como la quietud del movimiento. Pero en la codificación literaria o musical, por ejemplo, está presente la terminología del silencio de modo implícito en su código de comunicación. Una referencia evidente es el silencio en la música, donde es representado de distintas formas sobre la estructura del pentagrama. Las notas musicales que encontramos en una partitura y que representan los sonidos de una canción que va a ser interpretada por el músico son cinco: la redonda, la blanca, la

negra, la corchea y la semicorchea, notas que podrían representar los pasos que proyectan las punteras de los danzantes sobre un escenario quedando impresas éstas sobre las cuerdas del pentagrama. En la música existen tantos silencios como notas, teniendo asignado el mismo valor temporal que la representación de la nota musical y cada uno de ellos figura de una forma distinta en el pentagrama.

Reflexionar sobre el silencio en un contexto musical parece que no tiene mucho sentido, ya que la palabra música incita al sonido, pero el silencio en la composición musical es necesario, y para que se produzca éste, tienen que cohabitar silencios entre las notas musicales, puesto que son consustanciales en la formación de cualquier obra sonora, sin ellos sería imposible identificar dónde termina y dónde comienza la siguiente nota musical, ya que la ausencia de los silencios sería equiparable a la repetición de la misma nota continuamente. Por lo tanto, el silencio en la música es tan significativo como las pausas entre palabras para el escritor, la quietud para el danzante, el espacio vacío para el arquitecto o el espacio en blanco del papel para el dibujante.

La máxima representación del silencio en la música la podemos encontrar a mitad del siglo XX a manos del músico compositor John Cage (1912-1992), que escribió multitud de obras relacionadas con la danza y diferentes obras de concierto, pero que es fundamentalmente conocido por sus creaciones denominadas *"piano preparado",* Cage será reconocido en la historia por su obra titulada *4´33´´*, la cual se representó por primera vez el 29 de agosto de 1952 en el escenario del Maverick Concert Hall, en Woodstock (Nueva York). La obra consistía en tres movimientos que se interpretan sin tocar una sola nota, durante la puesta en escena de la obra no se realizaría ningún sonido en el trascurso de cuatro minutos y medio, generando así un silencio imperioso. Aunque la propuesta de John Cage nos incite a reflexionar sobre el significado del silencio en la música, así como en la vida humana, podríamos cuestionarnos si 4´33´´ es una obra musical en verdad, ya que no representa ningún sonido.

En definitiva, los silencios musicales tienen duración tem-

poral pero carecen de sonido y son captados por el sentido del oído. El concepto musical está estrechamente ligado a la danza, aunque ambos puedan ser independientes en su representación.

En la literatura también se contempla un código reglado para provocar la ausencia del sonido, siendo el escritor responsable de generar silencio en la estructura de cualquier texto, pero la parte más importante a la hora de interpretar esa ausencia de sonido recae en el lector, hecho que se afirma en la Teoría de la Recepción de Jauss, de la que podemos obtener la verdadera importancia de los silencios o espacios en blanco que se hacen presentes en toda narración literaria y que son imaginados en la mente del lector. (Hans, 1987:18) En comparación con la danza, esos silencios o espacios en blanco son lo mismo que un bailarín recrea cuando hace una pausa entre un movimiento y otro, dejando el espacio en blanco para formar la imagen mental de cómo va a realizar el siguiente movimiento. Así también podemos hacer referencia a las reflexiones del filosofo Emilio Lledó quien afirma que, «el verdadero contexto de la escritura es el lector» (Lledó, 1992: 26). Gramaticalmente la ausencia de sonido o espacios en blanco se consiguen mediante los signos de puntación como la coma, el punto y coma, punto y seguido, los puntos suspensivos, los signos de exclamación o interrogación, etc., pero el signo de puntuación que más silencio provoca en un texto es el punto y final, puesto que provoca la paralización de todas las cuerdas vocales anunciando que la obra ha llegado a su muerte. Es en ese momento donde reina el silencio o tiempo para la reflexión, en la que el lector analiza el eco de las palabras nombradas durante su lectura para saber si ha comprendido el mensaje que quería trasmitir la narración.

En la danza, sucede lo contrario, cuando la representación llega a su fin y el bailarín adopta una posición escultórica e inmóvil como si de una estatua se tratase el silencio es interrumpido por los aplausos del espectador sin conseguir que se prolongue en el tiempo como sucede en el silencio reflexivo del lector.

Otras tres manifestaciones artísticas donde se constata el silencio es en el dibujo, la pintura y la fotografía, ellas se caracte-

rizan por emplear diferentes soportes y materiales como el papel o el lienzo, grafito u óleo en la realización de la obra final. Su desarrollo bidimensional hace que en los medios de expresiones gráficas y pictóricas se lleve a cabo una lectura frontal con respecto al espectador.

Podríamos preguntarnos de qué forma se representa el silencio en las artes gráficas y pictóricas, acaso se hace presente por ser una representación donde el sonido no se puede escuchar pero sí que se puede interpretar, como por ejemplo si observamos en un grabado, una pintura o una fotografía la plasmación del paisaje de una cascada, ¿existe ahí en esa imagen el sonido del agua cayendo?, evidentemente la respuesta es no. Aunque la imaginación del espectador puede hacerse a la idea de que el agua tiene su curso y realiza un sonido al caer desde gran altura, tal como sucede en la Teoría de la Recepción de Jauss del género literario.

Se puede considerar que existe un silencio en las imágenes de las escenas o que el verdadero silencio se halla en el soporte del papel o el lienzo en blanco, donde el artista va a iniciar su representación plástica. Si consideramos esta segunda opción como silencio absoluto, cuando deja de existir ese silencio, es en el momento en que el dibujante con su lápiz proyecta un trazo sobre el papel o el pintor desliza el pincel sobre el lienzo, ya que si el papel o el lienzo en blanco no contiene ninguna representación cabría preguntarse si también se puede considerar obra artística.

Continuando con la reflexión anterior, en la pintura podemos referenciar la obra del pintor suprematista Kazimir Malévich (1879 - 1935) titulada *Cuadro negro sobre fondo blanco o Cuadro blanco sobre fondo blanco,* obras que generaron en su momento una gran polémica en el ámbito del arte. En este sentido, ¿podemos suponer que un cuadro blanco sobre un fondo blanco es una obra de arte realmente?. ¿El espectador al contemplar esta obra en el Moma de Nueva York pueden percibir silencio?. Esta obra suprematista es comparable con la obra musical 4´33´´ de John Cage, ya que ambas contienen el mismo grado de provocación en su resolución minimalista, y en ambas obras el silencio se hace patente desde la génesis de su configuración.

Analizando profundamente estas disciplinas artísticas de representación bidimensional, podemos concluir en definitiva que los silencios que proyectan son por un lado, instantes de tiempo detenidos en una escena o movimientos congelados. Dichos medios plásticos y visuales al disponer de un solo punto de vista, el espectador no puede contemplar más allá de ese encuadre que decidió el fotógrafo, el dibujante o el pintor, como si sólo existiera esa verdad, pero ¿donde está la representación de silencio que se produce detrás de los elementos figurados en las obras planas?. Esos tiempos y espacios vacíos que llamamos silencios quizá sean abordados con mayor acierto en obras tridimensionales, cuyo objeto de observación es estereométrico.

Por tanto nos preguntamos, ¿en qué disciplina podemos hallar ese silencio absoluto sin que el propio ser humano interrumpa el espacio del silencio? Sin lugar a dudas, en la materialización escultórica es donde sí se podría considerar que el silencio se presenta en su forma más concentrada, debido a que no se desarrolla en el tiempo; en cambio en otras disciplinas como la literatura, la danza o la música siempre se necesita la intervención del intérprete para poder activar la obra. Como sucede en la música, es el maestro de orquesta, el músico o el compositor el responsable de marcar dichos silencios, y por ello no lo podemos pensar como silencio absoluto, ya que la propia interrupción de la siguiente nota musical quebranta el estado de la tranquilidad silenciosa. Esto no sólo pasa en la música, por ejemplo en la danza podemos suponer que el silencio se produce cuando el bailarín deja de moverse; pero ese acto no se puede considerar como un silencio total, puesto que ese estado de calma que adopta el bailarín es invadido por el propio latido del corazón. Así, tampoco se habla de silencio absoluto el momento en el que el lector descansa en un punto y aparte para tomar oxígeno, pues su propia respiración interrumpe la formación del silencio pleno, por lo tanto cabría entender que el silencio absoluto no existe más allá del silencio derivado de la obra escultórica.

El silencio absoluto de la quietud en la representación escultórica de la danza.

En la evolución de las disciplinas artísticas todos los creadores han empleado diferentes temáticas como inspiración para el desarrollo de su producción artística, destacando entre ellas el tópico de la danza, siendo éste un recurso muy usado entre los pintores o escultores de cualquier época. En dichas obras nos muestran diferentes imágenes propias de una obra de ballet o danza, e incluso el instante previo antes de salir a escena, quedando reflejado la presencia del silencio de una forma parcial.

A través de las representaciones pictóricas o fotografícas, donde se congela el movimiento en un determinado momento de la expresión del cuerpo del danzante, el silencio se personifica en la quietud del bailarín. Tanto la pintura como la fotografía son medios de expresión bidimensionales que captan el silencio, pero sin lograr que sea pleno, ya que sólo nos muestran una parte de la escena donde el bailarín es representado desde un punto de vista frontal, no dando cuenta del espacio que le rodea.

Quisiéramos adentrarnos en un territorio fronterizo para escudriñar cómo la danza se fusiona con dos disciplinas artísticas como la música y la escultura. (Lifar, 1966: 26) La música es el propio latido del baile, ya que marca los ritmos que sigue el bailarín, por ello cuando se habla de danza es imposible ignorar a la música, ya que una complementa a la otra -aunque ambas tienen carácter autónomo- en muchos casos se consideran como dos hermanas siamesas que cuando son separadas y sólo hay un corazón una de las dos muere.

La danza, que dibuja el espacio y se desarrolla en un tiempo determinado, ha sido fuente de inspiración para muchos escultores, precisamente por la dificultad de captar el movimiento preciso en la quietud propia de la escultura. Cuando contemplamos una pieza de ballet clásico o contemporáneo y nos detenemos en el lenguaje corporal que producen los bailarines, inmediatamente dicha expresividad la asociamos al ámbito escultórico, en el que la quietud del danzante se traduce en unas formas de enorme riqueza plástica en el espacio. Los movimientos representados son

fugaces y la muerte de uno provoca el nacimiento del siguiente. Es en ese momento donde se atisba que el bailarín es una escultura móvil y efímera, puesto que ninguna disciplina es capaz de recoger todos los detalles de la expresividad tridimensional del movimiento del modo que lo hace la expresión escultórica.

Para comprender la formación del silencio pleno en la danza escultórica, lo haremos con el análisis de tres obras escultóricas materializadas en diferentes momentos de la historia del arte, estas obras son: *La danza* de Jean-Baptiste Carpeaux del siglo XIX, *Bailarina de catorce años* de Edgar Degas del siglo XIX y *La danza* del escultor Antonio Campillo del siglo XXI.

La primera propuesta que planteamos, donde se aprecia el silencio escultórico de la danza de una forma absoluta, es en la obra denominada *La danza* de Jean-Baptiste Carpeaux (1827 – 1875), cuyo encargo surgió del arquitecto Charles Ganier con motivo de la decoración de la fachada principal del edificio de la Nueva Opera de París. La obra se caracteriza por el movimiento que presentan los personajes, tiene unas dimensiones de 420 cm de altura, 298 cm de ancho y 145 cm de profundo. El mármol es el encargado de mostrarnos a un grupo escultórico compuesto de seis mujeres desnudas semejando a unas bacanales que danzan alrededor de un genio del baile, ocupando éste el eje central de la composición y mostrándose hacia el público de una forma heroica con sus brazos alzados, portando en su mano derecha un instrumento de percusión, una pandereta.

La danza de Carpeaux, adosada a la pared del edificio de la Nueva Ópera de París, se conoce por haber sido una obra provocadora para su época, ya que los cuerpos desnudos de los personajes fueron una imagen deshonesta hacia los espectadores que la contemplaban. En ella apreciamos cómo el escultor inmortalizó un momento de la escenificación de los danzantes en su máxima expresividad, buscando el momento en que los cuerpos se retuercen de una forma erótica y sensual, con el descaro y efusividad de sus rostros sonrientes. Cuesta asociar esta representación escultórica al silencio absoluto, pero en ella se puede ver cómo se detiene el tiempo sin llegar al final de la escenificación, ya que

los bailarines petrificados nunca podrán finalizar su acción.

Si tenemos que identificar a un artista plástico con la representación de la danza en el ámbito artístico sin duda ese es el pintor y escultor francés Edgar Degas (1834 – 1917). La mayoría de su producción se centró en la danza o el ballet clásico, en la cual inmortalizó de manera magistral dicha temática por medio de dibujos, pinturas y esculturas. Después de la muerte del artista se hallaron en su taller más de 150 esculturas de pequeño formato que representaban a bailarinas, de las cuales sólo se pudieron pasar a bronce la mitad de ellas ya que el resto estaba en un estado irrecuperable.

La segunda propuesta que contempla la representación del silencio absoluto en la danza escultórica surge del ingenio de Degas con la obra titulada *Bailarina de catorce años.* La pieza tiene 98 cm de altura, 35,2 cm de anchura y de 24,5 cm de profundidad. Fue expuesta por primera vez en la sexta exposición Impresionista de 1881. El escultor empleó doce años para realizar el modelado de la bailarina, la obra original fue modelada en cera con estructura de madera y alambre, y que años más tarde se pasaría a bronce, fundiendo 28 ejemplares para ser repartidos entre los principales museos, ubicándose la obra original en el museo del Louvre de Paris. (Bouret, 1965: 154)

La niña de catorce años está representada en una actitud de reposo con una posición de ballet identificada como tres cuartos. Presenta el torso erguido y la cabeza alzada, sus brazos se posicionan unidos por sus manos en la espalda, al igual que su tocado de pelo recogido con una cinta amarilla de satén, satén que también se puede identificar en las zapatillas de ballet que lleva puestas la bailarina. El elemento más sorprendente de la escultura se localiza en el vestuario, compuesto por un tutu de muselina gris verdosa y un corsé de tela, siendo la primera obra de su época resuelta de esta manera, con ropa de verdad y no representándola de forma escultórica.

La *Bailarina de catorce años* ha recibido numerosas críticas muy contradictorias, unas encaminadas a resaltar un ideal de fealdad representada en su rostro, puesto que presenta una

mirada amenazante y de indiferencia hacia el espectador que la contempla, y por otro lado, nos encontramos la critica positiva de Huysmans en la que ensalza los valores plástico-artísticos de la figura de la bailarina llevándolos a conceptos revolucionarios en la escultura (Growe, 2002: 77).

Esta obra es clave para comprender el contexto del tema que nos ocupa en este estudio sobre el silencio de los sentidos en la escultura de la danza. La obra nos invita a observarla a su alrededor en la totalidad de sus 360º, convirtiéndola así en una escultura estereométrica, representando la quietud eterna de una bailarina sin ningún margen de movimiento, puesto que el frio bronce que contiene la figuración de la danzante nunca dará paso a la acción, mostrando a la actitud de la niña en un silencio absoluto eternamente. Tan solo el espectador es el que puede activar la obra para romper ese silencio con su mirada o con el simple roce que al pasar a su alrededor pudiese tocar el vestuario de tela de la bailarina, aún permaneciendo ella inmutable.

La tercera y última opción para entender el contexto del silencio en la escultura de la danza la planteamos desde la mirada del escultor Antonio Campillo Parraga (1925-2009), artista que también dedicó gran parte de su obra a la representación de la danza en sus esculturas. Entre las obras de Campillo destacan dos piezas, una titulada *Después de la danza,* y la otra denominada *La danza.* Esta obra se compone de una figura femenina colocada de pie, elevándose hacia arriba sobre las puntas de los pies, con la mirada hacia al frente y recogido su cabello en una coleta alta; los brazos estirados hacia atrás y el pie izquierdo ligeramente más adelantando que el derecho. Tiene una altura de 1,20 m. y se ubica en el parque escultórico que lleva su mismo nombre de la ciudad de Murcia. (Palazón, 2017: 538 y 539)

Campillo nos muestra una visión diferente a Degas en referencia a la composición, en este caso, la obra representa la quietud de un paso de la danza con un leve movimiento de brazos hacia atrás, mientras se eleva de puntillas, una actitud en la que busca el equilibrio y la tensión de las masas en el espacio, para provocar que el volumen dé la sensación de levitar en el lugar

en el que se desarrolla. Para buscar dicha expresividad, el artista ha empleado el desnudo integral de una mujer madura y con un cuerpo más voluminoso que la bailarina de Degas. La escultura nos hace comprender que la bailarina está realizando un movimiento que se queda detenido en la resolución escultórica del metal fundido. Ese instante que presenta a la danzante en la quietud de una pose de baile en tensión, conteniendo la emoción del momento en un contundente silencio, hace que se activen los sentimientos del espectador interpretando cada uno el sentido proteico de la danza.

Como conclusión, entendemos que por medio de la representación escultórica el silencio recobra de una forma absoluta y plena su potencialidad. El lenguaje escultórico, por antonomasia ligado a la figura humana nos ha transmitido un legado de formas regidas por la simetría y el movimiento para hablarnos de dios y del mundo a través de una piel en silencio, que perdura en el tiempo en un presente eterno.

BIBLIOGRAFÍA:

—Growe, B. (2002). Degas. Ed. Taschen. Germany. Edición traducida por José García Pelegrín.

—Hans Robert, J. (1987). "La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria." *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria.* Ed. UNAM Dietrich Rall, compilador. México.

—Lledó, E. (1992). El silencio de la escritura, 2ª edición. Ed. Centro de estudios constitucionales. Madrid.

—Palazón Cascales, B. (2017) *La escultura pública en la ciudad de Murcia.* Siglos XX y XXI. (Tesis de pregrado). Universidad de Sevilla, Sevilla, España.

—Bouret, J. (1965). Degas. Ed. Ediciones Daimon. Barcelona. Edición traducida por Antonio G. Valiente.

—Lifar, S. (1966). La danza. Ed. Labor SA. Barcelona. Edición traducida por Ignacio F. de la Reguera.

Diferencia operativa de la cámara entre el cine musical y el film de danza.

Rubén Díaz De Greñu Marco

El Documental

> Así pues, lo que aquí se identifica, más que una estética en sí, es una relación con el mundo, eso que más tarde se denominará una mirada. Y el nombre que recibe deriva de un viejo término latino: documento designa un escrito empleado como prueba o información, remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso. (Breschand, 2002: 8)

El Documental surge como un género dentro el cine para hablar sobre la realidad y las relaciones que se establecen entre el hombre y su propio entorno, y además conforma un mensaje codificado que pretende transmitir un saber o un descubrimiento, siempre presuponiendo que haya un emisor que quiera transmitir ese saber y un receptor que quiera aprender y conocer lo que se transmite.

Este mensaje se puede codificar bajo distintos parámetros narrativos atendiendo a la naturaleza del mensaje que se pretende y el campo de investigación al que pertenece. Así mismo existen cuatro modalidades de fórmula documental: expositiva, de observación, interactiva y de representación reflexiva.

La expositiva, se dirige directamente al espectador con un texto que puede proponer una argumentación acerca de un hecho histórico. Las imágenes en este caso sirven como ilustración o pretexto de lo que se está contando. En este caso el montaje sirve para establecer y mantener una continuidad retórica más que una continuidad espacial o temporal. En esta fórmula el montaje pueden adoptar muchas técnicas del cine clásico en continuidad

pero con fines diferentes. En los cortes se pueden producir yuxtaposiciones de imágenes de distinta índole y procedencia, desde imágenes de archivo hasta imágenes rodadas con cámaras especiales, siempre que apunten a las necesidades del discurso concreto del mensaje. La llamada voz narrativa o voz en off puede aportar comentarios de ejemplos concretos que apoyen a la imagen representando al realizador. En el mismo caso el espectador esperará que la narración solucione un problema: investigando en una ley física o las consecuencias del cambio climático, mostrando un hecho histórico o la biografía de un personaje célebre, entre otros.

La de observación, siendo esta de las cuatro modalidades la menos intrusiva. El realizador y el operador de cámara se convierten en meros espectadores atentos a los hechos o sucesos que acontecen y se desarrollan ante la cámara. De su particular discreción depende el éxito del rodaje y posterior elaboración del documento. Este tipo de película se caracteriza más por la casualidad de lo que se captura que por la causalidad de lo que se pretende. Por lo general suelen ser tomas largas, donde el montaje se va a encargar de seleccionar los momentos más relevantes o necesarios para conformar la estructura narrativa y de esta manera los ordenará sucesivamente en una narración lineal. Cada corte siempre mantendrá la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de un argumentario o hecho expositivo, convirtiendo al cine de observación en el máximo exponente de "el tiempo presente". En esta modalidad el espectador ocupa un puesto de observador ideal, privilegiado, desprovisto de cualquier irrupción que realizador o el operador de cámara hubieran podido generar y hubieran puesto el límite a lo que podemos ver o disfrutar.

La interactiva al contrario que la de observación, irrumpe directamente en la acción recabando todo tipo de información. El realizador como autor de la película utiliza todo tipo de recursos formales generando una sensación de parcialidad, quedando patente en su encuentro físico con los distintos personajes del documento y formulando preguntas y generando situaciones que

reconducirán el discurso en su propio beneficio y al servicio de la idea que quiere desarrollar. En este caso la labor del montaje es mantener una continuidad lógica y ordenada entre los distintos puntos de vista individuales de los personajes y el realizador. La entrevista es la herramienta más poderosa en esta modalidad enfrentando a los actores con el realizador, manteniendo éste una posición jerárquica de poder. Así como en otras modalidades el actor se puede dirigir al espectador, en este caso como espectadores somos conscientes que el actor se dirige al realizador, siendo este el conductor del contenido. El actor está situado en un espacio a merced del realizador, en un marco encuadrado. No podemos olvidar que este encuentro sitúa a una persona delante de la cámara y a otra detrás de ella, generando al espectador la sensación de presencia física del propio realizador, atándolo a la escena aunque no esté, y así obligando al espectador a tomar una posición intermedia entre la comprensión y la dominación.

La de representación reflexiva hace hincapié en el encuentro entre realizador y sujeto, y de esta manera compromete un discurso narrativo nada ingenuo y más desconfiado en cuanto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades ni siquiera se plantean.

El documental reflexivo sitúa al espectador en una posición de conocimiento amplificado de su propia relación con el texto y de la problemática del texto con aquello que nos muestra. En esta modalidad el conocimiento se pone en duda en la propia pantalla, y el montaje se encarga de incrementar esta sensación. Las expectativas del espectador en el documental reflexivo son completamente distintas a otras formulaciones, y podrá esperar lo inesperado. En este caso se va a tratar de modos y de maneras de contar, que puedan generar distintas visiones sobre el mismo hecho, quebrantando normas, alterando convenciones y captando la atención del espectador.

La esclavitud de la coreografía: el cuerpo marioneta.

En 1927 Alan Crosland realizó la película *The Jazz Singer* que es la primera en la que se incorpora el sonido sincronizado

con la imagen. No solo es la primera película sonora, sino que abre el surgimiento de un nuevo género: el musical.

Entre 1929 y 1933, los musicales utilizaron como tema principal el mundo del espectáculo dando lugar a un subgénero que se llama el "musical backstage", que encontró su máximo exponente en la década de los 50 con la famosa película, *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen y Gene Kelly. El "musical backstage" presenta algunas características peculiares. En un primer caso estos musicales nos muestran el funcionamiento mismo del espectáculo, o sea, musicales que muestran cómo se hace un musical, el caso más concreto es el de *Cantando bajo la lluvia.*

La narrativa interna de la película da sentido a los números musicales y el argumento suele ser básico, una joven que va a la ciudad a convertirse en una estrella y que pese a su triunfo siempre mantiene sus raíces humildes. La narrativa se ajusta a los patrones hollywoodenses de la época, mientras que las partes musicales pretenden emocionar y generar una sensación de espectáculo en vivo. De hecho el musical utiliza la parte narrativa para ir yuxtaponiendo los números musicales.

> *Cantando bajo la lluvia* marca el apogeo del musical, género soberano del cine estadounidense, nacido con el sonoro, que se define por la importancia del ritmo, la música y las canciones. Alain Masson aísla los siguientes componentes: " El gusto por el teatro, la inclinación sentimental, la geografía legendaria, los trajes brillantes y sedosos, la fiesta" El género conoció un primer auge con los ballets caleidoscópicos de Busby Berkeley (1895-1976), verdadero mago del espacio." (Beylie y Pinturault, 2006: 199).

Cantando bajo la lluvia contiene 12 números musicales. Uno de los más representativos y eje principal de la película es *"Good Morning".* Don está alicaído porque ve peligrar su carrera ahora que el sonido ha llegado al cine y se da cuenta de su falta de profesionalidad en el ámbito de la dicción más propio

del teatro clásico que del cine mudo. Su compañero Cosmo le recuerda aquellos días que cantaban y bailaban en teatros de mala muerte, y es entonces cuando se le ocurre la idea de convertir la producción que estaban llevando a cabo que era *El caballero duelista* en una película musical para salvar su carrera. La coreografía de los tres bailarines que recorren la casa trepidantemente atravesando las distintas estancias en un número de gran virtuosismo que aglutina un montón de registros dancísticos: claqué, el ballet junto a la barra de un minibar, o la parte en la que diciendo las palabras ”buenos días” en varios idiomas realizan distintos números y representando a distintos países como una danza en Hawaii, un cancán en Francia o unos toros en España. Los bailarines están al servicio de la coreografía y como tal se comportan como muñecos pendentes del hilo de la misma, ejecutando movimientos y pasos que trasladan al espectador de una sensación emocional o espacial a otra.

> En cuanto a tipos de montaje, la historia del cine, y los teóricos sobre el particular, los han clasificado de varias maneras, según el efecto conseguido o según la intención buscada. Así, se habla de montaje lineal (sucesión cronológica de escenas), paralelo (dos o más escenas no-cronológicas que se muestran simultáneamente) o invertido (casos de flash-back y del flash-forward).” (Romaguera i Ramió, 1999: 38)

Si bien, la edición del montaje en la parte narrativa de la película, utiliza los recursos de la época en cuanto a valores de plano y punto de vista de la cámara junto con los principios de continuidad (raccord) y elipsis para generar el relato narrativo, en el caso de los números musicales no lo hace. Es sorprendente que la coreografía es registrada íntegramente y no existe ni elipsis, ni cambio de punto de vista de cámara, ya que ésta siempre se mantiene paralela al suelo. Los actores-bailarines podrían sustituirse por pelotas móviles que ejecutaran esos pasos, o incluso animales o hologramas generados por un software informático, y la cámara continuaría trazando idénticos movimientos. La co-

reografía esclaviza a los bailarines y esclaviza a la cámara. La "coreografía" de la cámara se convierte así en una fórmula de captación que recorrerá la mayoría de las películas del género, donde el punto de vista central del encuadre corresponde con el centro de la composición coreográfica. Así mismo, la cámara nunca se lateraliza para mostrarnos un escorzo o una imagen con un punto de vista distinto. Solo en algunos casos la cámara al terminar el número sube para mostrarnos un plano cenital o picado del final de la coreografía donde los bailarines permanecen congelados como si de un bodegón clásico se tratara, igual que el final de un número de cabaret esperando el aplauso del público.

En el número musical *"Good Morning",* supongamos que el centro de la coreografía corresponde con el centro de gravedad del bailarín central, en este caso Don (Stanley Donen), que podría ser su ombligo. Hay una línea imaginaria que une el ombligo de Stanley Donen (Don) con el centro del encuadre de la cámara. De esta manera el encuadre y posición de la cámara son dominados por Stanley Donen, coreógrafo y director de la película.

La cámara puede avanzar y retroceder en esta línea imaginaria respondiendo a las necesidades de captación de la coreografía pero no da la impresión de que ésos movimientos de cámara nunca correspondan a una intención narrativa de reencuadre para hacer hincapié en un paso o una acción de los personajes. La coreografía se muestra al espectador tal y como es, en tiempo real. La correspondencia entre el tiempo de metraje que consume la coreografía y el tiempo que consume el rodaje son el mismo. El montaje o la edición de la pieza tan solo responde a una narración lineal de la acción como si fuera una retransmisión en directo, practicando los cortes solo en el momento que la coreografía para, es decir, cuando el paso del bailarín termina antes de empezar el siguiente. De la misma manera la disciplina del montaje está supeditada a la coreografía, o mejor dicho, a la realidad temporal de la coreografía, donde los cortes van a responder a necesidades de rodaje, como el descanso de los bailarines, o necesidades técnicas como que las bobinas de material fotosensible tienen una medida determinada y un tiempo limitado de grabación.

> Por consiguiente, el problema del coreógrafo siempre ha estribado en usar esa área con un significado e interés determinados. La planificación del coreógrafo a la hora de diseñar sus patrones de movimiento, parte del hecho de que el espacio del escenario es siempre percibido como una unidad y, en consecuencia, compone para esa área concreta y para una audiencia estática. (Deren y Martínez, 2015: 53).

Los números dancísticos y en definitiva la coreografía del cine musical son registrados como documentos audiovisuales, como si de la modalidad de documental de observación se tratara. La cámara está desprovista de toda intención dramática y el montaje corresponde a la narrativa lineal de la acción. El realizador o director se limita a tomar la posición del espectador cediendo toda expresión dramática al montaje interno donde los bailarines como si de un teatro de títeres se tratara son manejados por la coreografía.

El resultado a la hora de aplicar esta técnica se convierte así, en un archivo documental que sirve de conservación de todo tipo de danzas y coreografías para su posterior consulta con fines antropológicos y de investigación.

Este archivo documental completa una información útil y necesaria posibilitando su estudio de una manera científica y objetiva, por las cuestiones propias de la tecnología del medio de reproducción audiovisual tales como: la alteración de la reproducción mediante la pausa, la velocidad y el rebobinado

Busby Berkeley: la cámara y el caleidoscopio

> Leni Riefenstahl the director, self_confidently issuing orders to an army of cameramen. Leni Riefenstahl the careerist, on a film school, laughing, with Adolf Hitler at her side. (Trimborn,1971: 5).

Busby Berkeley participó en la Primera Guerra Mundial, donde superviso los ejercicios físicos de muchos soldados, sirviéndole este hecho para aprender como coreografiar a bailarines

en su próximo y prometedor futuro cinematográfico.

La oportunidad de Busby llegará en la realización de la coreografía de *Whoopee!* (Thomton Freeland, 1930), exigiendo además la dirección de la cámara.

Coreógrafo con una gran visión de realizador, rechazo colocar varias cámaras que simultáneamente grabaran la acción y utilizó una única cámara que se desplazara por dentro de la coreografía formando parte de la misma usando la elipsis y el fraccionamiento del encuadre como fórmula narrativa. De esta manera fue capaz de colocar la cámara desde ángulos nada convencionales reformulando la dinámica de filmación del cine musical.

> Así, esta dicotomía entre realizador y coreógrafo, sin que ninguno de ellos tome parte en el trabajo del otro, constituye un fenómeno único en la historia del cine. Sin embargo, Berkeley no se desinteresaba por la dirección. Era, más bien, el estudio quién, durante una larga época, no se decidió a encargarle la dirección entera de una película, prefiriendo asignar su precioso tiempo y su talento a las películas de los demás. (Tavernier y Coursodon, 2006: 333)

Solamente en este periodo la figura del coreógrafo Busby Berkeley junto al director Lloyd Bacon que realizaron *La calle 42,* que en 1998 fue añadida al *Registro Nacional de Filmes* para ser preservada, dado que es considerada uno de los mejores musicales de todos los tiempos.

La calle 42 ostenta números musicales en los que Busby como coreógrafo a parte de su responsabilidad dancística interviene en la posición de la cámara e incita al director a tomar distintos puntos de vista hasta ese momento no utilizados, rompiendo así con las convenciones del registro de la coreografía que mantendrán sus contemporáneos Stanley Donen, Gene Kelly y Fred Astaire.

Su idea a la hora de grabar los números musicales desplazando la cámara entre las bailarinas, usando distintos valores y posiciones del plano rompe completamente con la visión teatral

a la hora de filmar la coreografía y enriquece así el lenguaje cinematográfico de la época. Siendo un caso atípico dentro del musical utiliza la elipsis en el montaje y fracciona así la coreografía utilizando juegos de luces y sombras con intencionalidad dramática.

En el caso del número "Young and healthy" perteneciente a *La calle 42* que arranca cuando un hombre joven acercándose a una mujer rubia que domina la escena, y que ambos situados sobre una plataforma, comienzan a girar mientras unas cabezas de hombre componen un círculo alrededor de ellos. La cámara se sitúa de manera cenital y alrededor de nuestros protagonistas aparecen una serie de bailarinas que girando en distintos sentidos y tirando de unas cintas realizan una composición de geometrías alucinantes. Este es uno de los casos típicos en los que Busby compone maravillosas coreografías de muchas bailarinas generando efectos caleidoscópicos al servicio estricto de la cámara, ya que toda la puesta en escena está pensada para la gran pantalla. Sus coreografías que se convierten en caleidoscopios humanos cargadas de un fuerte erotismo ayudan a la gente de la época a olvidar por un momento la crisis económica que azotaba la sociedad en estos años.

Y además, cabe resaltar que Busby rompe con las convenciones teatrales de la época y es capaz de dirigir la mirada del espectador a otros lugares hasta la fecha no explorados.

El número finaliza con un sorprendente travelling de la cámara entre las piernas de las bailarinas que acaba con un plano de la sonrisa de los protagonistas. Este planteamiento técnico, por composición y narración responde al servicio de un erotismo expresivo y una puesta en escena "en vivo" más que una captación meramente objetiva.

Este realizador-coreógrafo es aislado y apartado de la profesión por la hegemonía del trío:

Stanley Donen, Gene Kelly y Fred Astaire. Consolidándose estos como los máximos exponentes del género y perpetuando así el registro íntegro de la coreografía como un documento audiovisual.

Maya Deren: la coreografía para la cámara y al servicio del cuerpo.

Maya Deren es contemporánea tanto de Busby como del trio Donen, Kelly y Astaire que además coinciden en espacio y tiempo trabajando en Hollywood.

Maya es la primera mujer del mundo que recibe la Beca Guggenheim en 1946, para filmar con total libertad y además en 1947 gana el Gran Premio Internacional con *"Meshes in the afternoon"* en el Festival Internacional de Cine de Cannes, influyendo en directores tan notables como Jean Cocteau, Luis Buñuel o David Lynch.

La película que realiza Deren en 1945, A *Study in Choreography for Camera* aglutina un sinfín de recursos tanto narrativos como técnicos que revolucionan la manera de capturar y registrar y reproducir una coreografía en una pieza fílmica.

En la película *A Study in Choreography for Camera* la cámara arranca girando sobre si misma mostrándonos un espacio natural poblado de árboles en el que están insertos los bailarines, denota ya la misma composición una intención artística, donde el fondo y la figura, elementos clásicos relativos a las grandes artes, se funden en el mismo plano, desafíando las reglas de composición del cine clásico. En este giro la cámara para físicamente en un punto concreto y deja de registrar, para dar tiempo al mismo bailarín a ocupar otro espacio fílmico que será registrado más adelante al avanzar el recorrido del plano. Deren se sirve aquí de trucajes de cámara que décadas antes había usado Georges Méliès con intenciones más mágicas que narrativas, como es el caso.

Una de las grandes innovaciones de Deren es el "movimiento comunicante" que iniciará en esta obra y explotará en sus siguientes películas no solo atribuyéndolo a cuerpos sino también a objetos, como es el caso de la llave en *Meshes of the afternoon.*

El bailarín mueve la pierna en un espacio físico en plano general y a continuación la misma pierna, con igual ejecución coreográfica atendiendo a los principios de tensión y ejecución,

entra en campo en otro valor de plano y otro espacio físico. Sorprende como la realizadora, es capaz de hacer la transición entre dos espacios con el uso de un paso de baile, dos valores distintos del plano y un cuerpo en movimiento. El espectador asume como cotidiano ese "paso" espacial y temporal sin poder asumir la cantidad de recursos y la complejidad narrativa que lo integran.

De la misma manera Deren es capaz de cambiar de valor de plano y continuar con el registro y expresión de la coreografía usando magistralmente la elipsis y el raccord.

Ahora la cámara sigue al bailarín en un espacio íntimo, ahora por movimiento comunicante de sus piernas y pasos dados, sigue al bailarín en un espacio abierto.

Maya Deren abre la puerta de la narrativa no convencional convirtiendo el movimiento en algo cotidiano que hace cómplice al espectador dotándolo de poder y posibilitando su comprensión de la narración y la coreografía de una manera natural.

No sin dejar de sorprendernos, Maya contrapone el movimiento del rostro del bailarín que gira vertiginosamente en un plano cerrado, a una escultura clásica que permanece inerte e inmóvil en un segundo término dentro del mismo encuadre. Deren no solo es capaz de alterar la velocidad de captación usando una obturación más lenta de la imagen en movimiento sino que también manipula en la edición del metraje el tiempo de reproducción de la película acelerándolo hasta el caso de que el rostro se componga como una estela y así quede la coreografía desdibujada.

Concluyo así con una cita de la Realizadora, que como colofón, y explicación a la película *A Study in Choreography* for Camera, finaliza este artículo.

> Para mí, la intención principal de esta película es la de ser una muestra de cine-danza (film-dance) -esto es, una danza tan vinculada a la cámara y al montaje que no puede ser -interpretada- en su conjunto en ningún lugar salvo en esta película concreta. (Deren y Martínez, 2015: 55).

BIBLIOGRAFÍA

—Breschand, Jean (2002). *El documental, la otra cara del cine, Le Documentaire: L'autre face du cinéma.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

—Beylie, Claude y Pinturault, Jacques (2006). *Películas clave de la historia del cine.* Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l.

—Joaquim Romaguera i Ramió (1999). *El Lenguaje Cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales.* Madrid: Ediciones de la Torre.

—Deren, Maya y Martínez, Carolina (2015). *El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

—Tavernier, Bertrand y Coursodon, Jean-Pierre, (2006). *50 Años De cine Norteamericano.* Madrid: Ediciones Akai.

—Nichols, Bill (1997). *Representing reality.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

—Ruiz López, Miriam (2015-2016) *Una aproximación histórica al musical cinematográfico americano a través de algunos de sus referentes esenciales.* Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universidad Politécnica de Valencia.

—Trimborn, Jurgüen (1971). Leni Riefenstahl: a life. Germany: Aufbau-Verlag GmbH.

ÍNDICE /ÍNDEX

Prólogo/Pròleg 6

Reyhanî: Composición autentica de la música y danza
en Mardin (Turquía).
Isil Altun y Çigdem Ayüz 9

El espejo y la sombra como representación del cuerpo humano.
Sive Nese Baydar 21

El Arte Partcipativo y útil:
El encuentro entre cuerpos como campo experimental.
Kevser Akcil 27

El cuerpo tecnológico: La Coppélia de Maguy Marin.
Gracel Meneu Berenguer 33

El cuerpo revelado: el desnudo y la representación del cuerpo en el
arte contemporáneo chino.
Miriam Balaguer Armiñana 43

El silencio proteico en la representación escultórica de la danza.
Bartolomé Palazón Cascales 55

Diferencia operativa de la cámara entre el cine musical
y el film de danza.
Rubén Díaz De Greñu Marco 65

Des de 1943 el coreògraf Merce Cunningham i John Cage, músic i compositor, col. laboraran durant més de dues dècades dins de la Merce Cunningham Co. La influència artística i emocional que tots dos van exercir un sobre l'altre i viceversa, els va permetre aventurar-se en l'exploració de les possibilitats de moviment que aportava la quotidianitat de l'ús del cos humà. Aquestes quedaven inscrites en propostes escèniques multimediàtiques, on l'atzar o la indeterminació espacial i temporal formaven part de la presentació de les seves peces de dansa i escenografies audiovisuals. En aquesta VII edició del RIURAU FILM FESTIVAL hem volgut unir-nos a la commemoració mundial del centenari del naixement de Merce Cunningham des de la seva fundació a Nova York. Per això, aquesta publicació i la de la propera edició tindran uns continguts al voltant de la representació del cos en moviment en l'obra d'art. Un homenatge a la figura de Merce Cunningham per ser un dels principals referents per a tota l'evolució de l'art contemporani des de mitjan segle XX fins a l'actualitat. Un artista que uneix el coneixement de l'espai escènic i la coreografia portada fins a les últimes conseqüències amb l'ús de les tecnologies més actuals.

Desde 1943 el coreógrafo Merce Cunningham y John Cage, músico y compositor, colaborarán durante más de dos décadas dentro de la Merce Cunningham Co. La influencia artística y emocional que ambos ejercieron uno sobre el otro y viceversa, les permitió aventurarse en la exploración de las posibilidades de movimiento que aportaba la cotidianidad del uso del cuerpo humano. Estas quedaban inscritas en propuestas escénicas multimediáticas, donde el azar o la indeterminación espacial y temporal formaban parte de la presentación de sus piezas de danza y escenografías audiovisuales. En esta VII edición del RIURAU FILM FESTIVAL hemos querido unirnos a la conmemoración mundial del centenario del nacimiento de Merce Cunningham desde su fundación en Nueva York. De ahí, que esta publicación y la de la próxima edición se centrará en contenidos sobre la representación del cuerpo en movimiento en la obra de arte. Un homenaje a la figura de Merce Cunningham por ser uno de los principales referentes para toda la evolución del arte contemporáneo desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Un Artista que une el conocimiento del espacio escénico y la coreografía llevada hasta sus últimas consecuencias con el uso de las tecnologías más actuales.

ESCOLA DE CINEMA RIURAU

CCD CENTRE COREOGRÀFIC DE DÉNIA

RRFF RiuRau Film Festival

EATIM JESÚS POBRE JUNTA VEÏNAL

Ajuntament de Dénia Cultura

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

MACMA C

CONSEIL INTERNATIONAL DE LA DANSE CID UNESCO

MERCE CUNNINGHAM TRUST

Merce Cunningham CENTENNIAL

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ 1992

raw PRODUCCIONES