José Madrid Giordano
Dolores Furió Vita
Leticia Fayos Bosch
David López Ruiz
Teresa Colomina Molina
Carmen Martínez Samper
Juan Ull Lacasa
Joan Bernat Pineda Pérez
José Francisco Romero Gómez

Ponències VII ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I MÚSICA (Dénia, Alacant)

Ponencias VII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y MÚSICA (Dénia, Alicante)

Ponències VII ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I MÚSICA (Dénia, Alacant)

Ponencias VII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y MÚSICA (Dénia, Alicante)

José Madrid Giordano
Dolores Furió Vita
Leticia Fayos Bosch
David López Ruiz
Teresa Colomina Molina
Carmen Martínez Samper
Juan Ull Lacasa
Joan Bernat Pineda Pérez
José Francisco Romero Gómez

Comité científico:
Dra. Isil Altun —Kocaeli University—
Dra. Kevser Akcil —Sakarya University—
Dr. Oscar Casanova López —Universidad de Zaragoza—
Dr. Joaquín Escuder Viruete —Universidad de Zaragoza—
Dr. Manuel Adsuara Ruiz —Universidad de Zaragoza—
Dr. Bartolomé Palazón Cascales —Universidad de Zaragoza—
Dra. Dolores Furió Vita —Universitat Politécnica de Valencia—

© José Madrid Giordano
© Dolores Furió Vita
© Leticia Fayos Bosch
© David López Ruiz
© Teresa Colomina Molina
© Carmen Martínez Samper
© Juan Ull
© Joan Bernat Pineda Pérez
© José Francisco Romero Gómez

Edita/coordina: Juan Bernardo Pineda Pérez
Foto portada: Caroline Pierret
Imagen de la portada: Bechuan/Joan Bernart Pineda
Patrocinado por: Ajuntament de Dénia y Escola de Cinema Riurau

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

ISBN: 978-84-120960-3-3
Imprime: www.imprentabotella.com

Ponències VII ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I MÚSICA (Dénia, Alacant)

Ponencias VII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y MÚSICA (Dénia, Alicante)

5 de septiembre de 2020
Artístics
Ajuntament de Dénia

La setena edició del ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I MÚSICA, planteja com les relacions entre la música i el cinema, són percebudes pel ballarí/performer, a partir d'una repetició de les mateixes situacions que la dansa ha experimentat amb la música en la seva tradició històrica. Això provoca en els ballarins/performers cert escepticisme cap al cinema per la seva manera de relacionar-se amb l'art musical, ja que moltes maneres de comportar-se l'aparell cinematogràfic amb el musical, es corresponen amb les del coreogràfic, aspecte que ens permet emmarcar la música tant en un context com en un altre. Entre música i cinema es dóna la mateixa pugna jerarquitzant que la música ha mantingut amb la dansa: ¿qui se sotmet a qui?, és a dir, es repeteixen idèntiques operacions en la recerca de sincronisme, continuïtat, il·lustració i durada.

La séptima edición del ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y MÚSICA, plantea cómo las relaciones entre la música y el cine, son percibidas por el bailarín/performer, a partir de una repetición de las mismas situaciones que la danza ha experimentado con la música en su tradición histórica. Ello provoca en el bailarí/performer cierto escepticismo hacia el cine por su manera de relacionarse con el arte musical, puesto que muchas maneras de comportarse el aparato cinematográfico con lo musical, se corresponden con las del coreográfico, aspecto que nos permite enmarcar la música tanto en un contexto como en otro. Entre música y cine se da la misma pugna jerarquizante que la música ha mantenido con la danza: ¿quién se somete a quién?, es decir, se repiten idénticas operaciones en la búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración y duración.

“Los Inmortales” de Ángeles López Artiga: modelo de simbiosis artística intrínseca en una misma obra.

José Madrid Giordano

La actividad artística de Ángeles López Artiga comienza desde muy joven; en efecto, tres décadas dedicadas a la interpretación de músicas muy variadas de diferentes épocas, desde la popular y ligera hasta la culta preceden su período compositivo. Esta faceta sigue desarrollándose en paralelo a las otras dos, la creativa y la pedagógica, complementándose mutuamente. El privilegio de desenvolverse libremente con la voz y el piano, dos de los instrumentos más completos que existen, es clave en el surgimiento de su vocación creativa.

La literatura y, en especial, la poesía son la fuente inspiradora de gran parte de sus composiciones. Esta simbiosis entre las artes y otras experiencias del mundo que la rodea se refleja en cada una de sus obras. La Autora necesita comunicar mediante la composición todo un mundo interior, carente de cualquier atisbo de materialismo, en el que el ser humano y la naturaleza representan los dos centros de atención esenciales; todo ello, desde un enfoque nunca superficial, en una constante búsqueda de espiritualidad y compromiso, independientemente de la profundidad del contenido de la obra.

López Artiga muestra, con la humildad del verdadero artista, un tipo de creación no condicionado por las modas, acorde a su personalidad, y en el que prima ante todo la sinceridad y la coherencia en el modo de expresar. Como subraya el gran pintor ruso Vasili Kandinsky[1]: *El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido.* En efecto, la música de Ángeles López Artiga, ligada esencialmente

1.– Kandinsky, Vasili: De lo espiritual en el arte. Trad: Genoveva Dietrich. Barcelona, Paidós Ibérica, 1996, pág. 103.

a otras manifestaciones artísticas, no sólo son "romanzas sin palabras" cuando éstas se omiten, sino que unas veces se convierte en "cuadros" y otras en "piezas de danza". Este ejercicio de "metaexpresión" surge desde las primeras obras vocales como **Caminos, Intimismos** o la pictórico-literaria **Simbolismos,** evolucionando de manera cada vez más trascendental en su lenguaje con **Sonata para voz y piano** y la obra pianística **Los Inmortales.** Por supuesto, llegarán otras muchas obras importantes que corroborarán lo dicho anteriormente.

En su artículo *La fusión pintura, música y danza: la apuesta de Sergei Diaguilev*[2], Íñigo Sarriugarte recuerda la ingente labor del gran empresario ruso al lograr reunir, inicialmente artistas rusos de todos los campos del arte (N. Roerich, A. Benois, L. Bakst, I. Stravinsky, S. Prokofiev, N. Goncharova, M. Fokin, G. Balanchine, V. Nijinsky, T. Karsavina, S. Lifar, etc…) en su proyecto *Les Ballets Russes* para ir incluyendo en su programación obras de creadores coetáneos de otros países (M. Ravel, C. Debussy, M. de Falla, R. Strauss, etc…). Sin embargo, dentro de las diferentes producciones se realizan célebres coreografías de obras no compuestos expresamente para la danza. Entre ellas destacan el ballet **Chopiniana (Les Sylphides)** basada en piezas de piano del compositor polaco F. Chopin y **Carnaval**, a partir de la obra homónima del compositor alemán R. Schumann. Estas obras fueron orquestadas especialmente para ser expuestas en los teatros enriqueciendo y fortaleciendo el discurso escénico.

En el caso de **Los Inmortales**, la Autora realiza una serie de siete preludios para piano en 1988, partiendo de los poemas homónimos de verso libre del poeta Vicent Aleixandre. Como remarco en el libro, *Ángeles López Artiga: un espíritu musical*[3], la obra representa la clara interacción entre elementos musicales asignados tradicionalmente a la estética contemplativa de corte

---

2.– Sarriugarte, Íñigo: "La fusión pintura, música y danza: la apuesta de Sergei Diaguilev". En: Música y Educación (Año XXII, 1-Marzo 2009). Madrid, 2009.

3.– Madrid Giordano, José: "La obra de Ángeles López Artiga". En: Ángeles López Artiga: un espíritu musical, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009, págs.. 101-103.

impresionista (apreciación también destacada por José Luis García del Busto[4]) y elementos que rompen inquietamente la "armonía" que recorre cada pieza. Esta confrontación da lugar a unas piezas próximas a tipo de expresionismo de transición donde el "deseo" fluctúa entre lo real y lo irreal. Las siete piezas que conforman el ciclo siguen un orden establecido por la Autora, nunca arbitrario (como es característico en sus obras): *La Tierra, El Aire, La Lluvia, El Sol, La Palabra, El Mar y El Fuego.* Las dos piezas que abren y cierran el ciclo destacan por su naturaleza rítmica y final contundente. La primera muestra elementos provenientes del jazz, tan apreciado por la compositora, aplicados casi de manera minimalista, alternados con una sección de trasfondo español donde se aprecian las sonoridades politonales a menudo presentes en este ciclo; esta pieza describe la pureza, la grandeza y la belleza del planeta. En *El Fuego*, resalta la mayor alternancia de secciones que simbolizan la energía, la pasión, el efecto purificador en una atmósfera de cierto caos; la compositora se acerca inicialmente con su lenguaje al espíritu de obras como **Orgía** de Joaquín Turina o **La Danza del Fuego** de Manuel de Falla, aunque de una manera más trascendente, mística, recordando por momentos, rasgos del universo de Mussorgsky y de Scriabin. A continuación, destaca en el centro de la obra, *El Sol*, la única pieza que no utiliza barra de compás, la escritura es un continuo *ad libitum*, donde la métrica se disipa, dando lugar a una música de discurso infinito constante generador de todo lo demás (sólo en apariencia delimitado por la forma cíclica ABA, utilizada frecuentemente por la Autora). Al igual que *El Aire, La Lluvia y El Mar*, el final es indeterminado, en cambio *La Palabra* posee una coda resolutiva. Si El Aire contiene elementos lírico-meditativos, apenas interrumpidos por algún pasaje de explosión emotiva,

---

4.– Véase el comentario realizado por José Luis García del Busto al programa del CD "Los Inmortales", Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana. Dir: Henrie Adams: (…) De filiación estética claramente impresionista, no cabe duda de que Debussy y Ravel están entre las "devociones" de Ángeles López Artiga, pero, lejos de ser mimética, su música se reviste de sonoridad personal, muy propia de esta franja sureña y mediterránea, como si se tratara de un Respighi valenciano. (…)

La Lluvia combina dos episodios que expresan, de un modo psicológico-descriptivo, la tensión latente que subyace buscando el climax liberador, volviéndose la escritura rítmica, percutiva e incisiva armónicamente, para ir volviendo a la atmósfera más calmada del inicio. *La Palabra* actúa como un bálsamo donde la compositora despliega un lenguaje casi romántico en sus maneras, lleno de optimismo y de movimiento sensual. En palabras de María Ángeles García Díaz, la "quinta esencia" (…) parece estar representada por la palabra, (…) la palabra es luz porque sirve como expresión del sentimiento amoroso y para referirse al objeto de ese amor "amada=luz"[5]. Por último, *El Mar* presenta de nuevo un discurso de aparente quietud, el ritmo y la armonía se muestran muy variables en las diferentes secciones logrando una atmósfera de misterio constante que busca su lógico desenlace; asimismo, aparecen elementos presentes en *El Aire* que refuerzan el concepto cíclico de la obra, claro ejemplo de este recurso utilizado hábilmente por la Autora. La compositora, aún dirigiendo la culminación hacia el final, aplica el sistema de tensión-distensión asociando los diferentes elementos separados por uno neutral, que observa, *El Sol: La Tierra-El Fuego, El Aire-El Mar, La Lluvia-La Palabra.* Debido a la envergadura de esta obra, la compositora convierte los preludios en siete poemas sinfónicos en 1991 donde, partiendo de una clara diferenciación tímbrica y dinámica, y de una mayor libertad interpretativa que permite el piano con respecto a la orquesta, logra sin embargo una auténtica adecuación del contenido y subraya su potencial expresivo incluso desde el punto de vista coreográfico. No obstante, en este camino *in crescendo* desde el punto de vista meta-artístico, ocurre un nuevo acontecimiento, esta vez con la participación de la artista plástica valenciana Aurora Valero. De 1999 a 2000 crea tres impresionantes series de cuadros. En

---

5.– García Díaz, María Ángeles: Una aspiración a la luz: la poesía de Vicente Aleixandre. Kassel, Reichenberger, 2001. Págs. 182-183. En su estudio literario, nombra también los cuatro elementos primitivos Tierra, Aire, Agua y Fuego, asociando la Lluvia y el Mar con el Agua, y el Sol con el Fuego.

6.– Web: http://www.aurora valero.com/. Julio 2020.

palabras de la autora[6]: *En esta última experiencia la música había estado presente durante su realización de manera especial. La suerte o el destino le descubrieron los preludios titulados "Los Inmortales" de Ángeles López Artiga, y al escucharlos, sintió una intensa conmoción. La compositora había interpretado los temas de la poesía de Vicente Aleixandre y el resultado era conmovedor. Siguiendo su ejemplo se dispuso a trabajar en una fusión de las artes y a su vez interpretó los siete poemas cuyos temas eran: "La Tierra", "el Aire", "la Lluvia", "el Sol", "la Palabra", "el Mar" y "el Fuego", repitiéndolos en tres fases, una musical de ritmo encadenado, otra poética en la que introdujo el empleo del oro y, finalmente, otra pictórica en la que la contundencia plástica se resolvió en gruesos empastes y en gamas reducidas. El resultado final se articuló en 21 cuadros de 2 metros de alto y, en conjunto, por 30 m. de largo y en una experiencia que resultó ser una de las más intensas de su vida. Tres formas artísticas unificadas por la pintura constituyen un testimonio de fusión y un intento de reflexión sobre la interacción entre estas tres formas sensibles.* Han tenido que pasar unos años para que, de manera modesta pero muy digna con la grata sorpresa que le causó a la compositora presente en el acto, se realizase la primera adaptación a la danza de **Los Inmortales** en la Escuela Municipal de Música de Massamagrell.

El poeta y ensayista peruano Miguel Ángel Zapata describe de manera muy precisa en su conferencia "La plasticidad de las imágenes: artes plásticas y literatura" la interrelación entre estas disciplinas artísticas, muy especialmente con la poesía. Asimismo nombra al ensayista francés Étienne Souriau que se reafirma en que "un poeta, un músico, un pintor están relacionándose y compartiendo, prestándose la música, pintura y poesía". A continuación establece el término imagen no sólo propio de la fotografía o de la pintura, sino también de los poemas, distinguiendo entre poemas de tipo mental-fotográfico y de tipo plástico[7]. Por

---

7.– Web: http://www.casadelaliteratura.gob.p/la-plasticidad-las-imagenes-artes-plasticas-literatura/. Julio, 2020.

lógica, se puede deducir que esto es extrapolable a la danza. Esta concatenación de impulsos artísticos la predice Vasili Kandinsky cuando habla de la danza del futuro[8]: *la danza del futuro que situamos a la altura de la música y la pintura contemporáneas, será capaz de realizar automáticamente, como tercer elemento, la "composición escénica" que será la primera obra del "arte monumental". La composición escénica constará de tres elementos: a) movimiento musical; b) movimiento pictórico; c) danza.*

La música en estos preludios de López Artiga se construye con elementos rítmicos y melódicos aunados de manera esencialista proyectándose como un todo. Se entiende que la música es el cuerpo que se mueve, el poema pintado, el poema cantado, el cuerpo que describe imágenes y éstas, a su vez, de nuevo, música. La naturaleza polifacética, inquieta y ávida de conocer múltiples campos artísticos, le permite desarrollar casi de manera intuitiva las relaciones naturales existentes entre las diferentes maneras de expresar artísticamente un mundo interior pletórico de energía. **Los Inmortales**, por su variedad de contrastes, de luces y sombras, de colores, lirismo, claridad rítmica, dinámicas extremas, conexión entre el pasado y el presente (aspecto fundamental en todo creador), tanto a través de la música popular como culta, es una de las obras más versátiles. Cercanas en el tiempo le seguirán obras como la citada anteriormente **Sonata para voz y piano** (incluida tanto en forma de tres cuadros dentro de la colección *Bereshit-Bará* expuesta en el Palau de la Música del 13 de diciembre de 2000 al 7 de enero de 2001 de la pintora anteriormente citada Aurora Valero, como en la coreografía elaborada por la bailarina Carmen Maiskaya para el espectáculo *El Juicio de la Memoria* dentro del ciclo del Palau de la Música "Las Artes en Paralelo" el 28 de mayo de 2019) o la **Big Apple Suite** para orquesta. No son pocos los ejemplos de obras que incluyen la danza no sólo en esencia, sino como forma musical: **Guamiliana** para bombardino y piano, **Suite** para oboe y piano, **Zapateado en forma de rondó** (de la **Sonata de Abril** para vio-

---

8.– Kandinsky, Vasili: *De lo espiritual en el arte.* Trad: Genoveva Dietrich. Barcelona, Paidós Ibérica, 1996. Pág. 96.

lonchelo y piano), **Ballets nº1 (Tango-Habanera) y nº2** (**Broadway**, a su vez de la **Big Apple Suite**) pertenecientes a su ópera **El Adiós de Elsa, Criselefantina** para piano.

Como conclusión, es fundamental señalar que son numerosos los procesos mediante los cuales el verdadero artista muestra su personalidad creativa. En el caso de López Artiga, se confirma cómo cada obra es un reflejo sincero y temporal de la persona. Su intensa y variada labor como intérprete, entre muchas músicas, de música española, consolida el concepto de simbiosis del canto y la danza, especialmente característico en los países del Mediterráneo. El camino hacia la "expresión total"[9] no implica en su caso que la Autora sepa realizar todo tipo de actividad artística. Con el estudio de esta obra se perciben las cualidades literarias, dramatúrgicas, pictóricas, musicales y coreográfico-dancísticas de la compositora.

9.– Web: https://carloscala.wixsite.com/formateconproexdra/expresion-total-y-educacion-emocion. Julio, 2020. Tomás Motos (Departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Universitat de València) señala lo siguiente: (…) *La teoría de la expresión reconoce seis formas básicas o multilenguajes: lingüística oral, lingüística escrita, numérica, plástica, rítmico-musical y corporal. A las que habremos de añadir las nuevas formas mixtas de expresión que se generan a partir de la mezcla de lenguajes. La expresión audiovisual, basada en la imagen, el sonido, la palabra y el color. La expresión dramática, que integra la lingüística, la corporal, la plástica y la rítmico musical y se presenta como una disciplina de encrucijada, una especie de síntesis de materias o de posibilidades de ejercer la polivalencia, en la que no se procede por sucesión, pasando de una disciplina a otra, sino que por el contrario, hay la posibilidad de dar a la expresión el soporte que convenga según el fin elegido, por lo que se presenta como máximo exponente de la expresión total (Barret) (…). La confluencia de todos estos lenguajes, actualmente se dan en ciertas manifestaciones como el teatro, las manifestaciones artísticas de vanguardia o en las producciones multimedia abren el camino a la expresión total, donde el pensamiento creativo y divergente, imaginativo e inventivo se manifiesta a través de la conjunción de los distintos lenguajes expresivos.*

12 EXPERIENCIAS DE LIVE CINEMA PARA CLEC FASHION FESTIVAL. Ciudad de las Artes y las Ciencias, 21 y 22 de febrero de 2020.

Dolores Furió Vita

INTRODUCCIÓN

La hibridación de medios entre la música, el sonido y la performance, se ha buscado en el arte desde los comienzos. El avance de los medios tecnológicos en el siglo XIX, permitieron una imagen técnica en movimiento donde cine y arte se unieron buscando una conexión estructural con la música, en una búsqueda de *ritmo visual puro*, donde lo narrativo se convierte en ritmo. A principios del siglo XX, encontramos propuestas audiovisuales que abordan esa unión efectiva entre imagen y sonido, promulgada por el cine experimental de las primeras vanguardias. Artistas como Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Fernand Léger, Man Ray o Marcel Duchamp hacen realidad este acercamiento entre artes visuales y música. En los años 60, el grupo Fluxus formado por músicos, pintores o escultores, acercan el vídeo como un nuevo medio para crear nuevas experiencias híbridas como la videodanza, la videoinstalación, la videoperformance, etc. El portapack (vídeo electrónico) hace realidad la unión tecnológica entre audio e imagen. Obras experimentales como las de Charlotte Moorman con Nam June Paik, o Paik con Merce Cunningham, reúnen a modo de laboratorio experimental prácticas de música, danza y vídeo no vistas hasta ese momento.

Ya a finales de los años 90 es cuando surgen los Vj's o videojockeys, entendidos como creadores visuales que acompañan a la música en directo. Como comenta Miguel Molina en su artículo *¿Narciso enamorado de Eco? Cuando la imagen móvil persigue a la música: del Absolute Film a los Vj's:*

<<Para conocer su proceso creativo y su pretendida aportación a los anteriores medios como la televisión o el cine, qué mejor que el punto de vista del videojockey Tom Edom: "Lo que hacemos es buscar imágenes, crearlas, manipularlas o mezclarlas, en definitiva juntarlo todo y tratar de contar una historia, yo creo que en el futuro cada vez mas personas irán en esta dirección, usarán esta nueva forma de expresión para contar algo. La tv se ha convertido en un medio muy aburrido, está muerto, nadie quiere ver la tele; y el cine ha llegado también a nivel parecido, todo el mundo sabe lo que va a encontrar y por eso busca algo diferente, en cambio ¡ya es hora que pase algo nuevo!". Aunque esta pretendida innovación puede caer en lo vacío y oportunista, como así expresa la crítica del videojockey Philip Virus: "A la gente le excita mucho subirse al carro con algo nuevo, que además les promete ganar dinero, lo mismo les pasa a los Vj's, por eso es importante no caer en lo superficial, hay que mezclar cosas que aporten algo nuevo y que no estén vacías, lo que ocurre hoy a menudo en la música dance". Hay que señalar también que el lugar y contexto donde desarrollan su trabajo los Vj's es mayoritariamente en las grandes discotecas, donde su finalidad última es conseguir beneficios económicos mediante el baile, la música y consumo de alcohol, siendo el Vj's un atractivo más.>>[1]

LIVE CINEMA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA

Tal y como apunta Molina, se ha enmarcado el live cinema como una variante del Vjing, es decir, como vídeo en tiempo real desde una perspectiva artística. El Vjing nace en los clubes (asociado a la música electrónica) y el live cinema en la prácti-

---

1.– *Molina Alarcón,* Miguel. *¿Narciso enamorado de Eco? Cuando la imagen móvil persigue a la música: del Absolute Film a los Vj's* en VAIA 2005. IV Mostra de Video Art Internacional d'Alcoi. Ed. Ajuntament d'Alcoi, 2005, pág. 14.

ca artística. Esta diferencia nos permite investigar el fenómeno del Vjing desde otras perspectivas, como son la renovación de narrativas audiovisuales y el found footage, apropiacionismo de imágenes.

Se agrupan prácticas muy diversas con otros nombres como: visualistas, Vjs, proyecciones escénicas, performance audiovisual, remix cinema, performance cinema, live video, etc.

Si buscamos su origen, quizás lo encontremos en el cine mudo, ya que tiene elementos en común con el live cinema, ya que ninguno de los dos se basa en los diálogos. Tradicionalmente el cine mudo era acompañado por una orquesta en vivo que ejecutaba la música durante el film. También encontramos paralelismos con la poesía, ya que emplea figuras como la metáfora, el ritmo, la ambigüedad o el simbolismo que son utilizados en los live cinema de atmósfera.

Como comenta Mia Makela (Solu, 2008):

> *El Live Cinema no es cine. No hay una narración lineal, actores o diálogos. En el cine los planos en los que no ocurre nada, por mucha fuerza visual que tengan, sólo sirven como transiciones. Este tipo de tomas son el material básico del Live Cinema: las transiciones, los movimientos, la pureza visual de la belleza y la intriga, la atmósfera. Pero por ahora, sólo existe como lenguaje oral, sin gramática escrita.*

Es verdad que el término Cine en este contexto es desorientador, ya que poco tiene que ver con el cine como tal. El live cinema utiliza recursos como el loop (repeticiones) o los efectos visuales, que el cine no emplea. Los elementos que conforman un live cinema, tal y como Mia Makela ha planteado a lo largo de su carrera como videoartista:

1- El Tiempo del montaje se construye en vivo, en tiempo real, donde la mayoría de creadores trabaja con clips de vídeo, animaciones, visuales generativos, recursos disponibles online, bases de datos de internet, y webcams en directo. El tipo de montaje es contrario al videoarte o los films, donde la edición y postproducción se realizan en el estudio y se "enlatan" las imágenes.

Para poder llevar a cabo el montaje en directo, el live cinema utiliza el recurso de video loops. Los software de vjing como Resolume Arena o Modul8, ponen por defecto los vídeos en loop, a menos que se quite la opción preestablecida. Esto es así porque imaginemos una sesión de 1 hora, donde los vídeos que manejan los artistas suelen tener 15 segundos de duración, por tanto, se necesitarían alrededor de 240 clips. Una auténtica locura producir 240 vídeos sin posibilidad de repetición para 1 sola obra.

2- El Espacio de proyección (ya sea una pantalla rectangular o sea tridimensional -y aquí es donde se une a veces con el videomapping, que proyecta sobre soportes no convencionales, y que José Luis Brea acuñó con el término de *screen art*)

3- La Performance en vivo donde el artista/creador está presente en la escena, mezclando e improvisando las imágenes en directo.

4- El público, los espectadores que son parte importante de la creación artística, puesto que se trata de experiencias sin distancia, donde el observador está dentro de ella viviendo la experiencia. Por tanto, los live cinema son obras entre el ambiente y el público, y el espectador determina la realidad última de la obra, ya que son obras experienciales y si no hay un lector al final, no existe la obra.

Como antecedentes más directos, encontramos a Laurie Anderson con su obra *O Superman* (1981), una pieza casi minimalista medio-cantada, medio-hablada donde establece un diálogo con su propia proyección en el escenario. También encontramos al polifacético cineasta Peter Greenaway, que tras la trilogía *Las maletas de Tulse Luper* (2003-2005) experimentó con las posibilidades del vídeo como nueva narrativa y redefiniendo el medio y presentando los films en formato de live cinema, incluso llegó a manifestar que: *el cine ha muerto. Larga vida al Live Cinema.*

Desde el año 2000, con la llegada de lo digital y la consolidación de festivales en museos y centros de arte, encontramos multitud de artistas que centran su práctica artística en este campo. En cuanto a los temas, es difícil definir al live cinema

en relación al contenido, pues la variedad de estilos es enorme. Nosotros seguimos la idea de dos grandes bloques como son, por un lado, visuales que utilizan planos de belleza puramente visual o secuencias de atmósfera que sí que nos pueden recordar a films como *Carretera perdida* de David Linch (1997) y, por otro lado, c más comprometidos y que se apropian de contenidos ya existentes en la red.

A estos primeros los denominamos *live cinema de atmósfera o de deriva narrativa*, donde los artistas rompen con la narrativa lineal de introducción, nudo y desenlace clásico, y abordan nuevas estrategias más cercanas a la música visual de las vanguardias. Crean historias no planeadas, un procedimiento situacionista, generando una especie de deriva narrativa. Este creador de imágenes usa estas "herramientas" para conformar el discurso audiovisual donde la estética y la ruptura con la linealidad son lo más importante.

En el otro extremo, encontramos propuestas de live cinema-Found Footage con un fuerte carácter político ante narrativas ya establecidas. Aquí los artistas parten del found footage, el apropiacionismo o reciclaje de imágenes, para mostrar sus propuestas. Un ejemplo es *Erasers*, una obra colectiva que reflexiona sobre las consecuencias de la guerra y los medios de comunicación, convirtiéndose en una obra reivindicativa y un referente de la acción política, en formato de live cinema.

Es verdad que encontramos muchos menos ejemplos que con la temática anterior, pero aquí es donde descubrimos su carácter más innovador, enfrentándose al flujo de imágenes producidas por el capitalismo de la información, y que los artistas descontextualizan y recontextualizan, modificando y participando del mundo digital. Con ello se genera una ruptura entre el vínculo directo de la imagen y su referente histórico, creando nuevas lecturas en otros contextos. De este modo, se reflexiona sobre la producción de valor y alineándonos con el pensamiento de Hito Steyerl, rastreando cuál es el destino de la práctica y la imaginación política cuando las utopías y deseos colectivos se han desplazado a las pantallas.

Como bien comenta Ingrid Guardiola:

> *Sería necesario aprender a habitar y practicar el espacio mediático a contracorriente, generando flujos paralelos, rompiendo la unidireccionalidad de los mensajes o los binarismos hegemónicos, produciendo y diseminando los contraplanos necesarios. (...) Quizá todo esto implica, en algunos casos, dejar de producir imágenes y adoptar las que ya existen, hacer de espigadores y espigadoras, hurgar en la despensa de imágenes de la red y adoptar aquellas que nos resulten más útiles.*

Por tanto, el live cinema de found footage reflexiona sobre la *economía de residuos*, y el desperdicio digital es una atribución de valor y el mercado es el sistema de valores dominante en el que se basan estas atribuciones, por lo que entonces, los problemas relacionados con los desechos están directamente relacionados con el mercado. Este mercado que controla la propiedad intelectual y los derechos de autor se ha vuelto cada vez más restrictivo, y se ha convertido en una paradoja, tal y como sostiene el crítico de la cultura Lawrence Lessing:

> *Por un lado, en una época como la nuestra, caracterizada por una saturación de los iconos y figuras creadas por la industria cultural y, sobre todo, las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías de producción y distribución, una de las formas más efectivas de intervención por parte de los agentes culturales (es decir, autores o simplemente ciudadanos) es la reelaboración creativa de productos culturales que se encuentran en la esfera pública.*

Por tanto, hay que buscar nuevas soluciones a estos problemas. Esto trasladado a todo el capital cultural que existe desde que la humanidad reflexiona sobre ella misma, es lo que encontramos en la Red. Cantidades inabarcables de vídeos, textos y datos que los artistas recuperan y ponen en valor a través del live cinema. Otra de las características que nos interesa es su carácter antimercantil, ya que la grabación del live cinema hace que

pierda parte de su naturaleza, su carácter Live. Por ello mantiene su carácter transgresor y experimental como sello de identidad. Ello nos hace plantearnos interrogantes más que certezas. Como Jacques Rancière apunta:

> *¿Puede el arte seguir siendo un lugar de resistencia, de crítica y oposición sin terminar neutralizado y estetizado, y seguir alimentándose, por otra parte, de la periclitada idea romántica del arte?*

12 LIVE CINEMA PARA CLEC FASHION FESTIVAL

El 21 y 22 de febrero de este año 2020, se celebró el CLEC Fashion Festival en el emblemático Hemisfèric, Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia. Un proyecto impulsado por la asociación de diseñadores de moda valenciana (DIMOVA) y abanderada por su director Miquel Suay. El Festival no solo fue un escenario donde mostrar la mejor moda valenciana y nacional, representada por prestigiosos nombres como Francis Montesinos, Ágata Ruiz de la Prada, Dolores Cortés y jóvenes firmas como 404 Studio, Siamo Studio, Visori o Sonia Carrasco, sino que uno de sus objetivos principales fue mostrar el talento valenciano en sus diversas expresiones: Moda, Gastronomía, Música y New Media Art.

En este contexto innovador participamos como comisaria desde el ámbito del New Media Art con 12 propuestas de live cinema de alumno.as[2] desde la asignatura que impartimos, Vídeo experimental y motion graphics (Departamento de Escultura,

---

2.– Se nos invitó a compartir escenario junto a 6 Dj reconocidos a nivel nacional: Cósima Ramírez, Badano, Dani Rubio, Pepino Marino, Toxicosmos y Aapaes/Goalmaker. Por nuestra parte, los 12 grupos de Vj (Flora, Fauna y Primavera, Las Lolis, Adrián Beltrán y Eva Simó, Tania Millón y David Díaz, Burdeos, Emilio Navarro, María Bonillo y Lydia Reig, Warriors of Love, Javier Esquerdo y Pilar Ramos, Noemí Burriel y Astrid González, Sara Castell, Óscar de la Torre y África Gómez) pusieron imágenes a la música de cada Dj, en una unión total entre el sonido, la imagen y la performance. Fue un gran escaparate donde mostrar los live cinema creados por los alumnos y una gran oportunidad de experiencia fuera del ámbito docente. A raíz de este encuentro entre músicos y artistas, se han entablado conversaciones con los videoartistas para que realicen los visuales futuros de los pases de moda como el de Cósima Ramírez.

Universitat Politècnica de València). Frente a los visuales que pueden plantear los Vj's, donde muchas veces no saben de antemano la música que el Dj va a poner en directo, nuestro planteamiento desde el principio siempre fue artístico. Bajo los elementos que conforman el live cinema, los grupos de Vj's se pusieron en contacto previamente con los Dj's para conocer las playlists que iban a pinchar esos dos días. De esta manera, la unión en tiempo real entre la música, los visuales y la performance, formaron un live cinema total.

Entendemos que las diferencias entre una obra de Vj y una obra de live cinema es la intencionalidad con la que se origina el planteamiento. Una obra de Vj parte de una serie de loops que el videoartista ha creado y en función de la música se van pinchando aleatoriamente. En nuestro caso, se realizaron los vídeos según la temática del Festival, jugando con los conceptos que el arte y la moda reúnen. Asimismo, conocían previamente la playlist del Dj y pudieron adaptar los ritmos de las imágenes a los tempos. De esta manera, la improvisación de un live cinema está estructurado y el resultado es más artístico que una simple sesión de Vjing. Los alumnos.as crearon sesiones de 45 minutos con loops de alrededor de 1 minuto cada uno, y que fueron interactuando en función de la música que iban escuchando, todo ello con la herramienta Resolume Arena.

El live cinema se expande y adquiere una definición más amplia y flexible gracias a su naturaleza híbrida donde todos los elementos convergen entre sí: imagen, sonido, espacio y performance/cuerpo. Algunos loops los generaron grabando las imágenes de acción real, otros fueron grabados en plató de croma, otros creados con animación y stop motion y, por supuesto, siguiendo la cultura de club, algunos fueron apropiados siguiendo el pretexto del found footage, dándole otra oportunidad a algunas imágenes que se encuentran en el universo de internet, recontextualizándolas.

Pero además de esa hibridación música/imagen, aparecen otras partes igual de importantes en la creación de un live cinema. El live cinema es un acto en vivo porque el cuerpo está pre-

sente. Sin el creador en escena no existiría como tal. Por tanto, el cuerpo y la acción del creador generan el live cinema en tiempo real. Tampoco podemos olvidar la interacción del videoartista/alumno.a con el espectador/público en este contexto de Live. También fue muy importante la pantalla de proyección, puesto que se proyectaron los live cinema sobre la semiesfera convexa blanca que origina la arquitectura de la gran sala con forma cóncava de 900 metros cuadrados (Hemisfèric).

En nuestros live cinema no había texto, había tiempo real, live performance, estructura rítmica (imagen y sonido) y disposición de los elementos visuales (pantalla de proyección) y objetos escénicos. El proceso y el tiempo como materiales artísticos modeló la actuación en vivo.

Live cinema para CLEC Fashion Festival fue procesual, con un proceso abierto y el azar tuvo un papel importante. Es verdad que existía un guión preestablecido, necesario, pero el resultado fue único. Se puede realizar el mismo live cinema varias veces, pero nunca serán iguales. Su naturaleza se convirtió en abierta e impredecible, ya que el público y la música condicionaron los visuales en ese preciso instante. Fue una gran experiencia y una gran obra colaborativa.

Arte sonoro y performance.

Leticia Fayos Bosch

El término "Arte Sonoro" viene siendo utilizado ya comúnmente en los últimos años y es aplicado a todo aquel arte visual que venga acompañado por esta característica. Cabe destacar que la aparición del término queda un poco en retraso, ya que si echamos la vista atrás podemos ver que ya existían diferentes prácticas que hacían uso de él.

Es a partir del empleo de el término "Arte Sonoro" cuando se abarcan propuestas artísticas que se remontan al siglo pasado o incluso más atrás, conocido como posmodernidad. El arte Sonoro pone su atención en todas las manifestaciones sonoras que no son expresadas necesariamente en el terreno de la cultura musical.

Podemos denominar según el comisario Hellerman[1] que el arte sonoro es la forma en el que el sonido y la imagen con la implicación del espectador y de un lugar determinado consiguen crear una conjunción entre ellos y provocar así en la escucha otra forma de ver .Cabe destacar que existen dos aspectos importantes en el Arte Sonoro, por un lado, se categoriza dentro del mundo de las artes visuales, ya que la mayoría de propuestas son llevadas a museos, galerías, centros de arte donde la inclusión del sonido será una novedad y por otro lado, comúnmente los autores no provienen del mundo de la música sino que provienen de las artes plásticas y hacen uso de la música experimental.

No debemos olvidar que la relación que se establece mediante el sonido-imagen siempre tendrá como punto de partida alguna materia de lo visual, escultura, performance etc. Es por

1.– Uno de los primeros en emplear del término "Arte Sonoro", que ha quedado documentado, es en la muestra realizada en 1983 denominándose, precisamente, Sound/Art, exhibida en The Sculpture Center de la ciudad de New York, comisariada por William Hellerman.

ello que estas primeras muestras , que van de los años sesenta a los ochenta, pretenden abrir un nuevo género artístico, a través del uso del sonido como eje central y común en determinadas obras del ámbito artístico. (Molina, 2008, p 238).
Es así como en la inclusión de este nuevo arte se crea un nuevo lenguaje artístico y una nueva tendencia o movimiento artístico que se pone en marcha a partir de los años noventa a través de muestras en museos y centros de arte.

Así pues, los artistas sonoros pretenden realizar una exploración del sonido a partir de otros campos fuera de la música, como son la poesía, la escultura, instalación sonora, radio-arte, la performance, centrándonos en esta última en el presente artículo. No podemos olvidar los antecedentes del Arte Sonoro y el origen de está práctica artística y especialmente a partir del manifiesto futurista *L'arti dei rumori* de Luigi Russsolo, en el que plantea que la aparición de la variedad de ruidos de la vida moderna ha permitido recuperar la vida misma.(Russolo, 1998 p.8). Podemos considerar que uno de los artistas más influyentes del Arte Sonoro en Marcel Duchamp en que en alguna de sus obras afrontó aspectos como el ruido y la música , como son los ready-mades sonoros como el *"ruido secreto"*[2] También tenemos autores españoles como Gómez de la Serna con sus famosas Greguerías que se trataban de la asociación de ideas sobre algunos sonidos de la vida cotidiana provocando otra lectura de los mismos.

Nos adentramos ahora en algunas de las artes visuales que más utilizan el arte sonoro para incorporarlas a sus piezas. Una de ellas es la escultura sonora, o instalaciones sonoras. Son muchos los artistas visuales que incorporan el sonido a su pieza para así generar un objeto con valor no sólo visual sino también sonoro. Denominamos escultura sonora a obras que contienen o emiten un sonido y que están pensadas para ser obras transportables independientes del lugar donde se vayan a exponer. Una de las

---

2.– Un ruido secreto (À bruit secret. 1916) Ready - made de Marcel Duchamp (1887-1968).

esculturas pioneras fueron las de los hermanos Baschet[3], quienes sobre los años cincuenta construyen esculturas realizadas a base de hileras de varas de metal y tubos de cristal, los cuales frotando con los dedos producen sonidos resonantes, además ellos siempre han tenido presente su disposición espacial y el color de las mismas.

Otro artista de los años setenta es Luis Lugán[4] quien crea esculturas de plástico electrónicas en las que relaciona sonido-forma-luz-tacto- olor, es decir, los cinco sentidos, estas obras están ejecutadas para que el propio espectador participe de ellas y las modifique a su gusto. Actualmente existen artistas como José Antonio Orts[5] o Isidro Valcárcel[6] que utilizan el arte sonoro en sus instalaciones y en su obra, haciendo del sonido un elemento esencial en sus propias creaciones.

Performance sonora

El arte de la performance se extiende desde el origen del arte pero no es hasta el siglo XX cuando se generaliza esta tipo de género artístico. Roselee Goldberg hace este rastreo desde las vanguardias: La historia del performance art en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón

---

3.– Los hermanos Baschet fueron dos artistas franceses llamados François Baschet (nacido el 30 de marzo de 1920 en París; fallecido el 11 de febrero de 2014) y Bernard Baschet (nacido el 24 de agosto de 1917, París; muerto el 17 de julio de 2015 [1]) que colaboraron en la creación de esculturas de sonido y inventando instrumentos musicales , como el Cristal Baschet

4.– http://www.javierbmartin.com/index.php/pintores-javier-b-martin/53-lugan/126-luis-lugan-biografia-sempere-abel-martin-alexanco-tomas-garcia-asensio-mncars-hardware-asins-gomez-perales-yturralde-centro-de-calculo-centro-andaluz-de-arte-contemporaneo-mua-museo-de-arte-contemporaneo-de-ibiza-encuentros-de-pamplona

5.– http://joseantonioorts.com/cv/

6.– http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/2signo/artistas/deLaInstalacionAlSigno/valcarcelMedina/index.htm

su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla, más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas[7].

Como ya hemos citado al principio del artículo vamos adentrarnos en las propuestas que conforman la performance sonora y los artistas que la crean, a finales del XX y principios del XXI. En ese sentido, podemos denominar performance sonora al acto en el que la totalidad física del artista se convierte en un generador de sonidos que no se limita al uso percutido y rítmico de las manos y los pies, propios de la música, sino donde todo el cuerpo suena y es convertido en lenguaje, incluso con la posibilidad de escuchar los sonidos de sus órganos interiores. (Molina, 2008 p255).

Cabe destacar que la performance funciona como un momento de encuentro, que busca la renovación del lenguaje y hábitos de producción y consumo en la que vale casi todo. Estas performances suelen darse es espacios no destinados al arte, como pueden ser lugares públicos destinados a otros fines, como plazas, puentes, calles, salones, tiendas… En la performance el cuerpo del artista es el soporte, donde la idea de la obra es inorgánica donde algunas veces sólo queda la filmografía o la fotografía de la misma. Cabe decir que el género de la obra no lo registra su materialidad, sino las diferentes lecturas que la misma obra puede generar. Esas lecturas son las que dan sentido en el tiempo y en lo social.

La performance sonora es la acción de estar allí, está en los bordes de la música y en las variantes contemporáneas del arte de acción. La performance sonora el sonido es el mayor protagonista del acto en sí. Se trata de una hibridación entre el estar allí que implica la propia performance y el Arte Sonoro como práctica interdisciplinar. Esta hibridación nos propone algo nuevo. Así pues podemos considerar el arte sonoro como una práctica ya de por sí híbrida en las que a través del sonido se reflexiona sobre el espacio-temporal. La performance sonora ejercita de forma de

---

7.– Goldberg, R. (1996) Performance ART. Barcelona: Ediciones Destino. Pág. 9.

encuentro entre el espacio donde se desarrolla y el comportamiento de la misma. Además hace que el espectador tenga una comprensión de ambas artes para poder entender en toda su complejidad el significado de la misma.

La performance sonora explora las posibilidades del acontecer del sonido. A diferencia de las artes visuales, la música como arte temporal posee una larga historia de la presencia del cuerpo en la obra. Sin embargo la música instrumental o cantada restringía ciertos hábitos para sí, distinguiéndose claramente de otro tipo de comportamientos corporales, ya sea de otras artes o de otros campos de la vida. (Savasta p. 10).

Artistas y colectivos.

Son varios los artistas españoles que explotan las posibilidades del arte sonoro. Uno de ellos que cabe destacar es Bartolomé Ferrando , performer y poeta visual. Profesor titular de performance y arte intermedia en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Coordina la revista Texto Poético. Como performer participa en festivales y encuentros celebrados en Europa, Canadá, México, EEUU, Ecuador, Rep.Dominicana, Argentina, Chile, Venezuela, Japón, Corea, Singapur, Vietnam e Israel. Expone su poesía visual y concreta en diversas ciudades del España, Italia y Francia. Forma parte de los grupos Flatus Vocis Trío, Taller de Música Mundana, Rojo, SIC y JOP dedicados al desarrollo de prácticas creativas situadas a medio camino entre la música, la poesía y el arte de acción. Una de sus piezas es *cfgdcfvgfhgjhkjkjlfvytfmúsica*, una pieza compuesta por una performance sonora y una improvisación entre voz y violoncello a cargo de Deborah Walker[8]. La trayectoría de Bartolomé está marcada por el acto poético. La sensación que tienes cuando ves una acción suya, es que los objetos y la voz tienen más que decir de lo que permitimos normalmente. Juega a realizar un collage con ellos y convertir su significado es otra cosa. Es capaz de hacerte percibir un aspecto de la realidad con elementos distorsionados, capaz de

8.– https://vimeo.com/163859547

enmarcar una acción y llevarte a otra forma de ver una sartén, una radio o un sargento, mezclar todo y que te quedes pensando en los mass media[9].

Otra de las performer más influyentes en España es Esther Ferrer. En la larga trayectoria de Esther Ferrer el sonido y la música han mostrado siempre un lugar especial. Desde sus inicios en el grupo Zaj hasta sus obras radiofónicas o piezas sonoras, la variación y permutación constante de elementos y materiales sonoros mínimos y cotidianos se constituye en uno de los indicativos fundamentales de toda su creación. Para Esther Ferrer la vida es una composición musical en constante variación. La dialéctica establecida por repetición es lo más influyente en su obra.

En la pieza la coral del miedo hace alusión a los miedos que acumulamos a lo largo de nuestra vida. En esta performance un grupo de voluntarios participan como en una coral a grito de repetición de la frase *" tengo miedo"* que Esther Ferrer dirige como personaje de directora de la coral[10].

A nivel de colectivos nos hemos centrado en dos, un grupo de Buenos Aires , colectivo Buenísssimo , en el cual nos centramos en una de sus acciones en que la acción consistía en atender a los sonidos que se producían en el cotidiano ritual de la comida. Habían micrófonos de contacto en la mesa que permitían amplificar los sonidos de los cubiertos y los movimientos que se realizaban sobre la mesa. Todo lo que sonaba en la comida formaba parte del relato: las voces, cubiertos, vajilla, el propio megáfono, las conversaciones etc. Esta performance tuvo lugar en el club de Matienzo donde se ejecutaban más propuestas a su vez. Así el espectador podía ir circulando de muestra en muestra y podía permanecer en ellas el tiempo que quisiera, en dicho caso atendiendo al ritual de comer desde una perspectiva sensorial.

Y finalmente otro de los colectivos en activo actualmente es el colectivo grupo NoDOS(3), formado por Cristina Ghetti y

---

9.– http://histeriak.org/taller-performance-bartolome-ferrando/

10.– https://www.youtube.com/watch?time_continue=158&v=zWycMr-2FY3Y&feature=emb_logo

Elia Torrecilla, desarrolló un proyecto durante dos semanas. El resultado final es una pieza digital, con una fuerte presencia de lo sonoro, donde las interacciones del usuario, las experiencias de desplazamientos, hipervínculos, vídeos, fotos y recorridos múltiples permiten visualizar un trabajo de naturaleza híbrida, de una manera diferente y creativa. Fue un proyecto artístico intermedia, realizado en The Spectacular House, una plataforma de divulgación de arte y pensamiento, comisariada por Sofia Caetano y establecida en Pittsburgh (USA) y Ponta Delgada (Azores).

NoDOS(3) Calling! Es una pieza realizada y concebida para ser vista online. La pieza es una presentación de nuestro grupo artístico interdisciplinar "NoDOS(3)" formado por Cristina Ghetti y Elia Torrecilla, que está abierto a la colaboración con otrxs artistas. Esta propuesta ofrece la posibilidad de recorrer nuestros trabajos de una manera lúdica e interactiva[11].

Así pues, podemos concluir que el arte sonoro y la performance forman una hibridación perfecta en el arte contemporáneo actual. Tal vez la performance sonora sea el nuevo lenguaje y el nuevo género más difícil de ubicar aunque de las más atractivas para el espectador. La hibridación y la mezcla, la investigación y el hecho de explorar nuevos territorios, para así poder conquistar múltiples áreas del arte y de la vida en general hacen que todos los artistas y propuestas expuestos anteriormente sean instrumentos de la evolución del arte, actores y actrices de una modernidad revisitada una y otra vez, contribuyendo a eliminar etiquetas y ampliando los siempre poliédricos y difusos limites de la frontera del arte.

11.– https://www.thespectacularhouse.com/nodos-3

BIBLIOGRAFÍA:

—Savasta Alsina M,2014, Sonidos que acontecen. La performance sonora como Umbral. Buenos Aires.

—Goldberg, R. (1996) Performance ART. Barcelona: Ediciones Destino.

—Molina Alarcón M, El Arte Sonoro, ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE Nº 1, Año 2008 I.S.S.N: 2386-8260Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España).

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

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

Uso de la imagen corporal a través del ritmo en el contexto educativo.

David López-Ruiz, Teresa Colomina Molina

Performance, ritmo y educación: una combinación posible.

Según la hoja de ruta de la UNESCO (2006) las artes y la educación se pueden abordar desde dos enfoques bien distintos. Por un lado, enseñar arte como una materia independiente, donde el principal objetivo es desarrollar competencias de conocimiento sobre el arte por parte del alumnado, y de otro, utilizar las artes como herramienta educativa que se imbrique con las asignaturas del currículo. La combinación de ambas, dentro de un marco educativo ofrece la posibilidad de que los estudiantes, independientemente de la formación que finalmente realicen, tengan la posibilidad de ofrecer en un futuro planteamientos educativos creativos y lúdicos en donde la experimentación, la investigación y el descubrimiento en base a los diferentes movimientos artísticos sea el principal objetivo a alcanzar.

La educación artística otorga a la enseñanza una formación integral fomentando el desarrollo cognitivo y expresivo del alumnado (Parsons, 2002; Read, 2007). Buscar como meta el desarrollo de una visión holística en torno a las artes para la adquisición tanto de competencias como de estándares de aprendizaje, hoy día, supone un reto a alcanzar el cual no debería difuminarse en ningún momento dentro de la formación académica.

Es necesario destacar las diferencias existentes entre el mundo del arte y la educación. Entre ellas, como apunta (Sánchez de Serdio, 2010), se encuentran dos tipos de instituciones: museos y centros de arte, y por otro lado las escuelas. Entre ambos espacios se construye puntualmente una relación servicio-cliente, pero no se trabaja conjuntamente. Artistas y educadores son transmisores, pero mientras que los primeros difunden su autoexpresión, los segundos se centran más en alcanzar contenidos del currículo

educativo. Esto hace que el grado de creatividad otorgado varíe considerablemente aunque en muchas ocasiones se necesite de la creatividad para comunicar y facilitar la materia que se ha de enseñar. Desde el punto de vista de la educación artística basada en la investigación (McNiff, 1998) ambos conceptos no tienen por qué separarse drásticamente uno de otro sino todo lo contrario. Intentar ser capaz de unificar una educación más creativa basada en el aprendizaje artístico experimental tanto en la formación didáctica como artística no debe de ser un reto inalcanzable sino una realidad palpable y real.

Creemos importante para profundizar en el arte de la acción, explorar los límites de la comunicación sonora no verbal, mediante la percusión corporal, sonidos emitidos por el cuerpo y no al significado de la palabra como propuso el artista rumano Isidore Isou (Fameli, 2014). Esta musicalidad creada permite establecer un ritmo sonoro de la acción, entendiendo como ritmo la sucesión y combinación de sonidos y silencios de distintas duraciones, que acompañe a ese otro ritmo iniciado en lo físico y que se muestra a través del movimiento. Y es que el ritmo ha acompañado al ser humano desde tiempos remotos, lo podemos ver presente en la música, en la métrica de la poesía, en las conversaciones del día a día, en los latidos del corazón, en la respiración y en el caminar (Pérez, 2012).

La educación artística no es sólo educar para el arte, sino por el arte. No basta con tener estudios artísticos que se centren en formar artistas vocacionales. Es necesario educar para desarrollar las capacidades estéticas y artísticas del alumnado (Touriñán, 2011). Para (Eisner, 1994) la escuela se limita a enseñar conceptos lingüísticos o matemáticos, cuando, además, podría explorar en mayor profundidad la expresión mediante la música, las imágenes, el cuerpo, las artes plásticas, etc. La cultura visual ocupa poco espacio dentro del currículo educativo, sin embargo, las diversas corrientes artísticas forman parte del acervo cultural. Es por ello, como indica (Colomina, 2019) tomando por ejemplo las artes escénicas, que se ha de provocar en el alumnado un acercamiento a la comprensión de los nuevos modelos teatrales

para crear un público potencial. Se asiste y se desea profundizar en aquello que se comprende. Por tanto, es necesario enseñar los códigos actuales de las artes escénicas para su disfrute. Entendemos por artes escénicas, la música, la danza, el teatro y la performance. De todas ellas, la performance es un híbrido entre lo escénico y las artes plásticas. Conjuga y se sirve de todas aquellas disciplinas artísticas que potencian la expresión individual. Y como dicen Álvarez e Yllera (2017) "el arte de acción utiliza el cuerpo como medio de expresión y comunicación, por este motivo puede funcionar perfectamente como herramienta y no como contenido" (p. 49). Explorar este concepto de lo corporal como algo totalmente esencial para el descubrimiento de uno mismo en la acción artística resulta muy importante puesto que permite adquirir una visión del cuerpo como núcleo artístico interdisciplinary e investigar en los procesos de autoconstruccion.

El cuerpo ha sido contenido de la expresión artística a lo largo del tiempo. Las primeras performances aparecen en durante el período de las vanguardias de principios de siglo XX, y en este periodo el cuerpo pasa a convertirse en vehículo expresivo. Ya en los años 60 y 70 se amplían las posibilidades artísticas del arte de acción a través del arte conceptual (Gómez, 2005).

Con la performance se intentan desarrollar las siguientes competencias en el alumnado:

—Fomentar la imaginación y la creatividad
—Trabajar la desinhibición
—Aprender a cooperar
—Autoconocimiento
—Crear códigos en base al cuerpo y a las imágenes
—Utilizar simultáneamente varias disciplinas artísticas (poesía, danza, teatro, música, expresión corporal, pintura)

Se va a comenzar trabajando la performance con un storyboard, lo que permite al alumnado plasmar de forma gráfica la secuencia de imágenes que va a realizar mediante la expresión corporal, y sirve de previo a los ensayos que deberá ejecutar (Folch, Córdoba y Ribalta, 2020).

Principio metodológico de intervención a través de la performance

Llegar a ser capaces de hacer de la creatividad el principio didáctico sobre el que basarnos a la hora de la realización de cualquier acción educativa es de vital importancia. Tanto es así que la enseñanza a través del arte de acción puede llegar a desarrollar en los estudiantes en general diversas posibilidades como el desarrollo del pensamiento creativo, la resolución divergente ante rutinas, la libre expresión y la presencia de una actitud mucho más estable y segura ante cualquier actividad que se realice. Todo ello contribuye paulatinamente a la adquisición de un lenguaje propio capaz de manifestar un trabajo que unifique experimentación, investigación y acción en torno a las propuestas que se planteen.

Teniendo en cuenta todo ello no se pueden pasar por alto las implicaciones educativas de Vidal (1993) cuando indica que "para preparar una performance se trabajan varias etapas: palabras y signos impresos abstractos, demostraciones e imágenes físicas en forma de pinturas, que se convierten en una forma de representar niveles de espacio real y cambios de tiempo" (p.139). El conjunto de ellas suponen muchas de las actuaciones que se tienen en cuenta a la hora de trabajar en el contexto educativo. Tanto es así que incluso se utilizan sin llegar a ser realmente conscientes de ellas. Tanto es así que se podría llegar a visualizar como una metáfora en donde se integran aptitudes conceptuales con lenguajes expresivos y de representación visual a través del ritmo, el gesto y la acción.

La metodología de trabajo que se pretende realizar en esta actividad se centra en la innovación e indagación artística en donde los estudiantes son los principales protagonistas y e implicados en el proceso de enseñanza-aprendizaje al que se pretende acceder a través de la propuesta teórica planteada anteriormente. Para ello se ha tenido el marco académico de la educación formal dejando abierta la propuesta o otras interpretaciones dentro de la formación social, cultural, etc. No obstante, estas indicaciones son susceptibles a cualquier adaptación que se requiera para faci-

litar dicho proceso dentro del escenario de trabajo que se desee. Igualmente es importante destacar que se respetan los diferentes ritmos de aprendizaje de los estudiantes ofreciendo supervisión y guía por parte del docente dejando espacio también a la improvisación y el desarrollo de nuevas variables que enriquezcan el proceso creativo y artístico. De este modo también se asegura la interactividad entre alumno y docente en todo momento.

Esta experiencia se desarrolla bajo un proyecto de innovación cuyo objetivo principal consiste en desarrollar una visión general de las posibilidades expresivas que tiene la performance y el dibujo en el sistema educativo universitario. En esta se generan imágenes vividas en las que se intenta dotar de movimiento simulando el story board personal de cada participante y en donde tienen cabida cualquiera de las experiencias vividas por la persona independientemente de cual sea su temática. De esta forma se genera un proceso de descontextualización y abstracción que da paso a la creación de una acción-movimiento que se convierte en una obra artística totalmente nueva. Además se pretende que esta transformación sea un proceso divertido y semejante a una propuesta lúdica en donde la improvisación tenga especial relevancia en todo el proceso creativo. Sin embargo, no se puede olvidar que tanto la metodología como la secuencia de la propia actividad se enfoca en interpretar secuencialmente cada una de las escenas que se han planteado con anterioridad y que tienen al gesto y la expresión como principales vehículos de la creatividad.

A grandes rasgos se podría decir que cada uno de los participantes tienen el compromiso de llegar a interpretar la representación gráfica de su idea original con la posibilidad de realizarlo tanto de forma individual como por pequeños grupos. Dentro de esta propuesta, se pretende que, en primer momento, los participantes investiguen sobre otros artistas o propuestas que han existido a lo largo de la historia (Ferrer, 1937; Abramovic, 1946;; Amelia Jones, 1961; Peggy Phelan, 1959; Philip Auslander, 1956; Fischer-Lichte, 1943, Joseph Beuys, 1921-1986; Orlan, 1947, Yolanda Domínguez, 1977; Abel Azcona, 1988; Miguel

Andrés, 1982…) y sus aportaciones sobre movimiento, expresión y escena al mundo del arte.

En un primer momento se precisa que los participantes identifiquen un momento concreto de su vida y lo vivencien de nuevo plenamente para poder llegar a obtener los máximos recuerdos del mismo. Éste se debe verbalizar o escribir para que sea posteriormente dibujado o esquematizado en varias pequeñas historias. Con cada una de las imágenes ya identificadas se pasa al desarrollo de la historia que puede tener tantas fases como se precisen. Posteriormente se interioriza cada uno de los dibujos que se han realizado y se les intenta dar forma con el movimiento del cuerpo identificando aquellas partes que pueden tener más acción. Se les invita a que jueguen con las posiciones y el ritmo como si de un puzzle se tratara . Es muy importante que en todo momento los participantes atiendan a conceptos como el ritmo, el color, el movimiento o la composición que les permitan tanto conocer cómo es el desarrollo de la propuesta de intervención como aspectos esenciales relacionados con la performance y la expresión gráfica.

Para poder llegar a un desarrollo completo de la propuesta de acción que se plantea se ha dividido cada acción en diferentes fases. Estas se han estructurado y planificado con el objeto de consolidar el proceso de enseñanza-aprendizaje y darle diferentes posibilidades al alumnado para que asimile e interiorice aquellos conceptos fundamentales que se quieren transmitir tales como la presencialidad del cuerpo en la obra de arte, el ritmo y el movimiento-acción como vehículo de comunicación con el espectador.

Sin llegar a poner unas limitaciones concretas y en busca de obtener la máxima libertad posible en las representaciones de los participantes, se ha optado por, de forma general, comentar pequeños elementos que debería de tener la performance que van a desarrollar. Uno de ellos es el ritmo y la música. Se les invita en todo momento a que puedan realizar sonidos con el propio cuerpo, es decir, darle al cuerpo también de poder hablar por medio de su propio sonido. También se incluyen otro tipo de sonido que

puedan descargar y reproducir por medio de dispositivos digitales y que tengan relación directa con la propuesta diseñada.

Fase 1.

Lo primero es inducir a los participantes en un estado de calma y sosiego, para ello se realizan ejercicios de relajación guiados por la respiración, aspecto fundamental en una óptima psicomotricidad. A continuación, se partirá de una imagen, un recuerdo, un pensamiento o un momento en concreto en donde el participante haya sido o quiera ser el principal exponente. Este instante congelado se va a traducir en varias imágenes gráficas que queden registradas con el fin de poder comparar posteriormente imagen estática con movimiento. También en esta fase se pide que aporten una música, un ritmo o simplemente sonidos que puedan realizar por ellos mismos si lo consideran necesarios. Lo que se busca en este primer momento es preservar el recuerdo que quedó en el pasado de forma voluntaria, o no, y volver a revivirlo desde una perspectiva más controlada.

Fase 2.

Seguidamente se comienza la exploración de los límites de cada participante. Es conveniente que cada implicado sepa recorrer su cuerpo, experimentarlo, indagar en las posibilidades del mismo y delimitarlo.

Se deben rescatar las emociones, ya sean positivas como la gratitud, la alegría y la satisfacción, o negativas como la rabia, la tristeza o el enfado que nos producen los recuerdos generados y reconvertirlas en movimiento o acciones corporales y sonoras. Durante esta fase no hay un tiempo delimitado. Es necesario dejar a las personas que se muestren tal como se sienten. En un primer momento la situación puede llegar a ser intimidadora por las visiones del resto de participantes pero a medida que avanza el tiempo cada uno se va introduciendo en su propio mundo. La experiencia en la práctica metodológica nos indica que se cierran los ojos, los movimientos son cada vez más pensados y lentos, incluso en ocasiones se puede llegar a interactuar con el resto de par-

ticipantes. El final de esta fase, casi se podría decir que se intuye por todos y de una forma muy sutil y paulatina los cuerpos se van parando quedando estáticos en un lugar, en muchas ocasiones, un lugar aislado que rememora seguridad para el que lo habita.

Fase 3.

Es el momento de otorgar de vida las imágenes que se han conformado a modo de story board de forma gráfica en una primera fase. Estas imágenes van apareciendo paulatinamente en el cuerpo de los participantes. Se pueden llevar a cabo de forma caótica interfiriendo unas con otras o de forma ordenada dejando paso a la visión y sentido de cada uno. Ambas opciones son viables debido a la cantidad de impulsividad y a las vibraciones que transmite cada una. La primera de ellas ofrece al espectador una maraña de movimientos asincrónicos que se agitan y ralentizan sin ningún patrón establecido. Es un momento en donde el ritmo está presente pero hay que individualizarlo para llegar a comprenderlo dentro de los movimientos de la persona. Al tratarse de una acción que se desarrolla en conjunto, los participantes suelen sentirse protegidos por formar parte del propio grupo.

Por otro lado, cuando las propuestas se realizan de forma individual, aislandose en una imagen concreta, la sensación de pertenencia a la acción resulta más impactante. Se centra toda la atención en los movimientos y se recorre visualmente cada uno de ellos. En esta acción hay una fuerte vinculación con la actividad espontánea y la propia la adquisición de una acción desinhibida que fluye según la presencia del ritmo y la fluidez de las imágenes mentales de la persona que hace la acción. Además, la reivindicación de la performance ofrece a las personas que visualizan la escena que se cuestionen o replanteen algunas de sus ideas incluso ofreciendo la posibilidad de participar a modo de happening.

Conclusiones

Resulta necesario destacar que el uso de la performance acompañada tanto de la expresión corporal como del ritmo supo-

ne para la educación una herramienta que contribuye, entre otras cosas a la investigación y la exploración autopersonal por parte de los participantes que difícilmente se puede llegar a alcanzar de otra forma. A través de ella se propicia la adquisición de valores y competencias que se desprenden del sistema educativo formal y sirven para fortalecer los principios básicos de una formación integral en disciplinas artísticas.

Para el mundo del arte, la performance supone un reto ya que es capaz de conjugar dos binomios inseparables. Por un lado el arte de acción y de expresión mismo y por otro lado la posibilidad de representación a través de la imagen, como ha sido nuestro caso en particular, al rescatar una imagen de la memoria. Además, la posibilidad de contener en un mismo momento happening, acción, poesía, intervención sonora, imágenes, video y aspectos esenciales del body art la convierten en un exponente que permite ofrecer una visión del mundo del arte mucho más amplia y en consonancia con las realidades visuales de la vida actual y con otras capacidades que llegan a ser más alcanzables con la población con la que se trabaja. Así como entender de uno mismo desarrollando el propio autoconocimiento, recordado aquellos fragmentos de la vida que han ayudado en la construcción individual.

La representación visual de este tipo de intervenciones también contribuye a la ampliación de miras y posibilidades que tiene el arte. Generalmente, a este tipo de acciones efímeras e intangibles, desde algunas concepciones educativas, no se les ha otorgado la misma valoración que a las otras artes. Contrariamente a esto, la representación de estas actividades contribuyen a la adquisición de competencias artísticas por parte de los estudiantes que abren horizontes de posibilidades más allá de lo que pueden llegar a imaginar.

BIBLIOGRAFÍA:

—Álvarez, E., e Yllera, C. (2017). La performance como recurso comunicativo-expresivo en el aula de primaria. The performance as a communicative-expressive resource in the primary classroom. *El Guiniguada. Revista de investigaciones y experiencias en Ciencias de la Educación, 26*, 47-61.

—Colomina, T. (2019). La pintura abstracta como herramienta en la identificación de las emociones del personaje clásico. *Anagnórisis revista de investigación teatral,* (20), 82-100.

—Eisner, E., (1994). *Cognición y Currículum. Una visión nueva,* Amorrortu Editores, Buenos Aires.

—Fameli, P. (2014). Vocalità come rivalsa dell'Es nel Novecento. *PsicoArt–Rivista on line di arte e psicologia, 4* (4), 1-10.

—Folch, C., Córdoba, T., & Ribalta, M. D. (2020). La performance: Una propuesta interdisciplinar de las áreas de educación física, educación musical y educación visual y plástica en la formación inicial de los futuros maestros. *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación,* (37), 613-619.

—Gómez, J. R. (2005). Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria. *Arte, individuo y sociedad,* 17, 117-134.

—McNiff, S. (1998). *Art-based research.* London: Jessica Kingsley Publisher.

—Parsons, M. J. (2002). *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética.* Barcelona: Paidós Ibérica.

—Pérez, M.A. (2012). Ritmo y orientación musical. *El artista,* 9, 78-100.

—Read, H. (2007). *Educación por el arte.* Barcelona: Paidós.

—Sánchez de Serdio Martín, A. (2010). Arte y educación: diálogos y antagonismos. *Revista Iberoamericana de Educación (OEI), vol. 52, p. 43-60.*

—Touriñán López, J.M. (2011). Claves para aproximarse a la educación artística en el sistema educativo: educación "por" las artes y educación "para" un arte. *ESE. Estudios sobre educación,* 21, 61-81.

—UNESCO, (2006). Hoja de Ruta para la Educación Artística Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, 6-9 de marzo de 2006. Recuperado de: **http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts_Edu_RoadMap_es.pdf**

—Vidal, J. (1993). *Nuevas tendencias teatrales: la Performance.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

ROMPER LA HORA DESPUES DEL SILENCIO.
Música, cine, pintura y la tradición cultural entre la religiosidad y lo laico.

Carmen Martínez Samper

Introducción.

La música, junto a las matemáticas, establece un orden sistemático para medir y contar. En pintura, la emoción es visual, libera su interpretación del sonido y la escucha nos lleva por otros caminos donde la expresión aletea entre los signos y pentagramas hacia otras esferas de tiempo y espacio. La capacidad de abstracción, de las tres disciplinas, une la forma de marcar los ritmos, de diseñar acordes en medidas diferentes según los grados de intensidad. Son el lenguaje calculado sobre el papel para obtener un resultado de números, notas, pasos, armonías de cuerpos y almas.

La música, tanto como actividad mental como corporal e interpretativa, y la escucha nos trasladan al movimiento imaginado y el cuerpo se siente y se rodea de una atmósfera creada; ideada por autorías diversas, entre ondas sonoras y sensaciones vibrantes que uno se imagina. La creación la veo como un telar de hilos que se alargan y se transforman en dedos para entretejer la textura cromática del porvenir. Un bajo lizo, que me recuerda a un arpa en cuya urdimbre se repite el número cinco del pentagrama.

Desde una película musical, a un cuadro inspirado en la danza, hasta un lugar en calma, la "rompida" de la hora y un sencillo baile tradicional, planteamos cómo la expresión del cuerpo, de la música y de la cultura, en diferentes contextos y niveles, tiene un mismo hilo conductor.

Feel the dance.

Cuando hablamos del baile en el cine, en especial en el cine clásico del Hollywood Dorado, siempre aparecen dos nombres que ya cuentan como una de las parejas más icónicas: Fred Astair

y Ginger Rogers.

Siempre se elogia la técnica y el talento que tenía Fred Astair en el baile pero nunca se menciona que Ginger hacía lo mismo que él, pero con tacones y muchas de las escenas aparece de espaldas a la cámara ya que en la mayor parte de sus actuaciones se trata de bailes de salón. Es en este sentido como en las parejas de baile se le daba el protagonismo al hombre y las mujeres quedaban supeditadas a meras acompañantes, siguiendo los pasos de quien dirige el movimiento de ambos.

También hay que destacar que esta unión hizo que los dos pasaran de los planos secundarios a ser las estrellas de la película. Bailar con Fred hizo que Ginger dejara de ser una actriz secundaria en las comedias y adquiriese otro nivel. RKO Pictures vio que junto a Fred tenía posibilidades para triunfar en la gran pantalla, dado que en sus primeras pruebas ante la cámara no fueron lo que hoy esperaríamos tras conocer su trayectoria ya que comentaron sobre él que no sabía actuar, ni cantar[1].

Las películas de Fred y Ginger eran un gran éxito en taquilla y con ellos el estudio RKO Pictures había encontrado una fórmula de oro. Gran parte del argumento de las películas se podrían resumir en: Fred ve a Ginger y se enamora de ella; intenta impresionarla pero fracasa y ella le rechaza; vuelve a intentarlo y, por algún motivo, ambos acaban bailando y enamorándose. Una fórmula que, aunque argumental, era perfecta para justificar una serie de coreografías de tiempos perfectamente medidos y en los que el espacio quedaba rendido a todo el devenir de movimientos que seguían unas geometrías trazadas por una coreografía que matizaba la ingravidez de los movimientos en escena.

Alastair Macaulay[2], describió el baile de Fred y Ginger como un estado anímico en el que "bailando juntos, Astaire y Rogers expresaron muchos de los estados de ánimo del amor: el

---

1.– Disponible en: https://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/fred-astaire/

2.– Crítico de danza y ballet en The New York Times. Disponible en: https://www.nytimes.com/2009/08/16/arts/dance/16maca.html

cortejo y la seducción, la réplica y la respuesta, las burlas y los desafíos, la sorpresa de la armonía recién descubierta, la feliz recuperación del romance pasado, la alegría vertiginosa de los espíritus elevados y el intenso acuerdo mutuo, el sentido de un equilibrio perfecto de poder, la tragedia de la separación y, no menos importante, el sentido del amor como juego de roles."

A pesar de que Ginger es y será conocida ser por la pareja de Fred Astaire no hay que olvidar su amplio rango de actriz, desde la comedia hasta el drama, en especial el último reconocimiento dado por su actuación en "Espejismo de amor", que la hizo ganadora del premio de la academia en 1940[3]. Premio que ella siempre asegura que no esperaba ganar, y no lo comenta desde la modestia, dado que su competencia eran Bette Davis en "La Carta", Katharine Hepburn en "Historias de Filadelfia" y Joan Fontaine en "Rebecca", siendo las actuaciones más importantes de la historia del cine.

La Danza en Henri Matisse.

Para Rudolf Arnheim[4] "el movimiento es la incitación visual más fuerte a la atención" y "distinguimos entre cosas y sucesos, inmovilidad y movilidad, tiempo y atemporalidad, ser y devenir". Esta necesidad que experimentamos por diferenciar sobre la movilidad y la inmovilidad conlleva la pregunta según la que podríamos cuestionarnos si de ello depende la diferencia entre la representación del movimiento sobre una pintura, una fotografía o un dibujo y la acción que da origen a esa imagen estática. Esta cuestión se abre a otro tipo de percepción cuando la acción musical se vincula con el teatro y la danza porque las secuencias se suceden.

> El arte, como las demás producciones simbólicas, no es una mera reproducción de la realidad dada. Es una recreación de la realidad que nos permite abordarla de

---

3.– Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HkKTllMa2_M

4.– Arnheim, R. (1983). Arte y percepción visual. Madrid: Alianza Forma, p. 409.

> una manera diferente a otras producciones simbólicas como, por ejemplo, la ciencia. El arte permite una interpretación de la realidad, pero no a través de conceptos sino de intuiciones; no a través del pensamiento, sino de formas sensibles. En el ser humano existe indudablemente una dimensión artística, una capacidad de *crear,* y tal vez sea en el arte donde más apropiadamente se puede utilizar este término.[5]

Pero no sólo el movimiento se demuestra andando, ni tampoco cantando bajo la lluvia. En arte la expresión del movimiento nace al intentar plasmar sobre una superficie estática una acción que debe quedar reducida a captar el instante. Esto conlleva la dificultad de seleccionar ese instante que resume el antes y el después de una concatenación de secuencias en una sola para de esta forma hacer del tema una insinuación o un sugerir un movimiento que culturalmente sabemos leer sobre el soporte de la pintura, de la fotografía o el estatismo de la escultura. Hablo de estatismo como pieza que no se mueve de forma mecánica y no de aquellos soportes que aportan dinámica de forma mecánica o por el empuje de una fuerza natural. Estos movimientos que se aprecian en los móviles de Calder o en la fuente Stravinski (París) de Jean Tinguely y Niki de Saint Phalle e incluso en aquellas que el movimiento crea efectos cinéticos con efectos ópticos. Naum Gabo en su Manifiesto Realista (1920) aísla los ritmos estáticos y con su varilla de acero, que vibra por la acción de un motor, ya habla de ritmos cinéticos. En todos estos temas prima la representación de formas que se alejan de la representación tradicional de a figura humana y hay un giro hacia nuevas formas y color.

Y el color inunda la superficie gracias a Henri Matisse (31 de diciembre de 1869-3 de noviembre de 1954). Podríamos hablar de un estudioso e investigador abnegado en torno al color y la

---

5.– Gran Temática Planeta. "El arte: forma simbólica". Tomo 3 (Pensamiento), Ed. Planeta, 2003, p.211

composición. A partir de las interacciones, que ya Josef Albers (19 de marzo de 1888-25 de marzo de 1976) estudia, junto al análisis de combinaciones y contrastes de Johannes Itten (11 de noviembre de 1888-25 de marzo de 1967), entre otros, observamos sus aportaciones teórico-prácticas y se continua con esta indagación que, a lo largo de la historia, se ha ido reformulando según la estética y las necesidades que surgen al enfrentarse con las limitaciones de la superficie bidimensional y los juegos compositivos de la obra pictórica. La representación evoluciona, así como el entendimiento de la acción e intervención del artista, con su gestualidad y su dinamismo cromático, para que la dinámica de la obra se mantenga junto a la lírica de la creación.

Henri Matisse contrasta y complementa los colores para dinamizar una danza donde las cinco figuras desnudas se inclinan en ejes diagonales, unidas por las manos en un círculo que gira. Sus brazos, los cuerpos, las cabezas inclinadas y un fondo azul y verde para hacer del suelo y el cielo un universo de movimiento. El lienzo mide 260 por 389 cm y está pintado al óleo. Trae en el tema la historia de la humanidad en una libre interpretación de la danza tan ancestral como el ser humano y supone la ruptura con la tradición cromática. El artista desarrolla una experimentación hacia la felicidad y el dinamismo a través de la pintura. La representación del ser humano, sus proporciones, las figuras en posiciones dinámicas cuyos rostros se abstraen y emerge cierto primitivismo como la propia algarabía que genera una danza de alegría, de celebración, de cuerpos desnudos en su más pura representación como parte del ciclo de la vida. Por ello, esta danza que nos trae Matisse nos lleva hacia la cultura de los pueblos donde los sonidos y las danzas forman parte de lo popular y como tal tiene una fuerte vinculación con los rituales, lo laico y, por tanto, se trata de pintar y desentrañar lo "rompedor" de la obra, en su exposición a un público nada acostumbrado a una nueva gramática del arte. Lo popular también encierra la cultura del mito.

Un silencio habitado.

Comenta Carmen Pardo[6] en su texto "John Cage: un oído a la intemperie" que "la música es organización de sonidos, silencios, y duraciones que construyen edificios audibles. La escucha de la música se efectúa en un recorrido que habita una casa, un laberinto, un jardín sonoro. Componer y escuchar música es a veces edificar arquitecturas audibles".

En esa idea de habitar y construir habitáculos audibles, siento el crujir de la casa. Su sonido particular. Su dolor y su queja. La fragilidad del sonido que dura el instante y se queda grabado en la memoria como un recurso más para volver a recrear lo acontecido. No queda nada más. En esta fragilidad humana, la idea perdura pero también se pierde si no se registra y archiva por eso es tan importante la casa como caja de recuerdos; como caja de música.

Mis silencios.

El silencio de hoy, este silencio enfermo, forma parte del que sentía hace algunos años, es decir, el silencio de mi infancia y adolescencia cuando las calles se abrían a mis pasos sin más horizonte que aquel que se acercaba a nosotros al caminar en una dirección única. Eso me gustaba. Desde marzo he vuelto a experimentar lo que realmente es sentirse libre en la soledad de las calles vacías y casi me olvidé del trajín de las gentes, de su algarabía, de su ir y venir en una acción repetitiva un día y otro, y otro,...de caras desconocidas en las que apenas reparo. La invasión de personas ajenas a mi entorno rompe el silencio de mi lugar y puebla el imaginario en el que estamos destinados a naufragar en un silencio diferente. Para Carmen Pardo "hacer de la música un bosque es rechazar la delimitación entre sonido

---

6.– En la presentación de la publicación Escritos al oído de John Cage (2007). Editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia y la Fundación Cajamurcia, p. 9 y 10.

musical, ruido y silencio, para posibilitar los pasos que amplían el ámbito de lo musical" y tal vez también se ampliaría la idea de silencio; mi silencio.

Mis pasos se confunden con todo ese ruido poco constructivo para mi quehacer artístico. En algunas ocasiones he creado paréntesis imaginarios donde me aíslo de lo que acontece a mi alrededor. Ese paréntesis que me permitiría dejar el tiempo detenido por unos minutos. Una cápsula formada por dos arcos, uno a cada lado, como sucede en las frases cuyo contenido queda así... entre paréntesis...a la espera. Mi tiempo es el de la espera y los espacios en los que habito también nacieron para esperar.

Un lugar.

Mi pequeña ciudad es de color rosado. En sus fachadas se mezclan los diferentes tonos posibles que nacen de fabricar el yeso de sus fachadas de forma artesanal con un componente de tierra rojiza, de arcilla o greda. Una misma materia que una vez extendida sobre la piel frágil de la casa se transforma en un áspero protector frente a la intemperie y esconde el movimiento de quienes habitan su interior y todo lo que sucede representa un misterio.

En estos días enfermos de marzo y abril llovía con cierta insistencia. Cuando pasa el tiempo y la lluvia no se deja caer por miedo a evaporarse y desaparecer o por temor a ser engullida por la tierra, si por fin se suelta de las nubes repiquetea rítmicamente sobre las piedras, sobre la parra del jardín, sobre mi cabeza, y entonces me gusta caminar mientras llueve y escucho su caída rítmica. Huele a tierra y la tierra es la matriz de la vida que se renueva. No importa si llueve.

Romper la hora en un encuentro religioso.

Las intervenciones artísticas de las que nos hemos ocupado incluyen el sonido aunque éste no sea una representación propia de las artes visuales, entendidas según la tradición académica, pero la música y el movimiento siempre están presentes en las inauguraciones, en el hilo musical que acompaña a una exposición, en el happening, etc.

Romper tiene ese significado agresivo de fractura irremediable. Romper suena a algo doloroso como pérdida de un objeto querido o de una relación maltrecha. Se puede escuchar la fractura en la pronunciación de la palabra. Los signos escritos adquieren musicalidad en la palabra.

En el caso sobre la que queremos plantear la percepción del paso de un silencio absoluto al estruendo es "la rompida de la hora" que es un acto colectivo propio de la Semana Santa del Bajo Aragón. En ese momento clave se congregan un número indefinido de personas con bombos y tambores para celebrar o conmemorar la muerte de Jesús. Esto sucede el Viernes Santo, a las doce del mediodía, en la Plaza de España de Calanda (Teruel) y a partir de ahí no paran de sonar, de retumbar con los diferentes toques y ritmos (la "palillera", por ejemplo). Los brazos se alzan con la maza de cuero para golpear la piel del bombo y vemos como las manos vibran para que las baquetas repiqueteen sobre la piel del tambor. Una plaza llena de gente de todas las edades, vestidos con túnicas de color morado o de negro (según la población a la que pertenecen), trajes que recuerdan la representación de los nazarenos. Por otra parte, mantienen cubiertas las cabezas con unas tocas plisadas por la parte de atrás, que se dejan caer a lo largo de la espalda. El dramatismo de la escena empieza a tomar color cuando por la vibración de la piel del bombo los nudillos comienzan a sangrar y el bombo se vuelve a manchar como cada año con un rojo que se superpone a las manchas oscuras de la sangre seca.

En un minuto el mundo parece hundirse. Es el dramatismo que acompaña a la Semana Santa de Calanda (Teruel) y también de muchos de los pueblos del Bajo Aragón. Romper. Una palabra que define el estruendo que fracturará el silencio previo a ese sonar de las campanas que indican las doce del mediodía. Cuentan que la muerte de Cristo hizo temblar la tierra y actualmente son los tambores y bombos los que hacen temblar con su sonido la nueva escena, masificada, inquietante, cuya experiencia no puede ser explicada porque hay que vivirla en directo. Sentir como el sonido hace vibrar el estómago en su fuerza más visceral.

Hurtar "la pareja" durante la danza.
Sierra de Albarracín (Teruel).

En 1952, Lomax registró la música de la "Jota Hurtada de Albarracín"[7], en la que anota como intérpretes a Ángel Mateo (tambor) y Rafael Mateo (dulzainero). Esta pieza se publicó en la colección de CDs The AlanLomax Collection. The Spanish Recordings. Aragón & Valencia (Rounder Records, 2001) como se señala en la referencia incluida.

En Albarracín la interpretó, hasta una edad muy avanzada, el dulzainero local José Jiménez "el Gato", al igual que acompañó con su dulzaina, durante las fiestas patronales, a la comparsa de cabezudos. Fue uno de los dulzaineros de mayor edad de Aragón.

La Jota Hurtada se baila y no tiene letra para cantar; se llama así porque consiste en ir "hurtando" la pareja al compañero. La música se repite cuatro veces y se van cruzando mientras que se interrumpe para descansar con un redoble de tambor, mientras permanecen en el mismo sitio siguiendo el ritmo con la cintura y los brazos en jarra pero sin mover los pies.

La identidad de un pueblo está en sus tradiciones y su mantenimiento son una buena forma de reivindicar el valor que se le aporta tal efecto. Popular, conocidos los pasos por la población, con una melodía particular que sólo incluye a la dulzaina y un tambor y carece de cualquier acompañamiento de música de cuerda. Esto es la jota Hurtada de Albarracín: una composición musical que repite un esquema y una serie de ritmos que todo habitante reconoce como algo propio. Bailar en la plaza, con ropa de calle o bailar sobre el escenario con la indumentaria tradicional son las dos posibilidades que se pueden encontrar en días señalados. Y es algo muy sencillo, calzados con las alpargatas, el pañuelo sobre la cabeza para los hombres y sobre la espalda, como pañoleta, para las mujeres. No se necesita mucho. Con cuatro parejas y dos músicos es suficiente. Una relación de cortejo,

---

7.– Ascensión Mazuela-Anguita, "Jota Hurtada (Albarracín, Teruel, 10/1952)", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 29 Jul 2020), https: // misucatradicional.eu/es/piece/29056.

de juego en el hurto de la pareja, de descansos donde un frente a frente establece una conexión visual con la pareja. Un entrelazar de dedos, unos pasos medidos, una danza de siempre para una intemporalidad permanente de una sociedad de cambios continuos.

A modo de conclusión.

En este texto realizamos unos movimiento en el que los instantes se suceden para desarrollar una acción en el día a día, en lo cotidiano, para llegar a la expresión artística en el cine y la pintura hasta llegar a la cultura aragonesa donde se rompen los silencios y se bailan las danzas entre los sentimientos de lo religioso y lo laico. En esta región la expresión se manifiesta dentro del surrealismo aplicado de forma inconsciente a las diferentes manifestaciones que pueden darse. De este modo analizamos la esencia de un pueblo que dramatiza y se conquista, entre el individualismo y el grupo. Una coreografía que se aprende a base de ser testigo de lo que acontece cada año. Es parte de nuestro ciclo y aunque es la expresión de otro tiempo hoy forma parte del interés socioeconómico de una región.

En el movimiento corporal hay una búsqueda de comunicación. Podríamos decir que "estoy triste o contento, tengo ganas de moverme, de expresar con los brazos, de girar sobre los pies… de danzar" entre los colores de un pintor como Matisse o el cuadro de una escena tradicional que se representa en la plaza de un pueblo. Pero sabemos que la danza es un lenguaje oculto en una danza íntima que dice más que enseña o muestra. Un juego de pasos y una intención de conquista para ser la excusa que permitía acercarse a la mujer deseada y esperar su respuesta a lo largo del baile. Una escena de amor entre las parejas de las historias del cine, de la cultura popular, del arte. Una forma de potenciar las relaciones, de dar visibilidad a un deseo.

La danza es parte de la poesía que nos hace sensibles a la experiencia de la vida. ¿El cuerpo se rinde a la música o la música es parte de la capacidad expresiva del cuerpo?

BIBLIOGRAFÍA:

—AAVV. (2003) Gran Temática Planeta. “El arte: forma simbólica”. Tomo 3 (Pensamiento). Ed. Planeta.

—Arnheim, R. (1983) Arte y percepción visual. Madrid: Alianza Forma.

—Cage, J. (2007) Escritos al oído de John Cage. Editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia y la Fundación Cajamurcia.

—Matisse, H. (1993) Escritos y opiniones sobre el arte. Ed. Deba.

La banda sonora y el sonido cinestésico en el film de danza.

Juan Ull Lacasa y Joan Bernat Pineda Pérez

Introducción.

Entre danza y música, Fernand Schirren, centra sus enseñanzas sobre el ritmo como el elemento primordial que las une:

"De la misma manera, poco importa que tensiones y descansos sean danzas o música, un mismo motor, el ritmo, engendra y rige los sonidos y los pasos."[1]

Bajo estos presupuestos, el bailarín identifica en el sonido producido por el paso que ha ejecutado, medidas de fuerza e intensidad, de la misma manera que el músico lo percibe a través de las percusiones, frotaciones y vibraciones que realiza sobre diferentes instrumentos. Todas las experimentaciones de fuerza, duración, intensidad y velocidad que tanto bailarines como músicos llevan a cabo dentro de la ejecución dancística y musical, constituyen parámetros referenciales donde maniobrar los ajustes y reglajes del ritmo. Evidentemente nos estamos refiriendo a la intrínseca polivalencia rítmica que presentan en sí mismos pasos y sonidos, cuya canjeabilidad entre ambas disciplinas hace incuestionable su indivisibilidad. Si bien, desde el cine musical, danza y música se presentan de la mano, el cinedanza incorporará el sonido cinestésico[2] como enfatizador sonoro, comportándose

---

1.– SCHIRREN, Fernand. Le Rythme, primordial et souverain. Bruxelles, Ed. Contredanse, 1996. p. 14

2.– "A partir de la idea sobre la kinesfera de Rudolf van Laban y según las investigaciones realizadas por Mikail Karaali a través de su documental sobre la grabación sonora de una pieza de danza derviche. Karaali se apoyará en la denominación de sonido cinestésico que el artista-investigador Jorge Fornieles Álvarez utilizará para nombrar aquellos sonidos producidos por los pasos de baile en el proceso de grabación de un fim de danza o cinedanza realizados durante su residencia artística en el Centre Coreogràfic de Dénia (2012), los cuales servirán para enfatizar y resaltar el movimiento dancístico en la banda sonora del film. De ahí, Karaali a través de su extensa labor

como una capa más de la banda sonora en su aspecto rítmico o de acentuación.

Nuestro objeto de análisis se va a centrar en la obra de cinedanza *The Guardian of Paradise* (2017) ganadora del 1º premio en la 4th International Art Bienale of Izmir (Turquía), la cual corresponde a un díptico videográfico compuesto por dos proyecciones simultáneas, en las cuales, una corresponde a un solo de danza y otra a un dueto.

Análisis.

El material cinestésico puede o no coincidir con la pulsación de la música existente durante la danza. Entendemos pulsación como el batido constante y regular sobre el cual se adecuan los acentos y golpes de intensidad con los que generar las diferentes métricas. Si coincide este material cinestésico con la pulsación de la música nos encontramos frente a un registro audiovisual convencional de danza, por otra parte si la cinestesia generada es ajena a la pulsación de la música que acompaña a la danza, asistimos a una propuesta mucho más avanzada. Una sensación audiovisual percibida a través del movimiento, más allá de la polirrítmica o de las métricas irregulares, más allá de los ciclos rítmicos; una secuencia de cinedanza generada a partir del movimiento y del material cinestésico que de éste se desprende y que comparte espacio y tiempo con una música de diferente pulsación pero que aún así consigue dotar a la secuencia de unidad, sentido y dirección.

The Guardian Of Paradise es un ejemplo de este tipo de cinedanza avanzada donde el sonido cinestésico brota del movimiento de los bailarines conectando y oponiéndose aleatoria-

---

profesional en el campo de la música oriental desde Turquía y el norte de Siria, advierte la importancia de la figura del círculo en la representación de la danza derviche turca y la danza dabke siria. Esta característica junto a la estandarización en la mayoría de las danzas del mundo, donde la orquesta ocupa un lugar estático durante la representación de la danza, hace necesario para Karaali utilizar la denominación audición cinestésica en su investigación sonora para insertarla diegéticamente en un film de danza, es decir: como el bailarín escucha la música en una danza circular." V.V.A.A. Una perspectiva caleidoscópica. Alicante: Ed. Letradepalo, 2013 p. 206.

mente a la música que acompaña la secuencia. Esto produce un efecto de ambigüedad rítmica respecto de la pulsación general que debería ser percibida por el espectador; generando momentos de desconcierto y tensión seguidos de breves aunque significativos momentos de conexión y sincronía, los cuales resuelven la tensión antes mencionada y dotan de sentido a todo lo anterior. Esto que acabamos de describir nos recuerda mucho a esa técnica/estrategia tan común en la improvisación de Jazz recogida por Jerry Bergonzi, en su libro Pentatonics vol. 2 conocida como *in and out*[3] ; *"...Today many of the modern players are playing in and out of the harmonic structure..."*. Estrategia ésta consistente en improvisar momentáneamente con notas y estructuras (melodías o acordes) ajenas (out) al acorde que subyace en la dimensión armónica para provocar así un efecto de extrañeza y equivoco generador de tensión que será inmediatamente resuelta por la conducción de estas notas y estructuras hacia otras tales que si que coincidan con la armonía subyacente produciendo la esperada resolución consistente en la consonancia armónica (in). Tal y como lo explica David Liebman en su tratado *A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody*[4] ; este efecto al que denomina "Tension and Release" y define como: *"... a balance of excitement and quiescence, action and relaxation."* En sí no es más que un constante ritmo armónico de tensión, distensión, tensión, distensión ... que dota a la música de movimiento, de atractivo y continuidad.

En The Guardian Of Paradise; la música utilizada no es Jazz aunque si que guarda en común con éste que es una música improvisada. La pieza de Guillaume de Machaut , Dame, Vostre Doulz Viaire es un virelai del siglo XIV. La versión utilizada aquí corresponde a la del Ensemble de Gilles Binchois[5]. La secuencia

---

3.– BERGONZI, Jerry. Inside Improvisation Series VOL. 2 Pentatonics, 1994. Advance Music. Rottenburg.

4.– LIEBMAN, David. A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody, 2001. Advance Music. Rottenburg. pag. 13.

5.– Ensemble Gilles Binchois. Le vray remède d& #39;amour. Harmonic Records H/CD 8825.

de audio acompaña el movimiento de los bailarines de una forma sutil a través de su métrica basada en los modos rítmicos utilizados en muchas de las forma fijas de la época (virrelai, rondo y ballade) consistente en la repetición de la formula:

(corchea-negra-corchea-negra-corchea-negra-corchea-corchea-corchea)

la cual coincide aleatoriamente con los pasos de los bailarines. En otros momentos las pausas de estos contrastan con esa pulsación de base generando segundos de tensión, como hemos descrito más arriba, resolviéndolos con resolución al retomar de nuevo el movimiento basado en la pulsación de corchea.

Otro momento de especial intensidad sucede cuando se introduce el efecto de cámara lenta produciendo una evidente asincronía de los tiempos entre bailarines, cinestesia y banda sonora. Esta fractura en el tempo de los bailarines en contraste con la pulsación de la música se revela como uno de los puntos álgidos de este cinedanza.

Conclusión.

En los orígenes de esta nueva manifestación artística uno de los conceptos clave es el término *asincronía* (Falta de simultaneidad o concordancia de hechos o fenómenos en el tiempo). En el film de danza observamos una asincronía (parcial o total, momentánea o continua) entre lo que vemos y lo que oímos. Es decir, una pulsación derivada del audio que no coincide con el movimiento derivado de las imágenes. Esta Asincronía es lo que dota a la propuesta de cinedanza, en nuestro tiempo, de tensión, atractivo y originalidad. Por el contrario, observar el movimiento sincronizado con una pulsación determinada, de forma total y continuada produce la sensación, por decirlo de alguna forma, de excesiva corrección y convencionalidad que a dia de hoy ya no funciona en términos audiovisuales para captar la atención del espectador.

Para explicar este fenómeno que denominamos asincronía volvemos a recurrir a la misma analogía con la música mencio-

nada anteriormente. En el discurso musical, lo que genera y determina la tensión y en definitiva el atractivo es precisamente los momentos de disonancia producidos por sonidos en teoría "incorrectos", que sin embargo funcionan como tensiones (esto son notas más alejadas del centro tonal que crean una sensación de inestabilidad y una necesidad de ser resueltas) conformando un ritmo harmónico de consonancia/ disonancia o también conocido como *in and out* lo que dota a la música de interés y atractivo.

En el film de danza o Cinedanza no deberíamos esperar una propuesta audiovisual basada en una coreografía convencional sincronizada a un material sonoro. Eso hace mucho que ya existe y se llama registro o grabación de danza. El Cinedanza va, en nuestra opinión, un paso más allá en la evolución respecto de la fusión del movimiento humano (danza), el sonido (música) y el lenguaje cinematográfico (audiovisual) creando un nuevo lenguaje audiovisual en el que el sujeto de la propuesta no es otro más que el movimiento del cuerpo humano. Un movimiento que no depende de la música ni de ninguna pulsación ajena porque ya contiene su propia pulsación a través del sonido cinestésico. Por tanto, un movimiento liberado y autosuficiente que libremente elige o no relacionarse con otros sonidos como la música u otros efectos sonoros. En definitiva, una propuesta audiovisual a partir de la grabación, edición y montaje de imágenes y sonidos en la que la danza o movimiento del cuerpo es protagonista junto con otros elementos como el lenguaje cinematográfico, la música y el sonido cinestésico.

BIBLIOGRAFÍA:

—BERGONZI, Jerry. Inside Improvisation Series VOL. 2 Pentatonics, 1994. Advance Music. Rottenburg.

—LIEBMAN, David. A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody, 2001. Advance Music. Rottenburg.

—SCHIRREN, *Fernand. Le Rythme, primordial et souverain.* Bruxelles, Ed. Contredanse, 1996

—V.V.A.A. *Una perspectiva caleidoscópica.* Alicante: Ed. Letradepalo, 2013

DISCOGRAFÍA.

—Ensemble Gilles Binchois. Le Vray Remède ‘Amour. Harmonic Records H/CD 8825.

Matemáticas y caos.

José Francisco Romero Gómez

I. Desde la Danza y las Artes Visuales

Querido Juan Bernardo:

Me pediste un texto sobre danza, música y cine y en un principio imaginé que podría escribir algo más o menos académico, que fuese una reflexión sobre los confusos límites entre las diversas disciplinas que se integran en el concepto Artes en Vivo (live art: danza contemporánea, teatro experimental y performance), y como se relacionan con el sonido (la música) y el registro audiovisual o la narración cinematográfica.

Estamos hablando, como no, de un ámbito experimental en el que la cámara es subjetiva y la edición se aleja de una descripción objetiva, lineal y homogénea. Un ámbito experimental que en el caso de la danza se presenta a través de una ya conocida genealogía que incluiría a los referentes tradicionales de la danza contemporánea y en la que yo destacaría a dos de los componentes del Judson Church Theater: Trisha Brown y Steve Paxton.

A Trisha Brown le agradezco su inspiradora investigación sobre el espacio/escenario coreográfico. Las fachadas y los tejados de los edificios, las paredes de las salas y los árboles, se convirtieron gracias a ella, en el espacio y soporte de un cuerpo que debía luchar contra la gravedad y contra sus límites. La técnica se adecuó al proyecto y gracias a ella se resolvían los problemas que este planteaba. Y del segundo, recordar tan solo la anécdota citada por Yvonne Rainer sobre un trabajo de improvisación realizado en la clase de composición de Robert Dunn. Cuando le pidieron a Paxton realizar un baile de un minuto, este se sentó a comer un emparedado durante esos 60 segundos.

Por otro lado debo citar también mi interés por el grupo que realizó los Street Works en el Nueva York de los años 1969–1970,

grupo contemporáneos de los coreógrafos citados, ya que trabajaron al mismo tiempo y en el mismo lugar desde dos espacios creativos, en aquel entonces, claramente diferenciados.

Hannah Weiner, Scott Burton, Vito Acconi, Bernadette Mayer, Eduardo Costa y John Perreault *posan en una célebre foto en uno de los muelles de NY en 1969. Son parte de los participantes de los Street Woks IV y de, entre ellos, quiero citar las sugerencias propuestas* por Scott Burton, quien instó al espectador a crear sus propias acciones-deseo, acciones simples como *"Apresurarse o tal vez correr a un destino. Dejar caer algunas monedas como si fuera accidental y luego recogerlas"*.

Bien, intentando escribir sobre danza y música he recordado la influencia que dichos autores ejercieron en mi trabajo y como la observación y la casualidad hicieron el resto.

Una mañana, esperando en la parada del bus para desplazarme a la facultad de Bellas Artes, una señora de unos setenta años se colocó delante de mí a unos noventa centímetros aproximadamente y, de pie, sobre la acera, en el límite con la calzada, esperó a su autobús. Me llamó la atención que no estaba quieta, me llamó la atención el desplazamiento lateral de la parte superior de su cuerpo mientras que de cintura para abajo se mantenía quieta.

Aquella discinesia podía ser uno de los síntomas del parkinson, pero contemplada aisladamente, como movimiento, enunciaba una sencilla coreografía que nos hablaba de la ausencia de control neurológico en la rutina diaria.

Al poco tiempo, creo que al día siguiente, en un banco, la cajera que me atendió sufría una mioquimia muy visible y los espasmos de sus párpados, debidos posiblemente a un estrés considerable, me hicieron volver a valorar la gama de movimientos involuntarios que realizamos de una manera más o menos rutinaria debido al cansancio o a la ansiedad.

Pequeños e imprevistos temblores, escalofríos, parpadeos y determinadas contracciones musculares, fueron el comienzo para elaborar las Coreografías para la Parada de Autobús. En la semana siguiente a los encuentros aludidos, cada vez que me hallaba esperando al autobús, improvisaba una pequeña acción, una ac-

ción desapercibida que consistía en una coreografía basada en *cuatro* movimientos repetidos constantemente. Comenzaba con un movimiento imperceptible de los ojos y pasaba después a los párpados, movimiento que precedía al realizado con la cabeza, un movimiento mínimo que daba paso a otro, también repetido y constante, del torso y extremidades superiores.

Posteriormente propuse a un grupo de alumnos la realización de un performance coral basado en estas experiencias y, cuando invadimos el espacio de la parada y comenzamos a movernos sincronizadamente conseguimos que los usuarios entre los que nos mezclamos, poco a poco se desplazasen a uno de los extremos.

"Dejar caer algunas monedas como si fuera accidental y luego recogerlas" es la sugerencia de Scott Burton que inicia un recorrido sonoro, *"Concierto para Monedas, Acción Desapercibida"*, que realicé por primera vez en la velada Dada del Sporting Club de Valencia en febrero del año 2016. Posteriormente ampliamos la escala y un coro de artistas repitió la acción, esta vez en las escaleras del Hall del IVAM y más tarde, el 1 de Enero del año 2018 un grupo internacional de artistas, ubicados en lugares distintos, participamos en *el* International Synchronized New Year Coin Concert.

Desde Salo, Alcorisa, Valencia, Momon, Vigo, Los Teatinos, San Marcos Sierra, Dordrecht, Tenerife y Narbonne, los instrumentistas participantes Ignacio Pérez Pérez, Almudena Millan, Pepe Romero, Frans van Lent, Clara Pedreño, Elia Torrecilla, Nico Parleviet, Miguel Molina, Steef van Lent y Cristian Gil Gil, a la hora acordada (20:00 h.) dejaron caer sus monedas y registraron el evento para unificarlo y editarlo conjuntamente.

Estas acciones, que inscribo en el amplio contexto del Live art proceden de la danza por un lado y de las artes visuales por otro, pero esta última taxonomía como clasificación ya no resulta adecuada pues hemos pasado de transitar la danza y la música a proponer desde el movimiento y el sonido, incluyendo en ambos, también a su ausencia.

Una Ausencia que es también melancolía pues contiene la

aceptación de nuestras carencias, el sinsentido de un mundo absurdo del que señalamos sus límites y su forma. Una ausencia que se revela como una suspensión, desde la cual iniciar otro discurso que aluda esta vez, al mercado y al cuerpo cosificado como objeto de transacción.

II. La literatura marca el ritmo de la historia, pero al final, todo es matemática, matemática y caos.

Uno, dos, tres, respirar, uno, dos, tres, respirar, uno, dos, tres, respirar.

Diecisiete, largo número diecisiete, decimoséptimo largo de la segunda serie de veinte largos que, cuando los acabe, completarán los primeros mil metros de los mil quinientos que nado cuatro veces por semana.

Decimoséptimo, decimoctavo, decimonoveno, ida y vuelta, tres brazadas, respirar; la enajenación y el olvido, la concentración en el número, como en un rosario; ida y vuelta controlando los movimientos del cuerpo y la respiración. Y no pienso en otra cosa. El tiempo se suspende en un ritmo de movimientos acompasados y monótonos, que quizás, tengan más que ver con la religión que con el deporte.

Uno, dos, tres, respirar, uno, dos, tres, respirar.

Movimientos y respiración, repetición liberadora; uno, dos, tres, sincronía entre movimientos y respiración; uno, dos, tres, sincronía entre ocio y trabajo; uno, dos, tres, sincronía entre las diferentes actividades… y la traducción. Sí, la traducción de la ponencia al inglés que ha de salir esta misma tarde por correo electrónico y que esta misma tarde ha de ser recibida para ser publicada.

Uno, dos, tres, respirar. Último largo de esta segunda serie de quinientos metros que hoy se me están haciendo eternos por la poca concentración y la disipación de mis pensamientos y por culpa de ese cambio imprevisto que me ha obligado a venir a nadar a una hora desacostumbrada, una hora, a la que nunca vengo a nadar y que lógicamente hace que esté desconcentrado en la natación que a esta hora nunca suelo practicar, y que probable-

mente, no debiera estar practicando, pues no puedo soportar un cambio en mi rutina, no puedo soportar los imprevistos que me obligan a cambiar, aunque sea mínimamente, mi horario.

Pero debía aprovechar este momento para nadar, podía y debía, ya que aunque no sea este el momento habitual, debía nadar en este rato libre con el que me he encontrado ya que nadar me relaja y hace que desaparezca el dolor de espalda que tengo desde hace tiempo y me relaja, nadar me relaja y me hace olvidar.

Uno, dos, tres, respirar en este último largo de la segunda serie que completa los mil metros de los milquinientos metros que me obligo a nadar tres o cuatro veces por semana por motivos terapéuticos y para aliviar mi dolor de espalda y para relajar mi stress y mi ansiedad y para poder mantener el frágil equilibrio emocional que ahora, es para mí tan importante mantener y, sobre todo, ahora que han acabado de traducir mi ponencia al inglés, la ponencia que leeré ante un público especializado en un congreso internacional y que debe ser leída de forma correcta y académica en un idioma que por suerte domino sin dificultad y en el que no me puedo permitir incorrecciones de ningún tipo; ponencia que ya debe estar en mi despacho y que ha sido traducida por mi asistente, ese hombre tan responsable y minucioso, digno de toda mi confianza, un asistente que es también ese traductor sorprendente, gran amante de la cultura centroeuropea con el que coincidí en el concierto de Boulez, concierto tras el que se acercó a saludarme en un estado de absoluta excitación, totalmente exaltado por la dirección y la interpretación de la orquesta; mientras que yo, a duras penas había podido abstraerme, había podido dejarme llevar por aquella incuestionable interpretación tan aplaudida por el resto del público.

Uno dos y tres, respirar; uno, dos y tres en este vigésimo largo que ya casi acabo en este final de la segunda serie, uno dos y tres en esta piscina medio vacía… está bien la piscina a estas horas, no hay casi nadie, no necesito sincronizar mi velocidad con la de los otros nadadores que comparten mi calle como hago en la hora en que acostumbro a venir. Una, dos, y tan sólo tres personas, dos hombres y una mujer, una mujer joven, un hombre

también joven y yo, deben rondar los treinta años, quizás él tenga menos, sobre los veinticinco.

Y los tres aquí nadando, cada uno por su calle, sin molestarnos y sin cruzarnos, bueno, no era el momento en que hoy tenía previsto nadar, pero no está mal, la piscina casi vacía. Voy a nadar relajadamente los últimos quinientos metros, la tercera serie y quizás nade algunos largos más.

Si, creo que ha sido finalmente un acierto venir a esta hora, tan sólo tres personas y cada una por su calle, sin molestar ni interrumpir a los demás.

Al final, todo es matemática, matemática y caos, matemática y caos y orden o al menos, el intento de ordenar matemáticamente este caos…

III. El intento de ordenar matemáticamente ese caos.

Camino muy lento, mis pasos alcanzan en cuanto apenas los 4 centímetros y en este recorrido en el que hemos suspendido el tiempo y la velocidad, percibo con gran intensidad el paisaje que me rodea: una estrecho callejón en el corazón de la ciudad vieja en cuya izquierda un muro con ventanas sobre el que resbala continuamente el agua de la lluvia, me ofrece aristas y tangentes, huellas, erosión, alguna bajante de hierro colado y una extraña belleza que remite a la memoria, a geografías pretéritas y a pasos y paseos de personas insustanciales reducidas a datos estadísticos.

A la derecha, un muro sobre el que las frondosas ramas de unos árboles invaden la calzada y son zarandeadas por el sonido y la fuerza de las gotas. Las hojas ofrecen multitud de matices húmedos y agitadas por la percusión de la lluvia, se desplazan en un vaivén constante y desinteresado.

Camino muy lento, mis pasos alcanzan en cuanto apenas los 4 centímetros y en esta lentitud mojada, en este recorrido en que lo anodino se visibiliza como fuerza subjetiva emancipada, visualizo un cuerpo viejo, como la calle y el barrio en el que transcurre la acción, protegido de la lluvia y caminando muy lentamente bajo ella. Soy un artista visual y estoy realizando una acción en la que el tiempo y la velocidad se suspenden y en la que

el espacio, un corto espacio, adquiere longitudes gigantescas.

En estos momentos estoy solo, y sólo yo, realizo este tránsito. De repente irrumpe el llanto al ver la situación desde otras perspectivas. Estoy caminando y soy totalmente consciente del caminar, del esfuerzo de mi cuerpo para realizar estos mínimos movimientos. Me veo caminando y también mis ancestros me observan comprendiendo a duras penas el significado y las intenciones. De repente visualizo la imagen desde el exterior y sufro la melancolía de su naturaleza aceptando la tremenda soledad que es cercana a la del corredor de fondo.

Pudiera ser una coreografía, podría recorrer junto a otros, en absoluto silencio, 60 metros y emplear cinco horas para ello. Podríamos realizar una convocatoria y ya en multitud, caminar muy, muy lentamente, 60 o 120 metros o 240, empleando 5, 10 o 20 horas, empleando un tiempo desconocido que tan solo dependa de las posibilidades del cuerpo, del aguante de un cuerpo que ya es viejo y que dudo, resista caminando lentamente 20 horas sin parar, sin comer y sin beber.

¿Es este uno de los objetivos del performance? ¿Presentar al espectador la duración y la resistencia del cuerpo, sus límites?

Es este uno de los objetivos del performance: Presentar al espectador la duración y la resistencia del cuerpo, sus límites:

–Chris Burden se mantuvo 43 horas seguidas sentado en una silla sobre una peana.

–Juan Hidalgo y Walter Marchetti interpretaron *Vexations de Erik Satie* durante 18 horas y 45 minutos.

–Marina Abramovic y Ulay anduvieron 2500 km en su performance The Lovers.

–Tehching Hsieh realizó cinco acciones de un año de duración, desde permanecer en una celda construida en su apartamento (30/09/1978/ al 29/09/1979) hasta mantenerse atado con una cuerda de dos metros y 40 centimetros con Linda Montano con la condición de no tocarse, del 4 Julio de 1983 al 4 Julio de 1984.

Al final, todo es matemática, matemática y caos, matemática

y caos y orden o al menos, el intento de ordenar matemáticamente este caos…

¿Es otro de sus objetivos el señalar lo que pasa desapercibido? Presentar ritos y liturgias cotidianas, escuchar los sonidos de la rutina, valorarlos y extraer melodías, es uno de nuestros objetivos. Somos seres musicales y componemos acordes armónicos y atonales. Somos seres complejos y nos manifestamos con dulces melodías y chirridos estruendosos, por ello debemos escuchar nuestras entonaciones y nuestras cacofonías. Por ello, obligatoriamente debemos componer la sinfonía que nos formula y define en un contexto, claro está, alejado de la inocencia. Somos seres musicales, somos seres complejos y somos objetos mercantilizados en un sistema económico dado. Lo único que podemos hacer es proponer otras miradas y mostrar lo que se esconde en las ranuras, en los pliegues, en los intersticios.

La Pieza Distinguida nº 14 "propiedad de Lois Keidan", sería un buen ejemplo. Compuesta por la coreógrafa La Ribot (Madrid 1962) muestra un cuerpo en venta que se resbala por la pared al tiempo que una silla plegable de madera, trabada en su pelvis, rechina al ser abierta y cerrada en una cadencia constante. El ritmo y el sonido se intensifican en la caída y, una vez en el suelo adquiere una cadencia rápida y dramática que finaliza repentinamente.

Ser consciente del cuerpo, de sus límites y formas, es el primer paso para componer el personaje, su idiosincrasia, y presentarlo como tal. Podemos hacerlo al son de una melodía o de una discordancia, podemos construirlo a partir de analogías psicológicas, podemos hacerlo a partir de intereses políticos obvios o con metáforas, pero ese es el punto de partida. El cuerpo como potencia y sus virtualidades en un espacio y un tiempo a explorar.

Los bailarines María Otal y Dave Toole participantes, la primera, en la coreografía de *Le Sous Sol* (Peeping Tom) y el segundo en el film *The Cost of Living* (DV8 Physical Theatre), han sido inspiradores. Ellos presentan la danza como una experiencia integradora abierta a cuerpos alejados de la norma, alejados del cliché "bailarin". En una coreografía de Contact Improvisation

cargada de humor, María Otal a sus 80 años se integra en una propuesta conceptual que acoge e incluye a *otros* cuerpos, a profesionales de la *"tercera edad"* y a *"discapacitados"*, y aquí el segundo ejemplo, el actor y bailarín Dave Toole interpreta una cruel escena en la que es brutalmente humillado por un cuerpo normativo que le interroga y le graba al mismo tiempo. Los dos casos nos plantean también la incoherencia de un lenguaje excluyente y cargado de prejuicios.

IV. Movimiento, danza y matemática nos alejan del caos y del abismo.

Una manifestación recorre las calles: Un grupo compuesto por unas setenta personas recorre un barrio por la zona más degradada. El recorrido, planificado con anterioridad, muestra el estado de abandono de un espacio urbano que esta vez, es transitado lentamente por sus habitantes. El sonido de los pasos del grupo por las calles estrechas se convierte en protagonista y es en esa percusión que el grupo se reconoce e identifica.

El Desplazamiento produce sonido y esa es su música. El grupo recorre el "Sendero de la Esperanza" en una danza sonora que es también un recorrido performático.

En otra ocasión lo sonoro se compone a partir de las consignas de los manifestantes. Un coro que da voz a un texto múltiple: una lectura en voz alta, individual y sincronizada, en un recorrido por la ciudad antigua en el que se crea una textura musical a partir de las diversas invocaciones que componen esta singular letanía.

Describo acciones que son movimiento, describo un movimiento que es danza, una danza que es sonido, y un sonido que se constituye como la música de la acción.

Performance, danza y sonido. Performance, danza y ritmo. Performance que es danza que es movimiento y es ritmo y texto que también es movimiento y ritmo.

Si querido Juan Bernardo, queda mucho por hacer y queda mucho por recordar. Me vienen a la memoria algunas escenas cinematográficas que hubiera querido trabajar en contextos es-

cénicos. En la película muda de GW Pabst "Diario de una mujer perdida" realizada en 1929, Thymian la protagonista, es internada en un reformatorio dirigido por una mujer tiránica que es interpretada por Valeska Gert. Y en la primera escena en que se nos muestra la ferrea disciplina de la institución, la directora dirige a golpe de batuta el ritmo con el que una veintena de chicas internas deben tragar de sus cucharas. Todas sincronizadas tragando al mismo tiempo y moviendo sus cucharas del plato a la boca al mismo tiempo en una coreografía que quisiera reproducir en una performance.

Y hay otra que, esta vez alude a la maravilla en el ser humano. Se trata de la primera escena de la película *"Las Armonías de Werckmeister"* dirigida por Bela Tarr en el año 2000. Dicha escena se inicia con un lírico travelling en el que nos muestra una taberna en la que el joven Janos interpretado por Lars Rudolph, explica lo que es un eclipse a un grupo de borrachos, haciendo girar sobre si o alrededor de, a los parroquianos, que casi no se tienen en pie, en un performance coral que representa los movimientos del sol, la tierra, la luna y el resto de los planetas del sistema solar.

El personaje que representa al sol mueve sus dedos como representación de las emanaciones del astro, y son esos dedos, como es el recorrido de la cabeza para sorber la sopa en el reformatorio, el nudo de la acción, el nudo del pensamiento de la acción.

Al final, todo es movimiento. Movimiento, danza y matemática que nos alejan del caos y del abismo.

BIBLIOGRAFÍA:

—PAZ BROZAS, MARÍA. VICENTE PEDRÁZ, MIGUEL. La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. Ediciones Complutense. Madrid Febrero 2017

—LIPPARD, LUCY R. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Ed by Lucy

—R. LIPPARD. University of Califiornia Press. 1997

—SCOTT BURTON. IVAM, Institut Valencia d'Art Modern. Valencia 2004

—MORRIS, FRANCES. Chris Burden: When Robots Ruled the Air. Ed. Tate Gallery of Modern Art. London 1999

—SHALSON, LARA. Performing Endurance: Art and Politics since 1960. Cambridge U.P. U.K. 2018

—MATOS ASTORGANO, JULIA. Análisis y estudio crítico del largometraje Werckmeister harmóniák (Béla Tarr, 2000). UPV Gandía 2012

—LÓPEZ, JOSÉ MANUEL. Todo es ruina: Las armonías Werckmeister de Béla Tarr. L'Atalante. Revista digital de estudios Cinematográficos nº 29 pags. 193-204. Ed. El camarote de Père JulesValencia y la Associació Cinefòrum L'Atalante. Valencia 2020.

www.tehchinghsieh.com

www.juanhidalgo.com

cdan.es/exposición/the-lovers-marina-abramovic/

www.laribot.com

peepingtom.be/en/production/le-sous-sol

dv8.co.uk/projects/the-cost-of-living/

www.britishcouncil.es/programas/arte/entrevista-con-dave-toole

zoowoman.website/wp/movies/tres-paginas-de-un-diario/

ÍNDICE /ÍNDEX

Prólogo/Pròleg 6

"Los Inmortales" de Ángeles López Artiga: modelo de simbiosis artística intrínseca en una misma obra.
José Madrid Giordano 9

12 EXPERIENCIAS DE LIVE CINEMA
PARA CLEC FASHION FESTIVAL.
Ciudad de las Artes y las Ciencias, 21 y 22 de febrero de 2020.
Dolores Furió Vita 17

Arte sonoro y performance.
Leticia Fayos Bosch 27

Uso de la imagen corporal a través del ritmo
en el contexto educativo
David López Ruiz y Teresa Colomina Molina 35

ROMPER LA HORA DESPUES DEL SILENCIO.
Música,cine,pintura y la tradición cultural
entre la religiosidad y lo laico.
Carmen Martínez Samper 45

La banda sonora y el sonido cinestésico en el film de danza.
Juan Ull Lacasa y Joan Bernat Pineda Pérez..... 57

Matemáticas y caos
José Francisco Romero Gómez 63

La setena edició del ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I MÚSICA, planteja com les relacions entre la música i el cinema, són percebudes pel ballarí/performer, a partir d'una repetició de les mateixes situacions que la dansa ha experimentat amb la música en la seva tradició històrica. Això provoca en els ballarins/performers cert escepticisme cap al cinema per la seva manera de relacionar-se amb l'art musical, ja que moltes maneres de comportar-se l'aparell cinematogràfic amb el musical, es corresponen amb les del coreogràfic, aspecte que ens permet emmarcar la música tant en un context com en un altre. Entre música i cinema es dóna la mateixa pugna jerarquitzant que la música ha mantingut amb la dansa: ¿qui se sotmet a qui?, és a dir, es repeteixen idèntiques operacions en la recerca de sincronisme, continuïtat, il·lustració i durada.

La séptima edición del ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE DANZA Y MÚSICA, plantea cómo las relaciones entre la música y el cine, son percibidas por el bailarín/performer, a partir de una repetición de las mismas situaciones que la danza ha experimentado con la música en su tradición histórica. Ello provoca en el bailarí/performer cierto escepticismo hacia el cine por su manera de relacionarse con el arte musical, puesto que muchas maneras de comportarse el aparato cinematográfico con lo musical, se corresponden con las del coreográfico, aspecto que nos permite enmarcar la música tanto en un contexto como en otro. Entre música y cine se da la misma pugna jerarquizante que la música ha mantenido con la danza: ¿quién se somete a quién?, es decir, se repiten idénticas operaciones en la búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración y duración.

ESCOLA DE CINEMA RIURAU

CENTRE COREOGRÀFIC DE DÉNIA

RRFF RiuRau Film Festival

Ajuntament de Dénia Cultura

GENERALITAT VALENCIANA CULTURARTS IVAC

CONSEIL INTERNATIONAL DE LA DANSE UNESCO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Universidad Zaragoza 1542

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA 50 anys

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ 1992