

Dibujo Y Danza Contemporánea: Una Relación De Expresión Y Movimiento

Sebastián Úsuga Sepúlveda

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

Asesor

Paolo Antonio Villalba Storti

Magíster En Estética

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2021

Dibujo Y Danza Contemporánea: Una Relación De Expresión Y Movimiento

Sebastián Úsuga Sepúlveda

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2021

Agradecimientos

Agradezco a mi madre Nelly Sepúlveda y a mi padre Luis Usuga quienes con su apoyo y confianza incondicional me mantuvieron en el camino de lo que me apasiona. Doy gracias infinitas a mis amigos, quienes me ayudaron con mi proceso de investigación – creación en sus diferentes momentos, gracias por los que hoy están y un día estuvieron. Gracias a esos compañeros y amigos de clase como de grupo de baile, profesores de danza y docentes académicos que me nutrieron con sus saberes y conocimiento. Por último, quiero dar un agradecimiento especial a mi persona, por la voluntad de mantenerme firme hasta al final.

No son palabras, aquí está dibujado un lápiz

Tabla De Contenido

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
DECLARACIÓN DE ARTISTA	13
JUSTIFICACIÓN	14
OBJETIVOS	16
OBJETIVO GENERAL	16
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
1. MARCO TEÓRICO	17
1.1 DE VOLAR POR LOS AIRES A ARRASTRARSE POR EL SUELO	17
1.2 EL CUERPO COMO EXTENSIÓN DEL BRAZO	21
2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	26
3. DEL CUERPO A LA LÍNEA	30
3.1 EL DIBUJO EXPANDIDO EN CAROLLE SCHNEMANN	34
3.2 EL DIBUJO CINÉTICO DE GALIA EIBENSCHUTZ Y HEATHER HANSEN	40
4. BAILAMOS CUANDO DIBUJAMOS	45
4.1 DE LA FIGURACIÓN A LA ABSTRACCIÓN DEL MOVIMIENTO	45
4.2 BAILAR SIN SABERLO. EXPRESIÓN CORPORAL DESDE EL DIBUJO Y LA DANZA	50
5. UNA PROPUESTA DESDE LO PEDAGÓGICO DEL ARTE	64
5.1 OTRAS PEDAGOGÍAS Y DIDÁCTICAS DE LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO Y LA DANZA	65
5.2 TALLER DE DIBUJO - DANZA, UN ENCUENTRO PARA CONECTAR CON NUESTRO INTERIOR	68
6. CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	83

Resumen

El dibujo, como medio de representación, deviene en una práctica artística experimental dentro de la plástica contemporánea que explora diversos formatos, por lo cual resulta imposible de encasillarlo dentro de los paradigmas y cánones clásicos. Precisamente, esta investigación – creación en artes profundiza en la relación simbiótica entre dibujo y danza contemporánea, con el fin de entablar una relación conceptual entre movimiento corporal, expresión kinestésica y afección del artista desde la acción performática, cuya impronta, reflejada sobre la superficie del papel, comunica a través de la huella y de la impronta un efímero momento. Esta propuesta se enmarca en una lectura de exploración ARTográfica apoyada en la autoreferencialidad, evitando hacer un análisis desde una mirada periférica para proponer una mirada cercana e íntima. Danza y dibujo se integran para la creación de una obra que da cuenta de unos movimientos corporales cargados de sentidos y poéticas que exploran la presencia inefable de la huella de unas acciones que suceden a través del espacio y el tiempo.

Palabras claves: dibujo experimental, danza contemporánea, espacio liminar, ARTografía, acción corporal.

Introducción

La potencialidad del dibujo radica en la versatilidad de este lenguaje artístico, el cual evidencia a través del tiempo su capacidad constante de renovación y ruptura de límites, permitiéndose estar en relación con otros medios de expresión para generar un espacio liminar a través del cual se desdibujan las fronteras de los diferentes medios de creación plástica para integrarse con otras manifestaciones como la danza contemporánea.

Tanto el dibujo como la danza contemporánea resultan ser dos lenguajes maleables y volátiles que pueden integrarse; su hibridación da cuenta de una propuesta de exploración artística y creativa que tiene como pretensión generar reflexiones tanto teóricas como prácticas sobre el qué hacer del dibujo performático.

Desde este punto de vista, la integración del dibujo y la danza repercute en la reflexión en torno al movimiento y la expresión corporal, siendo estos dos conceptos las principales bases epistemológicas para la fundamentación teórico – práctica de esta investigación – creación en artes. Sin duda alguna, los aportes de artistas como Galia Eibenschutz y Heather Hansen resultan fundamentales para indagar sobre la exploración simbiótica formal y conceptual de ambos medios de expresión, debido a la magnitud de posibilidades y concepciones que se pueden hacer entre ambos medios.

La importancia de esta exploración ARTográfica en investigación – creación radica, además, en la posibilidad que tiene el artista de reflexionar y teorizar sobre su propia producción plástica, estableciéndose un paradigma ya recorrido por los artistas modernos vanguardistas, quienes asumen el rol del lenguaje como un recurso formal para la teorización de sus producciones plásticas. Es así como desde la práctica, el artista funge también como investigador teórico desde su experiencia y conocimiento, con miras al desarrollo de una mirada

autorreferencial y performática dada la acción escénica que se genera desde la danza, pero al tener en consideración las experimentaciones y el dibujo no se concibe dicha acción como mero espectáculo dancístico.

A su vez, la metodología de investigación asumida es la ARTografía, cuyo contenido consta de tres pilares fundamentales, a saber: la práctica, la creación y la pedagogía, con el fin de mantener la triada del artista, investigador y docente (Artist – Teacher- Researcher: ARTografía).

Esta investigación – creación parte de los intereses personales del investigador por el dibujo y su exploración en diversos soportes; en este caso, la danza se concreta como un campo de experimentación técnica y conceptual que pretende involucrar la potencia de la expresión y del movimiento en mediación con el cuerpo. De ahí que el objetivo principal de esta investigación se centre en explorar el espacio liminar entre la danza contemporánea y el dibujo expandido como medios de creación para abordar la expresión y el movimiento corporal en el campo de la producción plástica.

Así mismo, se proponen como objetivos específicos, en primer lugar, indagar sobre la exploración plástica del cuerpo humano y el movimiento como herramientas de creación a partir de la relación *dibujo – danza*. En segunda instancia, analizar el valor estético y expresivo de las piezas generadas a partir de la relación entre dibujo expandido y la danza contemporánea. Finalmente, proponer estrategias pedagógicas para el desarrollo de talleres de creación que involucren las acciones corporales con el dibujo y la danza contemporánea.

Por consiguiente, la generación de un espacio liminar que involucra el dibujo con la danza constata la integración de lo permanente con lo efímero, lo matérico con lo insustancial, la huella con la acción. De ahí que el dibujo sirva como soporte y contenedor de unas emociones,

afecciones, impulsos, energías y movimientos suscitados desde las acciones corporales y performáticas del bailarín.

Los capítulos propuestos dentro de esta investigación – creación guardan relación con los objetivos planteados previamente. Inicialmente, se propone un recorrido historiográfico desde el ballet clásico hasta las diferentes etapas del baile moderno, que funcionan como antesala a la irrupción de la danza contemporánea. Así mismo, se plantea la misma dinámica histórica con el dibujo y su desarrollo a través del tiempo. Para ello, se hará un énfasis particular en el estudio de la obra de artistas que han pensado la integración de ambas manifestaciones desde lo experimental y lo pedagógico, como sucede con Galia Eibenschutz y Heather Hansen.

Además, se aborda a Carolle Schnemann con su obra *Up to and Including Her Limits*, la cual utiliza el movimiento y balanceo de su cuerpo suspendido en el aire con el fin de generar una acción performática que deja unos trazos en la pared o espacio donde sucede la acción; dicha propuesta también involucra televisores, video proyección y otros elementos objetuales que permiten concebir la obra como una instalación. Lo anterior deviene, sin duda alguna, en un tipo de espacio liminar característico de toda la producción plástica generada durante las décadas del 60 y del 70, siendo el cuerpo un medio de creación bastante citado en las prácticas artísticas del periodo en cuestión, además de la interdisciplinariedad de los medios y lenguajes plásticos, lo cual da paso a la concepción del dibujo expandido.

Seguidamente, el segundo capítulo aborda la expresión derivada del movimiento ejercida por el investigador de esta monografía, presentando una obra que parte, precisamente, de la búsqueda e indagación personal que suscita la expresión y el movimiento en la integración del dibujo y la danza. Este apartado se centra más en el resultado de la materialidad de la acción performática o baile ejecutado a través del dibujo, brindándole a la acción efímera un valor de

registro perdurable, además de los respectivos insumos fotográficos o audiovisuales que sirven de soporte para el registro de estas propuestas procesuales que se desgastan a través del tiempo.

Finalmente, el último capítulo explora el valor pedagógico de esta investigación – creación en artes mediante una serie de propuestas que involucran la participación del público, con el objetivo de consolidar una ruta pedagógica sustentada en la generación de un taller de creación en artes que pueda ser replicado para la experimentación matérica, formal y conceptual en torno al dibujo y la danza.

Planteamiento del problema

El propósito de este estudio de investigación–creación en artes con enfoque ARTográfico radica en explorar la danza contemporánea como medio de creación en el campo del dibujo expandido a partir del movimiento y la expresión corporal. La ARTografía establece la relación de la triada *artista, investigador y docente* como una forma de proponer lecturas críticas sobre los procesos de creación en artes.

Para este caso, en particular, se plantea la pregunta por la incorporación del dibujo y la danza como una forma de integrar diferentes lenguajes y medios de expresión, con el objetivo de formular una propuesta experimental de creación acompañada de una serie de talleres de sensibilización que permitan integrar y pensar la relación dibujo–danza.

En efecto, el dibujo no se concibe necesariamente en la actualidad como una herramienta destinada a la planeación o bocetación de una pintura, escultura, plano arquitectónico o storyboard de una pieza animada. El dibujo contemporáneo, como lenguaje de creación, amplía sus formatos, técnicas, soportes y materiales asumiendo una gran versatilidad en su factura y formas de producción.

Precisamente, el dibujo expandido rompe con los límites de la representación al integrar otros formatos, disciplinas y medios de creación. En particular, la vinculación del cuerpo, las acciones performáticas y la danza develan nuevos métodos de exploración conceptual y formal en torno al dibujo para la generación de nuevo conocimiento sensible.

Es importante advertir que esta investigación–creación en artes no pretende utilizar el dibujo como medio de representación de piezas vinculadas con la danza contemporánea, es decir, no interesa la instrumentalización del dibujo como medio para crear obras que aborden como eje temático este tipo de baile. Por el contrario, lo que se busca es establecer una mediación entre

ambos lenguajes artísticos incorporando una relación simbiótica entre ambas manifestaciones desde una relación horizontal y no desde la subordinación de un medio sobre otro. Reflexionar sobre el movimiento del cuerpo desde la danza, y su relación con el dibujo, genera nuevas propuestas artísticas, investigativas y pedagógicas que permiten pensar la espacialidad del cuerpo a través de sus movimientos, gestos, velocidades y ritmos, comprendiendo su valor expresivo y sensible.

Sin duda alguna, ambas disciplinas pueden ser abordadas desde múltiples perspectivas. Tanto la danza contemporánea como el dibujo son dos medios de expresión que permiten la exploración formal y conceptual en torno al movimiento. Teniendo en cuenta el carácter efímero de las acciones corporales, performáticas y dancísticas que necesitan del archivo fotográfico y audiovisual para su permanencia a través del tiempo, en esta investigación se explora la incidencia del dibujo como soporte que permita evidenciar de manera gráfica los movimientos, expresiones, gestualidades y emociones manifiestos en las acciones del cuerpo. Por consiguiente, esta investigación–creación propone como pregunta la siguiente reflexión: ¿de qué manera la danza contemporánea y el dibujo pueden integrarse para la creación de piezas artísticas que exploren la expresión y el movimiento del cuerpo?

Declaración de artista

El azar, la aleatoriedad, lo espontáneo, la sorpresa, lo inesperado, son términos que aparecen reiterativamente en mi vida personal; no tener el control muchas veces sobre el resultado final de los procesos de creación como artista es una constante. Bailar y dibujar me definen y, sin duda alguna, en ambas disciplinas están los conceptos antes mencionados.

Tanto la danza contemporánea como el dibujo son dos elementos reiterativos dentro de mi producción plástica. Tanto la expresión como el movimiento son dos inquietudes constantes dentro de mi proceso de formación como artista visual. Esta investigación – creación resulta ser, sin duda alguna, la posibilidad de abordar ambas reflexiones de una manera mucho más consciente.

La danza contemporánea es un qué hacer personal, un gusto, una disciplina que practico por placer; pero, ahora funge como un apoyo transdisciplinar para ahondar sobre los conceptos de expresión y movimiento en mediación con el dibujo. Es así como el cuerpo, en constante movimiento, puede desencadenar una serie de manifestaciones pictóricas y gráficas que se debaten entre lo contingente, el azar y lo espontáneo. Así como la expresión y el movimiento son mis inquietudes conceptuales, la danza y el dibujo devienen en los lenguajes que permiten llevar a cabo la presente exploración investigativa y de creación en artes.

Justificación

Esta investigación surge con base en una afinidad personal por el dibujo, de un interés por explorar y hallar otras formas de expresión; gracias a la versatilidad que le apremia, es posible salirse de los límites convencionales del dibujo y pensarse en relación con otras áreas. En este caso, la danza contemporánea es otra disciplina de afinidad que sirve para explorar dicho interés.

En efecto, autores como Rosalind Krauss (2015) y Ornella Padini (2018) proponen el concepto de *espacio liminar* para referirse a la integración de los lenguajes plásticos, rompiendo con los límites de la representación y los géneros. En este sentido, combinar la danza con el dibujo no es algo nuevo, ya que esta relación de medios la han propuesto artistas como Heathen Hansen, quien explora la repetición y el movimiento cinético a través del dibujo y la danza contemporánea, así como Galia Eibenschutz, quien aborda el dibujo, la danza y el teatro en relación con el espacio como extensión del cuerpo.

De ahí que esta investigación explore los conceptos de expresión y movimiento a través del espacio y el cuerpo, teniendo como referentes los trabajos de las artistas mencionadas previamente. De acuerdo con lo anterior, la viabilidad de esta investigación – creación radica no solo en el reconocimiento de los conceptos mencionados previamente sino también de la manera como se proponen una serie de talleres o ejercicios de creación, a través de los cuales se reflexiona por la incorporación del cuerpo, la danza y el dibujo dentro de los procesos creativos.

Para finalizar, se busca explorar la manera como el cuerpo deviene en mediación para el desarrollo de prácticas artísticas que involucren la relación *dibujo–danza*. De ahí que se incorpore una serie de reflexiones teórico–prácticas que giran en torno al concepto del *dibujo expandido*, atendiendo a los aportes de Padini (2018), quien alude a la pregunta por la representación a partir del tacto, proponiendo una postura del dibujo en relación con las

sensaciones, movimientos y exploraciones espaciales, mediante otro tipo de soportes como lo puede ser la tierra, el papel o el mismo cuerpo.

Objetivos

Objetivo general

Explorar el espacio liminar entre el dibujo expandido y la danza contemporánea como medios de creación para la expresión y el movimiento corporal en el campo de la producción plástica y visual

Objetivos específicos

1. Explorar en la plástica del cuerpo humano y el movimiento como herramientas de creación que acerque a la relación *dibujo – danza*.
2. Revisar el valor estético y expresivo de las piezas generadas a partir de la relación entre dibujo expandido y la danza contemporánea.
3. Proponer estrategias pedagógicas para el desarrollo de talleres de creación que involucren el dibujo con las acciones corporales y la danza contemporánea.

1. Marco Teórico

1.1 De Volar Por Los Aires A Arrastrarse Por El Suelo

Los antecedentes de la danza contemporánea podrían situarse desde la época de la prehistoria; el arte petroglífico encontrado en las cuevas de Altamira, España y Lascaux, Francia, en Europa; o las manifestaciones rupestres del arte paleoindio colombiano encontradas por el antropólogo Carlos Castaño Uribe (2019) en el Parque Nacional Serranía del Chibiriquete, entre los departamentos del Guaviare y del Caquetá, evidencian los registros visuales más antiguos de la humanidad a través de los cuales es posible identificar figuras antropomorfas danzando en rituales y fiestas ceremoniales. Dichas representaciones ilustran, además, aspectos relacionados con grupos coreográficos ataviados con ciertas insignias simbólicas que rinden homenaje a sus dioses y a la naturaleza, todo en mediación con la danza ritual y el baile.

Sin embargo, los antecedentes de la danza contemporánea también podrían situarse en el marco del surgimiento de la danza clásica, específicamente el ballet, el cual parte desde una postura oficial y academicista. Pero, la danza contemporánea propone nuevas concepciones estéticas que toman distancia de las reglas y normas del ballet clásico.

En un principio, el ballet clásico surge en las academias, salones y cámaras cortesanas del renacimiento italiano entre los siglos XV y XVI, promovidos por aristócratas, mecenas y familias adineradas como los Médici; en particular, Catalina de Médici fue la responsable de consolidar este tipo de manifestaciones artísticas y culturales que involucran el cuerpo, la danza, la literatura y la música produciéndose un espacio liminar y de encuentro entre diversos lenguajes artísticos y expresivos. Este tipo de ballet cortesano se hará popular dentro de las principales monarquías europeas, extendiéndose así hasta Francia. Precisamente, el

Renacimiento francés resulta ser otro antecedente importante de los inicios del ballet clásico. Por ende, la etimología del concepto de ballet y su significado atienden a la idea de un tipo de baile coreográfico estructurado en grupo.

Vale la pena mencionar como un antecedente importante del ballet la gala organizada por la reina Catalina de Médici para el matrimonio del duque Joyeuse con Margarita de Lorena, en 1581, titulado *Ballet Comique de la Reine, Ballet Cómico de la Reina*. Otra opción que también menciona Caballero (2017) es que la misma Reina de Médici organizó el *Ballet de Polonais, Ballet Polaco*, en 1573, siendo este una representación del ballet de la corte. Conforme pasa el tiempo, Luis XIV crea la Academia Real de Danza en 1661, la cual más tarde pasaría a llamarse Academia de la Música y Danza de la Opera de París, lugar en donde nació la compañía de danza *Ballet de la Opera de Paris*, en 1762.

Seguidamente, el desarrollo del Romanticismo en Europa durante finales del siglo XVIII y el XIX, como reacción a los parámetros estéticos y culturales impuestos por el Neoclasicismo, genera cambios estéticos en la concepción y producción de piezas artísticas que involucran el cuerpo y la danza, dado que se comienza a priorizar y enfatizar en la libertad y los sentimientos del artista; el ser humano se reencuentra con sus más profundos anhelos de amor y emociones reflejados en su propia obra (Elvira Esteban y Gostian, 2019).

En efecto, el ballet moderno también se verá afectado por estas búsquedas generadas dentro del pensamiento sensible romántico, algo de lo que en 1790 el coreógrafo Jean George Noverre planteaba cuando publicó *Letres sur de la dance et les ballets, Cartas sobre la danza y el ballet*, mencionando que “la técnica se había vuelto rígida y el hombre y la mujer debían emplear su habilidad en expresar emociones” (Noverre, como se citó en Caballero, 2017, p. 7); y es que a finales de este siglo XVIII, Noverre acuña el concepto de *ballet d`action*, ballet de

acción, basado en un acto dramático y pantomímico que describe las pasiones y emociones de los bailarines.

A su vez, el ballet romántico se caracteriza por pasar de la realidad a la ficción mediante la teatralización de la puesta en escena. Lo anterior se ve reflejado en la incorporación de elementos lumínicos, efectos de emisión de gases en los teatros, decoraciones temáticas, la incorporación de personajes históricos o literarios dentro de las producciones, entre otros aspectos de carácter ornamental, estético y narrativo.

Así mismo, se experimenta con la vestimenta mediante la confección de vestidos vaporosos y el tutú para los artistas. Por otro lado, se incorporan nuevas técnicas teatrales y operísticas que incluyen la elevación de los actores a través de saltos y bailes en puntas, proponiendo una tensión y ritmo del cuerpo hacia arriba.

Ahora bien, la danza contemporánea abarca cualquier tema, no se limita a un género o estilo en particular. Los antecedentes se demarcan con la irrupción de la danza moderna y la ruptura de las reglas estilísticas, abandonando los elementos formales convencionales del ballet. Es así como se pasa del volar por los aires a arrastrarse por el suelo, siendo la danza moderna encaminada hacia la exploración de arrastrar el cuerpo de los bailarines por el suelo, utilizándolo como un soporte funcional. Marta Graham es pionera de esta nueva técnica de composición coreográfica, algo claramente rechazado dentro de las academias de ballet.

Para Vilar (2011), la danza moderna se compone de cinco principios que se mencionan a continuación; movimiento, dinamismo, metacinecís y forma, donde el mundo interno de las emociones y afecciones del artista priman sobre lo representativo. En particular, Isadora Duncan es considerada como la primera mujer en abrir el camino de la danza moderna, quien decide quitarse las crueles zapatillas de las bailarinas; elimina los corsés por ser un tipo de vestuario que

dificulta el movimiento de la espalda (Calvo Africa y León Juan, 2011); de entrada, hay una liberación del uso del vestuario clásico del ballet, característica que mantendrá la danza moderna, y que persistirá durante la época contemporánea. Otro aporte importante que vale la pena mencionar son los estudios y trabajos experimentales de Rudolf Van Laban, quien analizó los elementos básicos de todo tipo de movimiento humano.

Según Laban (1984), todo movimiento corporal devela un esfuerzo y una dinámica particular cargados de expresividad. Por esta razón, propone las categorías de flujo, peso, tiempo y espacio como dinamizadores de una serie de ejercicios de creación en tanto que funcionan como elementos prácticos para abordar desde la acción corporal.

Con relación a la danza contemporánea, esta se inició a mediados del siglo XX en New York como respuesta al estilo moderno. Partes fundamentales en las que se basa la danza contemporánea, referenciando nuevamente en el libro de José Vilar, consisten, en primer lugar, en salirse del espacio teatral, del escenario del teatro; esto quiere decir que no se limita ni condiciona a un espacio particular, se puede bailar en cualquier lugar.

Así mismo, las temáticas son completamente libres dentro de la danza contemporánea, centrándose más en evidenciar lo real de lo representado; esta, además, admite la integración de elementos no propios de la danza, ya sean artísticos o no; ejemplo de ello pueden ser los elementos tecnológicos y culturales, los cuales, como dicen María Paz Brozas y Miguel Pedraz (2017), sostienen nuestra percepción y nuestro imaginario.

Dentro de las figuras destacadas que comenzaron a dar los primeros pasos para la deserción de la danza moderna fue Merce Cunningham; ella comenzó a introducir el azar en los procesos de creación eliminando jerarquías espaciales y personales dentro de la escena (Bravo y Pedraz, 2017).

Para culminar, hay que resaltar que la danza contemporánea permite la participación de cualquier tipo de público interesado en dicha práctica, incluyendo personas con algún tipo de discapacidad física, sensorial o cognitiva. Mediante la integración de otras disciplinas y lenguajes artísticos se permite una gran experimentación y se desarrollan ideas novedosas.

Si el imaginario que se tiene sobre el aire implica sinónimo de libertad, de volar por los aires como las aves, de ser libres con y como el viento; por otro lado, el arrastrarse por el suelo es estar sumido en la incertidumbre, se asocia con algo negativo. Sin embargo, para esta investigación se rompen dichas condiciones; se es más libre cuando pasamos a explorar el suelo, lugar sobre al que siempre vuelven nuestros pies por muy alto que saltemos, la danza pasó de volar por los aires a arrastrarse por el suelo.

1.2 El Cuerpo Como Extensión Del Brazo

El dibujo se concibe como otra disciplina que a lo largo del tiempo se ha transformado gracias a los soportes y la innovación técnica, al punto de incluir el uso de herramientas digitales para su producción. Y es que el dibujo, al igual que la danza, tiene también sus antecedentes en la etapa prehistórica. Antes del hombre desarrollar su sistema bucofaríngeo, comenzó a comunicarse de manera visual: existen alrededor del mundo diversidad de vestigios que dan cuenta de los orígenes de un arte rupestre caracterizado por ilustrar las cosmovisiones y sentidos simbólicos del mundo por parte del hombre primitivo.

El acto físico de dibujar es también, por su naturaleza o constitución esencial, un proceso iniciado por un impulso que responde a un pensamiento fugaz que debe plasmarse. Cada dibujo es único: puede ser la contemplación de un tema y una forma, una respuesta

apremiante a un evento extraordinario, un proceso obsesivo o una reacción espontánea y libre a una realidad vivida (Krug, 2008, p. 12).

Luego de los hallazgos arqueológicos encontrados tanto en Lascaux, Francia como también en Altamira, España, o en nuestro contexto colombiano con el arte rupestre encontrado en el Parque Natural Serranía del Chiriquete, considerado como las manifestaciones más antiguas de arte petroglifo de todo el continente americano, se evidencian en las culturas más antiguas como la egipcia, la greco – romana y bizantina una evolución del dibujo hacia otras técnicas que integran la alfarería, la cerámica, los grabados y mosaicos.

Durante la Edad Media, son el clero, la aristocracia y la monarquía quienes se valen del uso del dibujo como mediación para la ejecución de murales y frescos que decoran las iglesias, planos arquitectónicos, ilustraciones científicas, estudios de figuras y ornamentos. Es importante reivindicar que para este momento de la historia el arte se encuentra supeditado a los diseños de la religión y la política. Ya para finales de este periodo y principios del Renacimiento se comienza a inaugurar en Europa los primeros talleres artesanales para la formación en habilidades y destrezas en torno al uso del dibujo, con el fin de “... transmitir los elementos iconográficos y formales estandarizados” (Krug, 2008, p. 17).

Efectivamente, dibujar deviene en uno de los actos más íntimos y personales. Si la discusión se sitúa durante la época del Renacimiento, se comprende la importancia del boceto como parte del proceso creativo que desemboca, posteriormente, en la ejecución de una pintura, una escultura o un grabado. Desde esta perspectiva, se asume que el dibujo es la base de toda teoría y producción plástica, al pretender “(...) encarnar el deseo de trasladar un pensamiento a la existencia material y de representar el proceso mental” (Krug, 2008, p. 12).

Posteriormente, durante el Renacimiento el papel se vuelve un material mucho más fácil de adquirir, lo cual impulsará la producción de dibujos y la emergencia de nuevas teorías y prácticas artísticas que se valen del uso del dibujo para representar fenómenos coligados con la ciencia y el estudio de la anatomía. Así mismo, surgen los primeros estudios de perspectiva y la reinterpretación de los juegos de luces y sombras, que se explorarán con mayor ahínco durante la época del Barroco.

Durante la modernidad y el periodo de la Ilustración, en el siglo XVIII, el dibujo adquiere nuevos enfoques ópticos que develan la exploración de los artistas por ilustrar mundos fantásticos, simbólicos e imaginarios, alejándose de la pretendida mimesis o copia de lo real del Renacimiento. Sin embargo, la gran revolución estilística del dibujo se dará durante el desarrollo del arte moderno y de vanguardias, en tanto que el dibujo se apoya de otros lenguajes plásticos, entre ellos el collage, el ensamblaje y a incorporación de otras técnicas gráficas.

Las fronteras entre el dibujo y las demás formas artísticas se fueron difuminando cada vez más a medida que la práctica del collage evolucionaba hasta convertirse en una composición pictórica bidimensional pegando papel, tela y otros materiales a una superficie plana portátil. El collage precedió a la aplicación de objetos encontrados y al ensamblaje, técnica consistente en crear obras tridimensionales combinando diferentes elementos, como modelos encontrados y/o elementos producidos por el artista, en un conjunto integrado (Schwitters, como se citó en Krug, 2008, p. 28).

En la contemporaneidad, el dibujo deviene en un espacio liminar ante la incorporación de nuevas técnicas, usos y materiales con el fin de potenciar el carácter intrínseco de este medio de representación: tierra, materiales humildes, carboncillo, sangre, cabellos y demás materiales que evidencian una ruptura con las distintas fronteras entre las distintas manifestaciones artísticas.

Inclusive, el dibujo ha servido también a lo largo del tiempo para el desarrollo y registro de otras disciplinas tales como la ciencia, el diseño industrial y las ingenierías.

A su vez, Gustavo Cabrera (2017) habla sobre el poder subversivo del dibujo; artistas contemporáneos comparten la idea de que este tiene el potencial de descubrir intenciones y voluntades, esto es, una forma simple y concisa para entender el papel del dibujo, aunque el boceto ha sido reivindicado como instrumento fundamental en la construcción de las imágenes; artistas, historiadores y críticos han dado cuenta de su importancia en la etapa proyectual de la pintura, la escultura y la arquitectura, y aunque en estas disciplinas no se concibe al dibujo como una obra final, dentro del arte contemporáneo adquiere su reconocimiento; y es que el dibujo contemporáneo aparece muchas veces como disciplina autónoma, puesto que este dejó de ser una herramienta común para las demás disciplinas artísticas (Horcajada Ricardo, 2001, p. 161)

Los brazos son las extremidades que fungen como extensión del cuerpo para dibujar, a pesar de estar sentados o de pie, diferentes posiciones cómodas o incómodas, el brazo es el que toma un lápiz, un carbón u objeto para trazar la línea, pero para entablar la relación con la danza contemporánea, se piensa el cuerpo como la extensión de un brazo que puede producir líneas. “El gesto, en relación con el dibujo, se configura como forma de constatación del cuerpo, de la individualidad. La mano y el gesto son así vehículos tanto de la manifestación de un cuerpo como del espíritu que este ocupa” (*Ibidem*). Pero, ¿por qué no dejar el vehículo que es la mano y delegar esta función a todo el cuerpo? Esta es una de las reflexiones que se pueden experimentar y tratar dentro del campo del dibujo expandido en la contemporaneidad.

A su vez, los aportes de Laban (1984) en torno a la pregunta por el movimiento humano para el desarrollo de la danza moderna y, por consiguiente, la contemporánea, resulta fundamental para el desarrollo de esta investigación – creación en artes, tanto en la etapa de

teorización como también en la exploración práctica para llevar a cabo el taller de creación en artes que explora en el dibujo y la danza desde el movimiento o desde la improvisación y no desde la representación mimética, es decir, “(...) podemos dibujar y tratar de hacer una representación del movimiento, pero en este caso no se trata de eso sino más bien de abordarlo desde el cuerpo, ya sea de forma racional y consciente como el acto de dibujar” (Horcajada, 2001, p. 57).

La importancia de usar el cuerpo en su totalidad para danzar o con el propósito de dibujar -no solo con las manos- radica en la exploración de entender las posibilidades que tiene todo el cuerpo humano para moverse y desplazarse, como lo evidencia Horcajada (2001) al advertir que cada gesto y movimiento contiene una plétora de contenidos y sentidos que trascienden lo meramente corporal. Para este autor, todo dibujo encarna la conducta del cuerpo de su ejecutor y, en este sentido, surge el estilo o la forma particular que cada artista y dibujante desarrolla al momento de crear una obra plástica.

Finalmente, otro aporte que vale la pena resaltar de Horcajada (2001), es cuando menciona que las señales y restos dejados por el cuerpo son huellas, palimpsestos que devienen en una extensión del cuerpo que refleja su capacidad y su posibilidad corpórea; por ende, lo que refleja el cuerpo a través del movimiento por medio de la danza “se conjuga con el arte en una mezcla de diálogo en donde el movimiento no es un fin en sí mismo, sino que va a relatar una obra en donde el soporte es el argumento y la expresión” (Rincón, 2015, p. 2).

2. Metodología De Investigación

Dibujo y danza contemporánea, una relación de expresión y movimiento opta por la ARTografía como metodología de investigación, ya que la triada *Artista - Investigador - Docente* la vuelve pertinente e idónea para llevar a cabo los alcances de esta búsqueda artística con matices pedagógicos. Antes de abarcar el concepto de la ARTografía, se propone brindar algunos aspectos característicos de la investigación basada en las artes (IBA), ya que el enfoque seleccionado deriva de esta.

La IBA presenta las posibilidades necesarias para el desarrollo de una investigación que parte de una modalidad paradigmática que integra las modalidades narrativas de los sujetos participantes, incluyendo la visión del propio investigador. Así, es posible reivindicar la subjetividad e intersubjetividades dentro de los procesos investigativos y de creación artística que trabajan con los espectros emocionales y expresivos del ser humano: intenciones, experiencias, deseos y necesidades (Piccini, 2012).

De acuerdo con lo anterior, la investigación - creación “(...) supera los paradigmas que la misma investigación tradicional ha impuesto... evidenciando otras formas de generación de conocimiento en donde diferentes disciplinas, como las artísticas y las técnicas, pueden converger y consolidar nuevos modos de investigación” (Delgado *et al*, 2015, p. 19).

Adicionalmente, el dibujo y la danza pueden inscribirse dentro de los lenguajes artísticos explorados dentro de las metodologías de investigación basado en artes IBA, siendo tres los principales ejes conceptuales, a saber: “el literario, el visual y el performativo” (Piccini, 2012, p. 4). En particular, el enfoque performativo es descrito por Piccini como la posibilidad de explorar los procesos dentro de la creación plástica.

Es así como esta investigación explora el dibujo y danza como dos medios inscritos dentro de los ejes conceptuales de lo visual y lo performativo; los procesos de experimentación e integración del dibujo con la acción corporal del baile propenden hacia la búsqueda de un valor de interpretación performativa, más allá de una impostura tradicional restringida exclusivamente al valor dancístico de esta práctica.

En particular, el enfoque ARTográfico y el autobiográfico resultan ser dos modalidades de investigación dentro de la IBA que validan el uso de la experiencia personal del investigador, permitiendo “explorar las concepciones que involucran al ‘ser’ del artista-investigador, su identidad, historias, experiencias y conocimientos, y a su vez, descubre aspectos culturales, de género, sociales y educativos que pueden revelar el porqué de ciertos comportamientos, pensamientos o acciones” (Piccini, 2014, p. 8). Por tanto, el investigador asume, al mismo tiempo, el rol de creador.

Puesto, en otros términos, la presente investigación asume dos enfoques híbridos inscritos dentro de las metodologías de investigación basada en artes IBA, las cuales pueden ser integradas para efectos de esta propuesta, en tanto que permiten generar una lectura más amplia del fenómeno de estudio. En primer lugar, el *enfoque ARTográfico* permite que el investigador – creador reflexione sobre su propio proceso de creación artística, educativa o investigativa (Piccini, 2014). En segunda instancia, el *enfoque performativo o creativo* contempla la exploración conceptual del cuerpo para la producción de propuestas pedagógicas que integren el espacio liminar del dibujo y la danza.

(...) La creación es un proceso capaz de generar innovación y nuevo conocimiento a través de su práctica constante y estructurada, con sus propios escenarios de validación y visibilización. De hecho, la práctica creativa se da en diferentes escenarios y no solo en

entornos académicos. A través de esta, un artista logra generar procesos con los cuales se da el descubrimiento de innumerables aspectos que pueden convertirse en una base para el desarrollo de nuevas propuestas, plasmadas en productos como artefactos, música, digital media, performances y otras producciones, que en muchos casos son consideradas aportes significativos al estado del arte de una disciplina no solo artística. Estos aportes evidencian la existencia de otras formas de generación de conocimiento que difieren de la investigación tradicional y que se dan fuera de los circuitos académicos (Delgado et al, 2015, p. 20).

Sin duda alguna, los objetivos de la investigación – creación no están encaminados a evidenciar certezas absolutas. Así lo confirma Barone y Eisner (como se citó en Irwin, 2013), cuando advierten que “(...) la investigación educativa basada en las artes no se trata de una certeza sino, más bien, de “mejorar las perspectivas” (p. 96). Desde este punto de vista, asumir la reflexión sobre la expresión y el movimiento en mediación con el dibujo y la danza conlleva a plantear la siguiente pregunta de investigación: ¿de qué manera la danza contemporánea y el dibujo pueden integrarse para la creación de piezas artísticas que exploren la expresión y el movimiento del cuerpo? Igualmente, Irwin (2013) amplía la relación de la ARTografía con los procesos pedagógicos al comentar que los resultados de este tipo de investigación conducen a mejorar, en la mayoría de los casos, las políticas o las prácticas educativas.

Como investigador, artista, dibujante y bailarín no solo tendré un papel de observador, también me incluiré dentro de las practicas, experimentaciones y demás actividades que se requieran, ya que al ser una investigación-creación, se propende hacia la exploración de diversos asuntos que inspiran la curiosidad y sensibilidad estética del investigador – artista – docente para

mejorar sus prácticas pedagógicas desde la creación artística y la investigación (Marín-Viadel y Roldán, 2019).

Como técnicas para la recolección de la información, se procede con la búsqueda de referentes teóricos, epistemológicos y artísticos que exploren la relación dibujo y danza desde la expresión y el movimiento. Para ello, se procede con el diseño de una ficha para la generación de contenido, a través de la cual sea posible construir las respectivas categorías de análisis que sirven de fundamentación teórica a los diferentes capítulos de la presente investigación.

Así mismo, se procede con la ejecución de una serie de talleres de formación en danza contemporánea, como parte de mi formación académica como artista visual, con el objetivo de obtener nuevas herramientas técnicas para la constitución de unos talleres de creación en artes como parte de las búsquedas investigativas de esta propuesta. Es así como desde la práctica se procede también con un ejercicio crítico y de teorización en torno a la exploración del espacio liminar suscitado entre la danza contemporánea y el dibujo expandido como medios de creación para abordar la expresión y el movimiento corporal.

3. Del Cuerpo A La Línea

Dibujar desde la figuración es un acto racional; no se requiere más que saber qué se desea realizar, con el fin de depositar todas las capacidades técnicas posibles para representar de una manera mimética y figurativa la realidad. Pero, ¿qué sucede cuando las representaciones no asumen un alto grado de iconicidad? En particular, la representación bidimensional de la realidad tridimensional surge como un planteamiento estético desde el Renacimiento, al instaurarse una “(...) nueva técnica de la proyección fiel por rendir tributo al ideal de un realismo con marchamo científico” (Arnheim, 2006, p. 145).

Sin embargo, desde finales del siglo XIX se produce una crisis en el campo de la representación ante la llegada de las complejas distorsiones que trajo la pintura impresionista y post impresionista. Los artistas modernos comienzan a explorar el desarrollo de un tipo de pintura gestualista y expresiva, ajena a los cánones academicistas, para dar paso al uso libre del color y a la destrucción del ideal del dibujo perfecto ante la irrupción de nuevas formas no miméticas. Este periodo de la historia del arte moderno inaugura la libertad del artista para explorar diversos grados de abstracción para representar sus temas. Como lo advierte Arnheim, “en este caso se puede hallar una motivación psicológica específica en la posición alterada del artista” (p. 157).

Así mismo, Dondis (2008) analiza la pintura abstracta suscitada desde principios del siglo XX con los cubistas hasta la época de entreguerras mundial con los expresionistas abstractos, para dar a entender que dentro de este tipo de imágenes es posible encontrar también una gran diversidad de escalas que van de lo figurativo a lo completamente opuesto. Es decir, mientras algunas representaciones abstractas pueden jugar con realzar ciertos atributos o hechos visuales del dibujo, ya sea el color, las texturas o las formas, y aún así conservan algún tipo de

información realista que pueda ser identificada, hay otras imágenes que rechazan todo lo familiar para explorar libremente el espacio, los medios de representación, el color y las texturas.

La abstracción puede darse en el campo visual, no solo en la pureza de una formulación visual desprovista hasta el extremo de quedar reducida a una información representacional mínima, sino también como abstracción pura que no establece conexión alguna con datos visuales conocidos, sean ambientales o experienciales (p. 91).

Por mencionar algunos estados psíquicos o sentimientos tales como la ira, la incertidumbre, la confusión y demás estados emocionales que padece un ser humano, surgen los siguientes cuestionamientos: ¿cómo expresar lo que se siente a través del dibujo? ¿Cómo representar estos conceptos tan abstractos? Lo más cercano que podría hacerse es recurrir a las alegorías, pero dado que estas son para representar de manera simbólica aquellos conceptos que no tienen una imagen, se está haciendo uso, de igual manera, de algunos elementos que tienen forma de ser representados y, por tanto, son elementos que se hacen racionales a la percepción.

La alegoría es una representación puramente figurativa. Y las más de las veces se trata de una personificación expresiva de conceptos abstractos cuyo propósito no es otro que ilustrar de modo naturalista – realista hechos extraordinarios, situaciones excepcionales o cualidades sobresalientes (Frutiger, 2002, p. 174).

Por ejemplo, el concepto de justicia no tiene una representación o imagen que la defina, y la obra de Pedrini Filippo (1763-1856), *Alegoría de la justicia*, otorga al espectador un acercamiento al significado de este concepto de manera visual. “La figuración de la justicia, figura femenina de ojos vendados, espada justiciera en una mano y balanza en la otra, ya no es un símbolo, un elemento de unión entre dos mundos (...), sino una imagen alegórica de la realidad” (*Ibidem*). Dicha conceptualización visual de un concepto abstracto surge como una

reflexión desde lo racional, y no desde un estado emotivo. Se trata de un asunto de convención social, disposición mental y percepción.



Figura 1. *Alegoría de la justiciar* [aguada parda, pluma sobre papel agarbanzado], por Pedrini Filippo, colección Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-de-la-justicia/367e73e7-82ac-4283-b05b-99490b185f77>

Precisamente, Gombrich advierte sobre cómo la historia del arte moderno trajo consigo un cambio de paradigma en relación con la representación, en tanto que la expresión juega un papel fundamental en la manera como se legitima la percepción subjetiva del artista; es decir, se exploran nuevas lecturas alternativas de la realidad, explorándose una ambigüedad perceptiva en el reconocimiento de las formas y del movimiento.

Y es que, en el fondo, el verdadero milagro del arte no es que permita al artista crear la ilusión de la realidad. Es el hecho de que, bajo las manos de un gran maestro, la imagen se hace traslúcida. Al enseñarnos a mirar el mundo con ojos frescos, nos da la ilusión de que miramos a los invisibles reinos de la mente, a condición de que supiéramos servirnos de nuestros ojos (Gombrich, 2009, p. 329).

Lo anterior es una forma de entender que el cuerpo nunca estuvo vinculado a la creación de la obra, y entiéndase como vinculado a que el cuerpo sea parte de la obra; las manos han sido el vehículo que sostiene la herramienta o material para hacer lo que la mente desea hacer. Se

dibuja, pinta, esculpe y talla con las manos; por ende, éstas son la parte del cuerpo humano que han estado más cercanas con el estado de ejecución de la obra de arte, aunque en la contemporaneidad la inmersión del cuerpo humano en la práctica artística ha ido ganando terreno cada vez más hasta el punto de llegar a ser este, por sí mismo, parte de la obra de arte.



Figura 2. *Antropometría del cuerpo azul* [performance], por Yves Klein, Galería Internacional de Arte Contemporáneo. París. 1960. <https://www.3minutosdearte.com/generos-y-tecnicas/antropometrias/>

Precisamente, desde la segunda mitad del siglo XX irrumpen en el panorama del arte contemporáneo las artes de acción como el performance o el denominado *live art* o arte vivo, el cual “(...) engloba actividades emergentes en diversos campos, desde la presencia, el tiempo y el espacio” (Torrens, 2014, pp. 11-12). Incluso, usar el cuerpo con otras áreas como la pintura, la escultura o el dibujo resulta importante de destacar, como sucede con la obra de Yves Klein de 1960, *Antropometría del cuerpo azul*, la cual se caracteriza por la introducción del cuerpo como soporte de enunciación de huellas, trazos, manchas e improntas. Lo interesante de su obra radica, precisamente, en la manera como su obra permea entre el mundo de la representación y de la abstracción, como lo comenta el crítico y filósofo de arte Pere Salabert (2003) al comentar que

(...) Mientras el artista contempla la operación sin intervenir en ella, el cuerpo femenino, previamente impregnado de pigmento líquido, deja su huella en el soporte extendido en el suelo o colgado en la pared. Es evidente que la imagen final será una representación, un signo icónico, pero también será expresivo, un signo indexical. Porque el cuerpo que pinta es el útil para una signatura que reconoceremos, de igual manera que reconoceremos un pie por su huella en la arena. El cuerpo es imagen, pero también huella de una modelo: es representación y a la vez verdadera impronta (pp. 271-272).

Dicha interdisciplinariedad de formatos, soportes, lenguajes y técnicas da apertura a la noción de un espacio liminar a través del cual es posible generar interferencias dialógicas entre diferentes medios de expresión que para efectos de esta investigación – creación, se sitúan en el vínculo del dibujo y la danza. Tal es el caso de las artistas Galia Eibenschutz y Heather Hansen, referentes fundamentales para llevar a cabo esta exploración ARTográfica.

Antes de llegar a los referentes de esta investigación, es pertinente ver la relación cuerpo-dibujo desde una mirada no dancística, esto con la intención de reconocer la versatilidad del dibujo para tomar distancia de las convenciones técnicas aunadas al ideal mimético y figurativo, dando paso a otras formas del dibujo desde lo no figurativo, a partir de la huella y la impronta como manifestaciones de una práctica artística liminar que involucra el tiempo, el espacio y el movimiento del cuerpo como vehículos y soportes de expresión.

3.1 El Dibujo Expandido En Carolle Schnemann

Schnemann es una artista multidisciplinar que explora diferentes medios y técnicas; es pintora, cineasta y escritora, pero, principalmente, una artista del performance multimedia, debido a los diferentes elementos que incorpora en sus acciones performáticas como videos y

televisores. Si bien las bases por las cuales comenzó a desarrollar toda su obra artística son el dibujo y el cuerpo como medio de creación, también se le da crédito por parte de la crítica de arte al considerársele como pionera en el campo del Body Art. Así mismo, la artista se vale del uso de la fotografía como herramienta de archivo para registrar los movimientos del cuerpo que quedan incorporados indirectamente en la obra, lo cual se vale para a su vez usarlos en posteriores obras.



Figura 3. *Up to and including her limits* [instalación performática], por Carolee Schneemann, 1973 – 1976.
https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/

En particular, su obra presenta un performance que involucra el acto de dibujar desde el movimiento y la suspensión del cuerpo. Dicha acción involucra proyección audiovisual, objetos intervenidos e instalación, lo que deviene en un desbordamiento de la idea tradicional del dibujo al transgredir sus límites tanto físicos como también conceptuales. Dicha hibridación se da también como consecuencia de los efectos generados por la sociedad del conocimiento y la información, así como también por la democratización de los nuevos medios desde la década del sesenta del siglo XX con la apertura en el mercado de las primeras cámaras portapack de la Sony, lo cual permitió el desarrollo del video arte y del video performance, ya que la producción

audiovisual dejó de ser de uso exclusivo de los grandes canales de televisión y de la industria cinematográfica. Ahora los artistas podían explorar con la imagen – movimiento produciéndose un nuevo espacio liminar para la creación plástica que involucra una diversidad de medios y de técnicas.



Figura 4. *Up to and including her limits* [instalación performática], por Carolee Schneemann, 1973 – 1976.
https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/

La obra multidisciplinar de Carolee Schneemann *Up to and Including Her Limits* presenta una crítica de la artista, desde su rol como feminista, sobre el expresionismo abstracto. Algo que es recurrente en su obra, y que parece ser una constante conceptual dentro de su propuesta, es la idea del cuerpo erótico y sensual como centro inspirador y activo de la obra de arte (Saldaña, 2009). Adicional a lo anterior, Schneemann percibe el cuerpo como un receptor y filtro de emociones, sentimientos, información y pensamientos en torno a la reivindicación de la sexualidad femenina.



Figura 5. *Eye body from eye body: 36 transformative actions for camera* [performance y fotografía], por Carolee Schneemann, 1963. https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/

Vale la pena comentar que una de las primeras reflexiones plásticas de Scheemann en torno a la resignificación de los símbolos sexuales femeninos se evidencia en su obra *Eye body from eye body: 36 transformative actions for camera*. Para esta artista, la existencia corporal es el punto de partida del cual surgen todas las demás actividades humanas, incluyendo la práctica artística; por lo tanto, es válido decir que su obra siempre tendrá ese factor autobiográfico y autorreferencial que Arthur Danto (citado en Moyano, s. f.) define como el significado encarnado dentro de la obra de arte, dado que los sentidos de esta dependen del contexto personal y privado de la artista.

Es así como Carolee Schneemann en su obra *Up to and Including Her Limits* se vale del uso de un arnés para la suspensión de su cuerpo mientras que con un lápiz ejecuta una serie de trazos que están supeditados a los movimientos de su corporeidad. Debido a la posición de su cuerpo, se da paso a un tipo de representación que se encuentra supeditada a “(...) las

posibilidades creativas del azar y de lo inesperado en el movimiento de su cuerpo, que queda convertido así en máxima expresión de la escritura automática” (Saldaña, 2009, p. 39).

En efecto, la integración del dibujo, la instalación y la acción performática en su obra permite hacer una redefinición de lo que se entiende por fronteras entre las diversas disciplinas artísticas, en vista de que se genera un espacio liminar que admite una serie de propuestas eclécticas como las de Schnemann que vinculan una diversidad de medios, técnicas y lenguajes de expresión.

La idea tradicional de pintura evoluciona y se ramifica en diferentes comportamientos pictóricos dúctiles y maleables, que invaden con rotundidad la escena artística contemporánea, consintiendo la emergencia de prácticas híbridas que emanan de una actitud pictórica y resultan de enriquecedores trasvases y fructíferos contagios interdisciplinarios que, en ocasiones, superan el formato cuadro física y/o conceptualmente o renuncian a la pintura como material para lo pictórico. David Barro acuña el término “pintura reencarnada”, para definir este fenómeno de proyección de la pintura en otros soportes o de manifestación de lo pictórico mediante otras herramientas (Mazuecos, 2017, p. 156).

De esta manera, es posible dejar una huella, un tipo de memoria en estos dibujos; estos trazos, que Schneemann llama marcas, son la evidencia de algo privado, de su intimidad vista de manera pública. Rivera (2016) plantea que la desnudez de la artista es el reflejo de un ser humano que piensa, siente, un ser cambiante (...) concluye haciendo énfasis en los dibujos al advertir que estos “son creados directamente desde el cuerpo y desde el movimiento de la artista. La performance, por tanto, destaca los aspectos físicos de la creación artística y nuevamente vemos una indagación sobre esa interrelacionalidad entre lo visible y lo tangible” (p. 163).

Es así como la obra de Schneemann evidencia esa parte interna de la expresión y la emoción a través de una serie de huellas e improntas visibles que dependen de la suspensión y movimiento del cuerpo de la artista, así como también del azar. Al respecto, la artista comenta lo siguiente:

Las acumulaciones de dibujo que ocurren durante mis suspensiones en la cuerda se llaman escritura automática o marcas de trance. Por duraciones no puntuales me convierto en una máquina de dibujo aleatoria (...) Los movimientos y gestos que producen los trazos son controlados por la torsión de mi cuerpo enrollado en la cuerda. Mi único pensamiento es ser una extensión de la propia cuerda. Hasta que se produzcan molestias o pérdida de concentración, dejo que todo mi cuerpo funcione como un lápiz (Rivera, 2016, p. 162).

Por consiguiente, el dibujo se aleja de los cánones clásicos y academicistas al dejar a un lado la idea del boceto y la predisposición al tema para darle cabida a la espontaneidad y el azar, puesto que la artista no tiene un control ni consciencia sobre el resultado final. La improvisación juega un rol fundamental dentro del proceso creativo.

Para concluir este apartado, no cabe la menor duda de que la obra de Schneemann evidencia un antecedente temprano de incorporación del cuerpo dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, dando paso a la concepción de un dibujo expandido que toma distancia del modelo mimético y figurativo, para adentrarse en un espacio liminar que hibrida el dibujo con la acción performática. Sin duda alguna, es un referente importante dentro de esta investigación – creación debido a la manera como el cuerpo humano se integra dentro de la plástica; cada vez es más frecuente observar nuevas propuestas expandidas que involucran la acción dancística dentro del proceso de creación del dibujo.

3.2 El Dibujo Cinético De Galia Eibenschutz Y Heather Hansen

Eibenschutz es una artista interdisciplinar que explora la fotografía, el teatro, el video y el dibujo. Su obra, al igual que sucede con Schneemann, rompe con los límites del dibujo tradicional; su concepción y función formal integra la expresividad de la danza como mecanismo performativo para la ejecución de un dibujo expandido. Precisamente, es Rosalind Krauss quien propone la noción de *campo expandido* para referirse a un tipo de multidisciplinariedad dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, a través de las cuales es posible “la mixtificación, la transgenericidad, la transgresión de los límites y el juego combinatorio entre disciplinas, que han sido los rasgos definitorios del arte de las dos últimas décadas del s. XX” (Mazuecos, 2017, p. 160).

De ahí que Eibenschutz sea reflejo de su propio tiempo, en tanto que su obra plástica surge en “(...) un mundo en creciente movimiento de hibridación; requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones” (Canclini citado en Mazuecos, 2017, p. 160). En particular, Eibenschutz reflexiona sobre la idea del dibujo efímero mediado por el movimiento del cuerpo, lo cual la lleva a explorar dentro de su trabajo la relación entre danza y dibujo. Imprimir el paso del tiempo, registrar el movimiento de cada momento transcurrido en un lapso temporal específico, son algunos de los postulados y reflexiones que, en palabras de Galia, evidencian las bases conceptuales y estéticas de sus propuestas. Tanto su cuerpo como el movimiento de este son sus herramientas de trabajo.



Figura 6. *Especies endémicas* [performance], por Galia Eibenschutz, 2015. Museo Universitario del Chopo.
<https://www.chopo.unam.mx/exposiciones/EspeciesEndemicas.html>

Por otro lado, Sandra Cerisola ve en el trabajo de Galia un valor estético en el proceso y actividad de la artista, y no en la interpretación del observador -probablemente por el carácter subjetivo de la obra-; tampoco ve la estética en el dibujo final o resultado de la obra, este resultado final lo ve como una vinculación con la huella o la memoria del movimiento (citado en Mazuecos, 2017).

Esta interpretación de huella también la concibe Elva Peniche cuando manifiesta que “no es el dibujo sino el gesto de dibujar. El trazo, el movimiento y el cuerpo como un todo, y frente a ellos el dibujo cobra sentido fundamentalmente en calidad de residuo o huella” (s. f., p. 159). En efecto, esta investigación – creación comparte muchas de las inquietudes y postulados referenciados hasta el momento, en vista de que el sentido de la huella como soporte de memoria contiene el valor expresivo que padece el cuerpo, mientras este se desplaza a través del tiempo y del espacio en mediación con el baile y la danza.

A su vez, es importante resaltar de la obra de Eibenschutz la manera como esta vincula la participación de otros actores y espectadores dentro de las acciones dancísticas, lo que genera un

espacio de diálogo que trasciende el carácter individual y solipsista del artista, para entrar en el marco de una estética relacional a través de la cual participan varios actores. Y es que la función pedagógica de la ARTografía implica pensar y reconocer también al otro y su sensibilidad. “Las percepciones sensoriales, la experiencia afectiva y la expresión de las emociones parecen emanar de la intimidad más secreta del sujeto, pero no dejan de ser social y culturalmente modeladas” (Breton, 2010, p. 21).

Por lo tanto, la obra de Galia se inscribe dentro de una estética relacional y participativa que involucra al otro dentro de sus obras, comprendiendo, además, que cada individuo tiene sus propios sentires y emociones. La inquietud pedagógica de la artista por generar espacios de construcción de conocimiento desde este tipo de acciones performáticas que involucran la participación colectiva son el ejemplo tácito de comprender la manera como el arte integra los sentires, emociones y experiencias particulares de cada participante, a pesar de tratarse de una experiencia grupal y colectiva de creación plástica.

A su vez, la obra de Heather Hansen explora la relación entre danza contemporánea y dibujo dentro de todo su proceso creativo. A pesar de compartir con Galia Eibenschutz el uso de ambos lenguajes expresivos, sus procesos y resultados resultan ser diferentes en tanto que cada una comparte un enfoque y objetivos diferentes.

Vale la pena comentar que Hansen designa su propia obra con el término de *dibujo cinético*, lo cual lleva a reconocer nuevamente la importancia del movimiento, con la salvedad que aquí se juega con la serialización y la repetición constante de ciertos movimientos corporales que, al pasar el tiempo, cobran mayor fuerza dentro del trazo o la huella dejada por medio del dibujo. A diferencia de Galia, quien da paso a la improvisación y el azar dentro del dibujo, Hansen, por el contrario, repite el mismo gesto y trazo, cada vez con mayor fuerza, dejando a un

lado lo espontáneo del movimiento para asumir ciertas acciones corporales repetitivas y estereotipadas. Su obra “(...) no es algo espontáneo, todos sus movimientos son premeditados, han sido minuciosamente pensados y estructurados para conseguir un resultado final” (Martínez, 2020, p. 11).



Figura 7. *Gestos vacíos* [performance y dibujo], por Heather Hansen, 2013. Ochi Gallery.
<https://culturacolectiva.com/arte/heather-hansen-gestos-vacios>

Al igual que Galia, Hansen no crea diferenciación dentro sus disciplinas; para ella, todas son igual de importantes, ya que la mezcla y la exploración le permiten hallar un equilibrio y no irrumpir en su proceso creativo. “Material, cuerpo y movimiento convergen en la creación; tanto la obra en sí como el proceso creativo se funden cobrando igual protagonismo, cada movimiento es realizado con precisión, pero dejando un campo abierto al impulso creativo e instintivo a través de la improvisación, la atmósfera y el sentimiento que le evoque el momento” (Molina, 2018, p. 97).

Adicional a lo anterior, Molina (2018) compara la obra de Hansen con los mándalas hindúes, puesto que los movimientos de Hansen capturan la geometría del cuerpo humano, evidenciándose en el dibujo diseños orgánicos y simétricos. Otro punto importante para el autor

en cuestión, con base en la obra de Hansen, es el carácter ritual en la acción dancística o performática de sus dibujos, los cuales están “(...) habitualmente relacionados con la naturaleza, la conexión con la tierra y la necesidad espiritual de sentirse conectada con el universo” (Martínez, 2020, p. 11).

Para concluir, es necesario hacer mención sobre lo efímero del movimiento, así como también resulta importante reflexionar sobre la huella o memoria que queda en el dibujo, siendo este el único registro de lo fugaz, conceptos que, de alguna manera, están presentes dentro de las obras de las tres artistas referenciadas en este primer capítulo. A pesar de las inquietudes estéticas particulares de cada una, persiste en las tres propuestas discutidas una intención por transformar lo permanente en algo efímero.

4. Bailamos Cuando Dibujamos

4.1 De La Figuración A La Abstracción Del Movimiento

Esta investigación – creación enfatiza en el contenido autorreferencial de una exploración tanto teórica como práctica, en virtud de ahondar en la relación sistémica entre el dibujo y la danza contemporánea. Partiendo inicialmente por una inquietud personal, el dibujo siempre ha estado presente en mis búsquedas de creación plástica desde los inicios de mi proceso de formación como artista visual.

En particular, el realismo y lo figurativo demarcaban mis principales intereses en el campo del dibujo, con la intención de explorar el virtuosismo técnico de representar tal cual lo que vemos. Pero, conforme pasa el tiempo con la Academia llegaron nuevas formas de ver y comprender el dibujo fuera del grafito y papel. De alguna manera, ya había un interés por lo conceptual, en usar este medio para generar reflexión sin salirse de la figuración y el realismo.



Figura 8. *PLEGAIS* (2018). Esgrathboard-dibujo, 48x60 cm. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

En particular, la obra *PLEGAIS* es un ejemplo que evidencia el uso del dibujo a partir de otros soportes, medios, técnicas y materiales, además de generar en la obra un significado que explora la representación figurativa de los animales enmarcados cada uno dentro de un elemento tipográfico, con el fin de generar una poética acerca de la animalidad instintiva presente también en los seres humanos. Además de la importancia de consagrar un concepto a los dibujos para dotarlos de un sentido que va más allá de la técnica, comenzó una etapa de exploración en el dibujo a través del cual representaba la cotidianidad de los entornos que habito, las personas que hacen parte de mi vida.

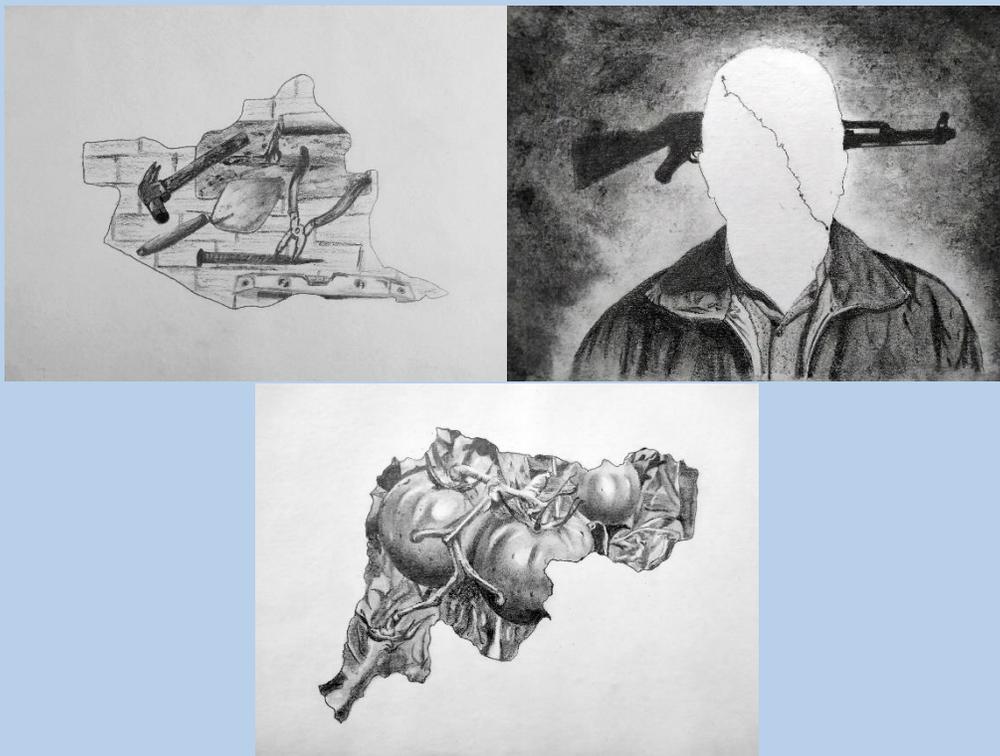


Figura 9. *Los caminos de mi padre* (2019). Grafito sobre papel (tríptico), 25x17.5 cm cada pieza- Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

La siguiente obra citada anteriormente parte del reconocimiento de una experiencia de mi padre como víctima del conflicto armado en Colombia. Este tríptico demarca el desplazamiento armado al cual se vio sometido en el año de 1997 en el municipio de Dabeiba, Antioquia, dejando atrás sus antiguos oficios como cultivador y campesino para aprender el oficio de la

albañilería y construcción. Sin duda alguna, esta obra parte de un homenaje a las memorias íntimas de mi padre.

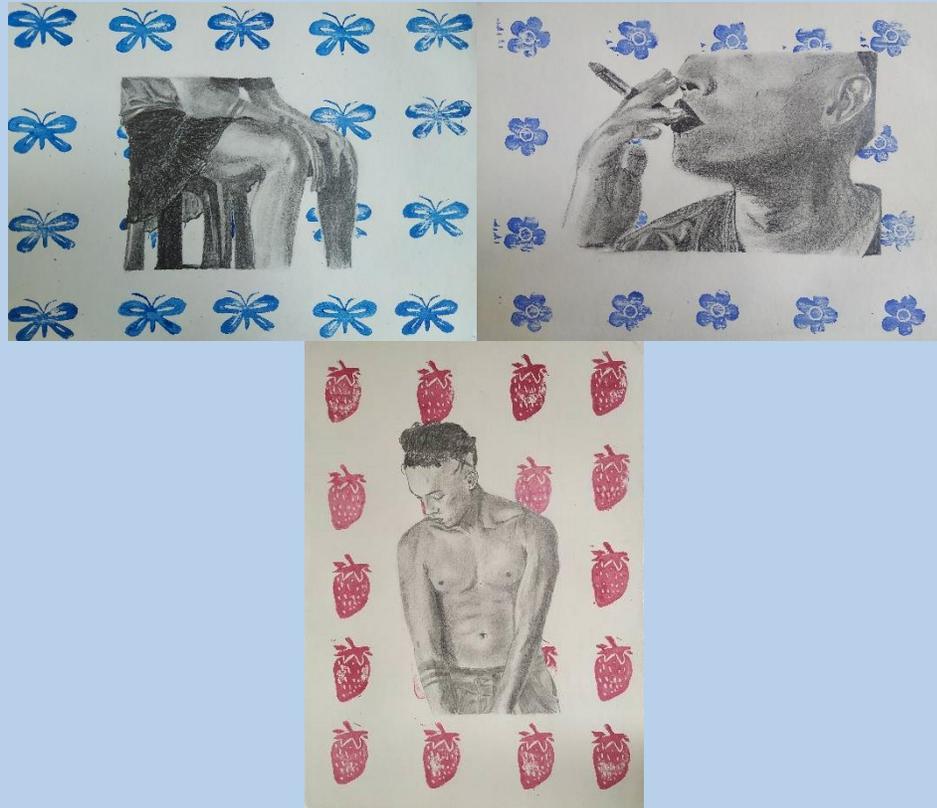


Figura 10. *Me gustan las mujeres* (2019). Grafito sobre papel (tríptico), 25x17.5 cm cada pieza- Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

Seguidamente, la búsqueda realista a partir del dibujo persiste con la inclusión de experiencias y vivencias personales dentro del dibujo. En esta oportunidad, exploro el autorretrato como medio de expresión y representación, con el fin de abordar dentro del tríptico los diversos prejuicios sociales que existen con motivo de la elección de una orientación sexual. En particular, existe una identificación personal con esta obra en cuestión, debido a ciertas cualidades femeninas que definen mi identidad, tornándose este tríptico en una pieza artística autorreferencial.

Precisamente, en palabras de Páez (2017), “esta dación de sentido va dirigida al dibujante en sí, actor y espectador de su propia acción gráfica” (p. 10). Desde esta perspectiva, involucrar

las experiencias y vivencias íntimas en la creación plástica permite constatar la exploración ARTográfica y autobiográfica de mi proceso como artista visual. El pensarse así mismo dentro de la obra artística lleva a una serie de cuestionamientos que vale la pena mencionar a continuación: ¿qué tanto hay de mí en lo que hago? Fuera del placer y gusto personal por hacerlo, ¿qué se puede leer de mí en la obra que realizo?

Además de un virtuosismo o quizás talento técnico, desde este punto se entra en la búsqueda de hacer un dibujo donde se dé cuenta de la integración de fuerzas internas logradas por el cuerpo, las emociones y afecciones del artista. Dichas fuerzas encarnan no solo aspectos formales o técnicos concernientes al dibujo y a todo el lenguaje plástico sino también el impulso interno, expresivo y emocional del creador.



Figura 11. *Entretejido* (2020). Dibujo con intervención digital. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.



Figura 12. Dibujos para la obra *Entretejido* (2020). Grafito y carbon sobre papel. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

El otro pequeño salto hacia inquietudes personales con relación al dibujo, cada vez menos figurativos y más abstractos, se da a partir de la concepción de la obra *Entretejido*, manifestando mi interés por romper con la figuración; hubo una combinación de dos dibujos con una intervención digital, fue una deconstrucción, una fragmentación entre un retrato de mi padre y de su guitarra, un hobbit que él abandonó y que se quedó en un recuerdo fugaz.

Aunque las piezas principales de *Entretejido* eran figurativas y realistas, la obra final no lo era. Esto me generó un interés mayor por la exploración del dibujo experimental, pero fue después que conocí la danza contemporánea cuando al momento de bailar imaginaba que tenía un lápiz en mis manos. Es así como surge una pregunta simple: y si dibujo mientras estoy bailando, ¿qué pasará?

Referente a todo este proceso conceptual e investigativo, fui encaminando mi relación con el dibujo y el baile hacia nuevas búsquedas experimentales que, como lo advierte Páez (2017), “(...) se pretende tratar al dibujo más como un gesto producto del cuerpo y su

experiencia y, menos como, respuesta visual o artística, para así abrir camino hacia una identificación” (p. 10).

4.2 Bailar Sin Saberlo. Expresión Corporal Desde El Dibujo Y La Danza

Hablar de mi recorrido por el campo del baile y la danza contemporánea resulta ser una búsqueda relativamente nueva. Siendo formado como artista visual, surge un interés por aprender algunos bailes como la salsa, el merengue y, principalmente, el porro, que son los que más llamaban mi atención. Por algunas amistades, entré en un grupo de baile llamado Noches de Fantasía, en el cual aprendí un poco sobre los ritmos mencionados, además de adquirir nuevos conocimientos en campos asociados con la expresión corporal y la actitud escénica, puesto que el grupo se dedicaba también a las presentaciones sobre tarima y a los espectáculos para públicos.

Sebastián Iregui, mi profesor de danza contemporánea, siempre defendía la idea de que el baile nunca deja de ser un momento escénico. Ya han pasado alrededor de cinco años desde que inicié con el estudio del baile articulado con mis procesos de formación académica como artista visual. Gracias a esta experiencia de aprendizaje en torno al baile he tenido la posibilidad de bailar en diferentes escenarios como la Cámara de Comercio de Medellín, el Centro Cultural de Moravia y el Carnaval de Barranquilla.

Si bien lo expuesto anteriormente evidencia una experiencia relativamente corta en el campo del baile, resulta para mi formación como artista visual bastante enriquecedora, dado que esto me permitió adoptar la danza para llevarla al campo del dibujo. En diversas actividades del grupo de danza se buscaba fortalecer el dominio y control del cuerpo. Para el 2020, todos los inscritos tuvimos la posibilidad de participar en un taller intensivo de danza contemporánea, a cargo de Andrés Urrego, estudiante de Licenciatura en Danza de la Universidad de Antioquia.

Este antecedente resulta ser, además, el punto de partida a través del cual comencé a concebir la posibilidad de relacionar el dibujo con el baile. Finalizada esta etapa de formación, me presento a la academia del Cubo, en el municipio de Sabaneta, para continuar fortaleciéndome en este campo del baile, con el objetivo de adquirir mayores herramientas tanto técnicas como también conceptuales para adentrarme en un nuevo campo expandido que integra el mundo del dibujo y la danza en una propuesta híbrida y experimental.

A continuación, serán analizadas dos obras: la primera explora un sentido más corporal del movimiento, mientras que la otra atiende más a las emociones internas que derivan en diversos tipos de movimiento; por tanto, en el primer registro veremos unos trazos que expresan más el estado del cuerpo, mientras que en el segundo se expresa más el estado interno y emocional del bailarín.

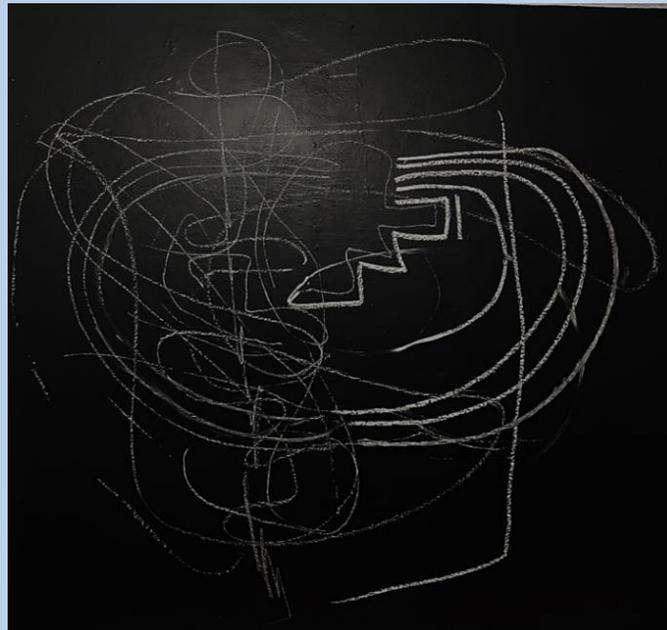


Figura 13. *Flojedad y tensión* (2021). Dibujo. Tiza sobre pared resultado de acción performática. 215 cms x 230 cms. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

Flojedad y tensión toma como referente la obra de Galia Eibenschutz por su forma de abordar el dibujo sobre superficies negras. Se titula de esta manera debido a que estos dos

términos están siempre constantes en el cuerpo al momento de movernos. Laban (1984) menciona que cuando una parte de nuestro cuerpo entra en tensión, hay otra que está en un estado de flojedad. Esta obra refleja dos estados del cuerpo que, a pesar de su antagonismo y contrariedad, resultan ser fundamentales en todo proceso de dinamismo y equilibrio del cuerpo humano.

Precisamente, la obra en cuestión refleja como el movimiento del cuerpo se vincula también con la noción de tensión; mientras las líneas del lado derecho de la composición provienen de un trazo generado con el brazo derecho en tensión, así mismo se logra entrever un grado de dinamismo dentro del dibujo que contrasta con las líneas que integran el lado izquierdo de la pieza, las cuales evidencian la flojedad del brazo contrario, destacándose así los diferentes ritmos, velocidades y fuerzas al momento de dibujar de cada mano.

Esta diversidad de movimientos y tensiones son importantes dentro de las artes visuales porque permite comprender los contrastes suscitados en el marco de la exploración del dibujo mediante el uso de ambas manos. De acuerdo con lo anterior, la parte de la composición con mayor tensión, que es la del lado derecho, tiene menos trazos si se le contrasta con el lado izquierdo de la imagen, generados por la flojedad del brazo izquierdo. Esto debido a que la tensión requiere mayor fuerza y, por tanto, un mayor desgaste de energía.

Por medio del uso de una tiza blanca del mismo largo y grosor en cada mano, se procedió con la ejecución de los trazos sobre la superficie negra utilizando ambos brazos al mismo tiempo. La mano con mayor tensión fue la derecha, lo cual conllevó al consumo rápido de la tiza, mientras que la mano izquierda, al no tener un desgaste continuo de energía, permitió que durase más el material. Si bien existía una inquietud por llevar a cabo movimientos controlados, la mano con mayor tensión, fuerza y presión fue más limitada en el número de improntas y/o

huellas gráficas, mientras la mano izquierda presentó un mayor número de trazos, presentándose también el azar y lo no previsto durante la ejecución del ejercicio.

Es así como se constituye la pregunta por la hibridación de la danza y el dibujo dentro de una obra que tiene presente la intención de poder reflejar los movimientos del cuerpo desde las variaciones de energías, sensaciones, emociones y afecciones que este contiene durante las acciones performáticas, haciendo conscientes estas diferencias. Al ser dibujante, considero importante reflexionar sobre la representación del movimiento, la manera como a través del dibujo se torna factible plasmar el movimiento del cuerpo en mediación con la danza. De esta manera, contemplar el espacio liminar de esta investigación – creación en torno a la relación danza – dibujo nos permite tener en cuenta las palabras de Horcajada Gonzales al mencionar que

Para la actuación del bailarín es esencial que la dinámica visual esté claramente diferenciada del simple movimiento. Físicamente todo movimiento tiene su causa en una fuerza, pero lo que cuenta para la actuación artística es la dinámica que se transmite visualmente al público, porque solo en ella está la expresión y el sentido. Lo que podríamos vincular también con la necesidad de una fuerza creadora para que exista movimiento en el dibujo. Y esa fuerza viene de la naturaleza del impulso que lo origina porque solo de ese impulso sale el movimiento adecuado, el trazo adecuado que cobrará un sentido de vitalidad en la obra (2021, p. 6).

Este sentido de vitalidad del cual habla el autor es lo que busca ser expresado a través de esta serie de propuestas descritas, precisamente, como parte de esta búsqueda personal sobre la posibilidad de entrever un nuevo lenguaje plástico que cobra sentido desde la pregunta por el baile en los procesos creativos, así como también la comprensión de los movimientos del cuerpo desde una expresión plástica, corpórea e indexical porque se vale de los trazos y las huellas como

manifestación gestualista y expresiva de un dibujo cinético, es decir, en constante movimiento, con la pretensión de reflejar las improntas de un momento efímero.

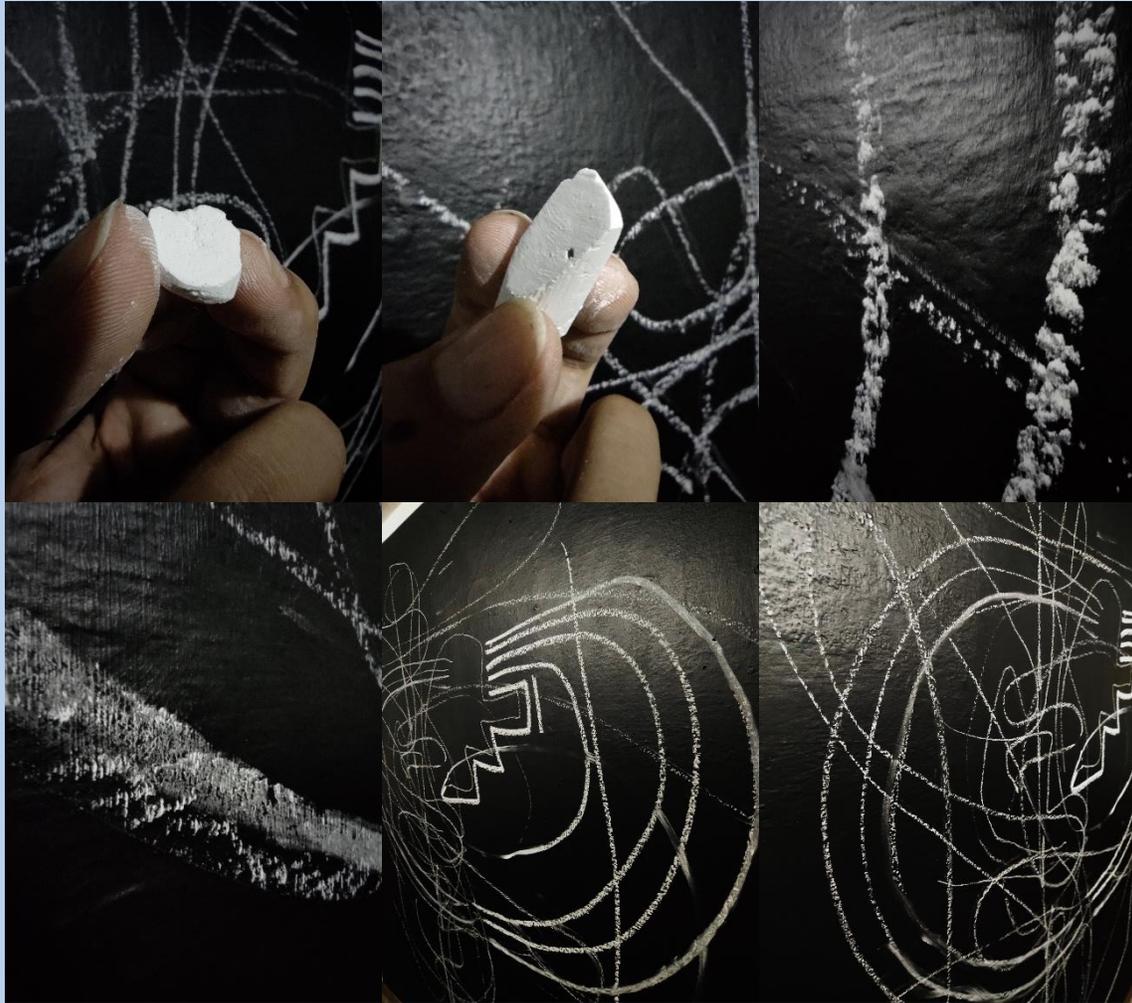


Figura 14. *Flojedad y tensión* (2021). Dibujo. Tiza sobre pared resultado de acción performática. 215 cms x 230 cms. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

La siguiente obra titulada *Recuerdo Reducido* tiene mayor relación o énfasis con la parte interna de artista, ese estado emocional que este atraviesa y lo lleva a bailar para, posteriormente, proceder con la ejecución de unas líneas que evidencian esa carga emocional. Pero, algo particular de esta pieza es que, a diferencia de la obra anterior, esta “carece” de más improntas o huellas gráficas, que son la marca de lo que deviene del movimiento.

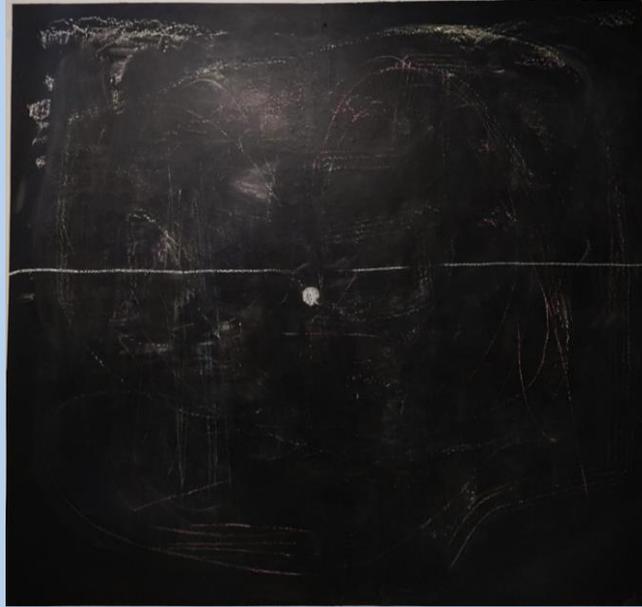


Figura 15. *Recuerdo reducido* (2021). Dibujo. Tiza sobre pared resultado de acción performática. 215 cms x 230 cms. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

Recuerdo reducido funciona como un tipo de palimpsesto. Un palimpsesto se comprende como la sobreposición de un texto sobre otro, es decir, cuando un texto inicial termina siendo borrado para sobreponer uno diferente, persistiendo sobre el soporte del papel las huellas de ambos escritos. Algo similar sucede con esta pieza, en tanto que se presenta una especie de autodestrucción de la misma obra al momento del cuerpo danzar y moverse sobre la superficie que contiene las diferentes huellas y trazos elaborados previamente, siendo un tipo de memoria borrada y destruida, pero cuyas líneas aún se logran entrever desde la superficie del muro.

Cada línea es el recuerdo y el resultado de una acción que involucra un momento, un estado y un sentir. Pero, la acción corporal borra los trazos develados por el movimiento inicial; la puesta en escena termina sobrepasando la intencionalidad de que el dibujo persista a través del tiempo. La performance difumina las líneas y las formas, pero su impronta persiste. Dichas huellas habitan un sentir, un acto cargado de emociones que pueden ser leídas también desde los movimientos del cuerpo.

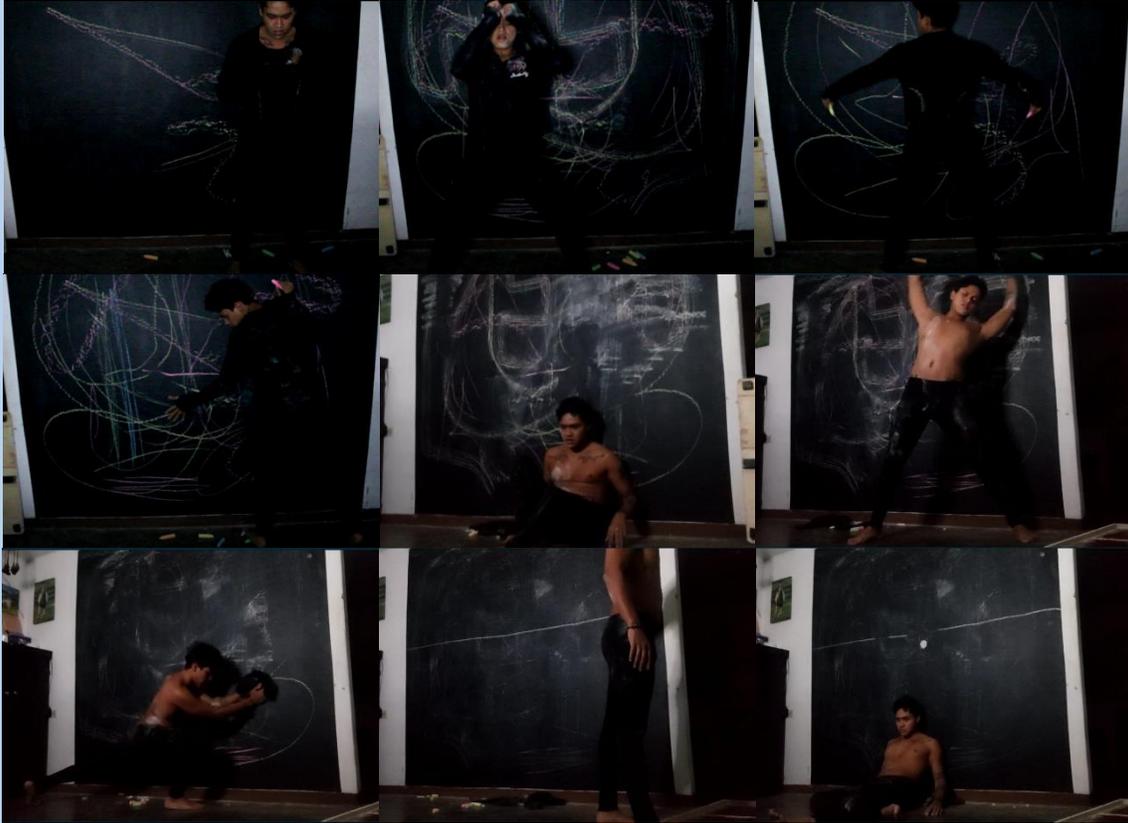


Figura 16. *Recuerdo reducido* (2021). Dibujo. Tiza sobre pared resultado de acción performática. 215 cms x 230 cms. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

Cada trazo contiene un mensaje que alberga un sentir, un acto cargado de una emoción que a la final da fin a la posibilidad de ser leída; solo se puede rescatar aquello que se logra observar, de que hubo un sentir que no quiso ser plasmado. No se trató de un dibujo realista, aunque expresó más de lo que se esperaba, y es este factor del sentir que puede llevar al bailarín a que pase por una variedad de situaciones y emociones al momento de bailar.

Es importante clarificar que durante la ejecución de la obra no se tuvo presente un elemento coreográfico predeterminado que condicionara los movimientos corporales y expresivos. La improvisación resulta importante porque permite que no se lleve a cabo ningún tipo de jerarquización sobre los medios de expresión o disciplinas tratados dentro de esta investigación – creación. A su vez, Le Roy advierte que al integrar a la acción un relato propio,

biográfico o autorreferencial permite eliminar -de manera intencional- dicha jerarquía (citado en Albarrán, 2019). De ahí que esta investigación – creación propenda por la experimentación de los lenguajes y disciplinas en un espacio liminar que integra el dibujo, la danza, la acción performática, la expresión, el movimiento y el cuerpo.

El elemento de la emoción es algo interno que puede ser, con base en la memoria que incita y a lo que podemos sentir o, posteriormente, expresar; por ello, *Recuerdo Reducido* es una obra hecha con base en un recuerdo de un momento de la vida del artista, un recuerdo que puede ser tan claro como fragmentado, pero suficiente para generar un efecto emocional, donde las emociones encausan la expresión cinética del cuerpo. “Es entonces en la fuerza y la voluntad no controladora que el artista puede liberarse, es un estado mental para dar rienda suelta a ese factor motor. Lo que te mueve internamente quedara reflejado en la obra” (Horcajada, 2004, p. 7). Es así como toman relevancia las emociones dentro de la creación plástica, en tanto que el artista las utiliza como motor, impulsadas por recuerdos y experiencias que integran la memoria íntima del artista. Al respecto, Albarrán (2019) define la práctica performática desde su relación con el concepto de “archivo”, a lo que él establece que:

(...) El ámbito de la performance se ha extendido la conceptualización del cuerpo como archivo contenedor de un conocimiento que circula y se valida desde la inmaterialidad de los afectos y emociones, y con el concurso de la materialidad cálida de los organismos en acción. El cuerpo produce y difunde un corpus de movimientos y saberes que permitirían ampliar la noción de archivo, de modo que está ya no se circunscribe a una institución o dispositivo en el que se custodian elementos materiales sobre los que construir una historia pretendidamente objetiva. Abundan los proyectos que acuden a los cuerpos de los bailarines como transmisores de información y emoción (2019, p. 205).

De esta manera, el dibujo se integra con la acción performática como elemento que permite contar la historia inscrita en las experiencias y vivencias del cuerpo danzante. Lo que sucede con relación a los “incidentes y accidentes” incluidos dentro de cada acción es un engranaje desde que se toma posición para iniciar la acción hasta la última interpretación que pueda ejecutar un espectador desde su participación e interacción.

De esta manera, es preciso decir que lo reflejado en esta obra tiene mayor relación con los movimientos corporales suscitados directamente por el baile; en la primera obra referenciada en este capítulo se evidencia más la predominancia de la forma a través del dibujo; pero, en esta segunda propuesta predomina más la expresión interna, a pesar de estar previsto inicialmente dentro de la conceptualización del ejercicio una aparente supremacía del dibujo como elemento que da cuenta de la representación del movimiento del cuerpo. El resultado fue distinto a como se tenía previsto inicialmente, puesto que el resultado final dio paso a un palimpsesto de huellas e improntas de líneas difuminadas por la acción corporal del artista. Estos “incidentes y accidentes” evidencian un espacio liminar a través del cual se difumina el sentido del dibujo por la acción performática, aunque persisten las improntas, huellas o signos indexicales, como lo propone Pere Salabert (2003), que sostiene la obra, como un dibujo resultado de unos movimientos gestualistas y expresivos.

Aquí se consagra la relación del artista con el dibujo en un devenir, en tanto que la pieza artística queda sujeta a la corporalidad del artista; si bien la acción finaliza, la huella persiste y continúa transmitiendo; por tanto, la acción indirectamente sigue allí. Así lo sostiene Páez (2017) al mencionar que, en su mayoría, se concibe el dibujo con su hacedor de forma directa, concluyendo que este “aparece como el resultado de una acción que omite indirectamente lo corporal, y cuando se trata de entenderlo, se centra más en una preocupación por la forma en que

se comunica lo dibujado que por la acción de dibujar” (p. 12). De acuerdo con lo anterior, como experiencia artística durante este proceso de creación también hay un momento de reflexión teórica, crítica y conceptual sobre la acción y la relación *dibujo-dibujante*. Esto es importante mencionarlo, dado que son concepciones que se sostienen durante el momento de la creación y que no se pueden desligar. Sobre esto, Pacheco (2015) comparte con Arguedas (2003) la siguiente idea:

La práctica de la expresión Corporal permite al individuo percibir, sentir, conocerse a sí mismo y a los demás y manifestarse a través del conocimiento de un lenguaje expresivo comunicativo. Gracias a ello, se encuentra placer en el descubrimiento del propio cuerpo, estático y en movimiento, y la seguridad que conocerlo proporciona, pues resulta ser un lenguaje universal en el que el individuo se puede apoyar para hacerse entender y conocer a su entorno (citados en Gómez Krichi, 2020, p. 14).

Por consiguiente, ambos autores hacen alusión a la importancia de este factor que hay detrás del dibujo, que sería el dibujante y, en este caso particular, el de bailarín. Para concluir, es importante hacer una observación en cuanto a la relación *dibujo-danza*, y es que puede pensarse que bailar puede fungir como un acto de dibujar. Con las anteriores obras expuestas se pone en evidencia dicho planteamiento, pero también sucede si se mira a la inversa: dibujar puede ser un acto de bailar, pues para Albarrán (2019) cualquier movimiento puede considerarse danza. Por lo tanto, cualquiera puede aprender a bailar.

Esto es punto válido para ayudar a sostener la idea de que aún sin contar con una profesionalización en danza contemporánea, los procesos de aprendizaje obtenidos en las academias de danza a las cuales estuve inscrito durante el proceso de esta investigación – creación, me permitieron crear y generar obra simultáneamente mientras también indagaba por

los referentes teóricos y artísticos mencionados hasta el momento en los dos primeros capítulos de este trabajo de grado.

Efectivamente, se trata de una acción performática que involucra la danza y su relación con el dibujo. Si todo movimiento puede concebirse como danza, por consecuencia, los movimientos que hacemos al dibujar son dancísticos o susceptible de serlo y de ser considerados de esta manera. Pero, ¿todo movimiento es dibujo? La idea anterior sería posible si todo movimiento fuera concebido como tal.



Figura 17. *Emptied gestures*, Heather Hansen. [Performance] Fotografía de Spencer Hansen. Ochi Gallery. 2014. <https://www.creativeboom.com/inspiration/emptied-gestures-is-an-experiment-in-kinetic-drawing/>

A manera de síntesis, recordemos a la artista Heather Hansen, quien se desempeña como artista visual y bailarina, haciendo uso de la danza como medio de expresión artístico; a través del movimiento de su cuerpo crea líneas y patrones en lienzos sobre los cuales ella reposa. Ejemplo de ello es su serie *Emptied Gestures*, a través de la cual se evidencia en sus dibujos una predominancia del movimiento, un claro dibujo cinético.



Figura 18. *Trazos para cello*, Galia Eibenschutz en colaboración con Natalia Pérez Turner. [Performance] Fotografía de Rodrigo Valero - Puertas. Nave Galería Dos Quince. 2016. <https://casawabi.org/galia-eibenschutz-perfil-nano>

Otra artista de quien también retomo una gran influencia con respecto a sus obras o medios de creación es la artista visual Galia Eibenschutz, quien también es formada en ballet clásico y danza contemporánea. Ella explora el movimiento a través del dibujo, pero lo hace desde el desplazamiento por todo el entorno, conectando también la música con la danza. Precisamente, en *Trazos para cello* la artista se ubica dentro de una sala amplia que contiene en su interior cuatro pizarras de gran formato sostenidas sobre los muros del receptáculo. En uno de los extremos de la sala se ubica una cellista, cuya posición le brinda una vista panorámica del espacio. Tanto la performance como la composición de la cellista adolecen de un guion o partitura previa, por lo cual tanto Eibenschutz como Pérez Turner se valen de la improvisación para generar un vínculo relacional entre los movimientos corporales de la artista y la puesta en escena del cello, cuyos sonidos y vibraciones pautan los trazos de unos dibujos compuestos por líneas abstractas que demarcan una serie de bailes espontáneos, lo cual traen aquí la acertada relación entre danza y dibujo. Es importante advertir que son los desplazamientos de Eibenschutz los que determinan el uso que la cellista hace del instrumento musical.

Este diálogo entre artes plásticas, música, dibujo y danza determina un espacio liminar para la creación plástica que influencia notoriamente mi proyecto de investigación – creación. Es por esta razón que este capítulo cierra, a manera de conclusión, con la importancia de comprender el carácter multidisciplinar de las prácticas artísticas contemporáneas. Las artistas citadas anteriormente se valen del uso del teatro y el performance, además de otros lenguajes visuales como el dibujo, la danza, el video y la intervención en espacios. Sin duda alguna, son referentes claves dentro de mi proceso ARTográfico.

Hasta aquí, pues, quedan planteados en los últimos dos capítulos de este trabajo de grado la exploración artística e investigativa que integran el modelo de investigación de la ARTografía con la enunciación de los referentes artísticos y la exploración tanto técnica como conceptual de mi creación plástica (A–Artist/Artista). Así mismo, se presentaron en diálogo todo lo anterior con referentes teóricos, con el fin de soportar argumentativamente bases conceptuales afines a esta investigación – creación, por lo cual se procedió con la búsqueda de textos académicos, trabajos de grado y artículos académicos afines al eje temático investigativo. Estas fuentes me permitieron profundizar dentro de mi investigación conceptos tales como el dibujo experimental, la danza contemporánea, la acción corporal, el espacio liminar e integrador del arte y la ARTografía como metodología de investigación basada en artes (R–Researcher / Investigador).

Para concluir, se procede con el desarrollo del último elemento presente dentro de la triada de la ARTografía con el componente pedagógico de esta investigación – creación en artes (T–teacher / profesor). A pesar de adolecer de un título de formación como licenciado, considero importante compartir el diseño de una propuesta pedagógica que permita aplicar este tipo de exploraciones conceptuales en torno al dibujo y la danza para que pueda ser replicado por personas interesadas en el performance y las acciones corporales.

Para concluir, es relevante comprender el dibujo desde una postura amplia, expandida y multidisciplinar, tanto que una acción sobre cualquier superficie -fuera del papel- puede ser cercana a la idea del dibujo experimental; por consiguiente, es válido decir que plasmar a través del movimiento es dibujo, y que todo movimiento es danza. Plasmar un dibujo es dibujar bailando.

5. Una Propuesta Desde Lo Pedagógico Del Arte

El ensayo, el error, la experimentación, los aciertos y desaciertos son etapas dentro de todo proceso de creación plástica y que para efectos de esta investigación centramos la mirada en la relación entre el dibujo y la danza. Estas etapas nos permiten abordar de diferentes maneras ejercicios de exploración tanto técnica como conceptual. De todo esto aprendemos como artistas, sobre nosotros mismos y sobre el público o espectador que participa dentro de la obra.

Algo a considerar, que veremos a continuación, es que no se busca crear un manual o normas pedagógicas para seguir al pie de letra, es solo una propuesta para llevar a cabo un proceso creativo que involucre la danza y el dibujo sin pretender imponer certezas o verdades absolutas. Por el contrario, se busca generar la mayor libertad posible. Si lo que aquí se propone funciona como punto de partida para otros y sus propios intereses, ya el papel pedagógico se ha cumplido.

El contenido de este capítulo está enfocado en mostrar algunas experimentaciones y ejercicios que se llevaron a cabo para la producción de las obras expuestas en la sección anterior, además de las reflexiones generadas en torno a ello. Se pretende en este apartado exponer una última pieza que funcione como resultado final de todos estos procesos de exploración y creación, y que, además, sirva de ejemplo para aquellos interesados en abordar o acercarse a todo lo que se ha tocado en esta investigación-creación. Este último capítulo se divide en tres apartados. En primer lugar, la reflexión sobre el uso de las pedagogías artísticas; seguidamente, la explicación de los procesos y ejercicios realizados. Finalmente, la presentación de la pieza final resultado de los talleres de creación y experimentación.

5.1 Otras Pedagogías Y Didácticas De La Enseñanza Del Dibujo Y La Danza

La ARTografía, como metodología de investigación basada en artes, permite explorar la reflexión pedagógica dentro de las prácticas artísticas de carácter autoetnográfico y/o autobiográficas. Para llevar a cabo este apartado se considera relevante observar algunos referentes provenientes del campo de la pedagogía del arte que indagan por la relación *danza-dibujo* como mediación pedagógica, para observar la posibilidad y aplicabilidad que permite la integración de estas disciplinas, más allá de un recurso de creación con intenciones plásticas exclusivamente.

Ejemplo de lo anterior sería la tesis de Raquel Pastor Prada (2012), quien desarrolla una propuesta pedagógica entre la danza y las artes plásticas a partir de la obra de Loie Foller (1862-1928), con el objetivo de diseñar prácticas pedagógicas dirigidas a públicos infantiles. Loie Foller es bailarina y actriz de vocación; tenía un interés específico por la botánica, integrándolo a la danza mediante el reconocimiento de los movimientos y formas de la naturaleza botánica y animal.

Pastor Prada (2012) comenta que, durante los talleres de creación en artes con sus estudiantes, este procede a mostrarles fotografías de Loie Foller con el fin de que estos identifiquen las flores, plantas, insectos y demás elementos provenientes del mundo natural, por lo que entienden que la naturaleza es un medio de inspiración para el artista. Posteriormente, Pastor Prada lleva a sus alumnos al exterior con el fin de identificar la variedad de flora y fauna de los lugares frecuentados. Luego, los invita a dibujar todo lo observado para, finalmente, proceder en otra sesión con un ejercicio que incluye, previamente, un calentamiento corporal para incorporar todo lo experimentado durante el trabajo de campo en su propio cuerpo. Es decir, asimilan, por ejemplo, que su columna vertebral es la de un árbol y desarrollan un trabajo de

percepción y concentración, así como otros ejercicios que fortalecen la expresión corporal y la imaginación por medio de la asociación. De esta manera, sus cuerpos comienzan a bailar al incorporar los movimientos de las mariposas, de las plantas creciendo o al emular las formas de una flor. No se trata, efectivamente, de una imitación sino de una interpretación de lo que han observado e interiorizado. En vez de combinar las artes plásticas y la danza directamente, se da un paso a paso antes de llegar a una propuesta más eficaz y construida; en otras palabras, “la asimilación, esto es, la percepción de la información sensorial y, en segundo lugar, la transformación o acomodación de dicha información de manera analítica y global para elaborar una respuesta corporal motriz (Pastor, 2012, p. 161).



Figuras 19, 20, 21 y 22. Ejercicios de exploración dibujo - danza, por Raquel Pastor Prada. [Fotografías] De izquierda a derecha: figura 18. Loie Foller bailando *The butterfly*. Figura 19. Niños dibujando plantas y árboles. Figura 20. Ejercicio de adaptación del cuerpo con base en un árbol observado. Figura 21. Danza acompañada con pañuelos en referencia a Loie Foller. Imágenes tomadas de *Artes plásticas y danza: una propuesta didáctica interdisciplinar*. Tesis doctoral. 2012. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/16759/>

A su vez, Sara Senovilla (2017) se basa en las propuestas de la ya mencionada artista Heather Hansen, referente fundamental para el taller de creación propuesto en este último capítulo, además del artista visual Alessandro Luma y la Coreógrafa Simona Lobefaro con su obra *Segni mossi*, a través de la cual buscan la proyección del espacio con un enfoque emocional y la acción como rastro de experiencias a través de la relación danza-dibujo. Senovilla busca como objetivo y finalidad que los alumnos exploren, expresen y logren comunicar sus

sensaciones y emociones a través del cuerpo y el movimiento, con el fin de disfrutar de una experiencia multisensorial.



Figuras 23, 24 y 25. Ejercicios de exploración *dibujo - danza*, por Sara Senovilla. [Fotografías] Imágenes tomadas de Educación infantil: la performance como experiencia creativa de los diferentes lenguajes artísticos. Tesis de grado. 2017. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/26901>

Por último, Eva María Manso Jiménez (2019) también busca la exploración de la obra de Heather Hansen con sus alumnos mediante el uso de materiales como carboncillos y papel. Lo anterior tiene en común la búsqueda de la expresión a través de una conexión con lo emocional. Algo muy importante es que las actividades propuestas no están supeditadas a un público específico o especializado, es decir, cualquier persona que no sepa dibujar o bailar puede participar de estas formas pedagógicas. A esto hace alusión Albarrán al afirmar que “cualquiera, sin necesidad de una formación específica en el campo de la danza o la performance, podría repetir los movimientos y posiciones que llevaban a cabo los performers para actuar las obras, (2019, p. 206).

5.2 Taller De Dibujo - Danza, Un Encuentro Para Conectar Con Nuestro Interior

La siguiente propuesta pedagógica desarrolla elementos prácticos y experimentales que tienen como fuente principal los artistas mencionados en los capítulos anteriores, así como también las clases tomadas sobre danza contemporánea dentro de mi proceso de formación como bailarín, los referentes pedagógicos abordados previamente y, en particular, la obra bibliográfica de Valentín Torrens (2014) titulada *Pedagogía de la performance*. A continuación, se proponen los siguientes objetivos:

- Objetivo general del taller: brindar a través de la danza y el dibujo herramientas técnicas y conceptuales que permitan a los participantes proyectar su interior.
- Objetivos específicos:
 - Generar a través del movimiento un estado de conexión interna con sus múltiples emociones.
 - Mostrar por medio del dibujo un soporte donde proyectar y canalizar las diferentes emociones.

En cuanto a las condiciones necesarias para participar en el taller relámpago se establecen los siguientes criterios:

- El público debe ser mayor a 14 años.
- Es pertinente un grupo moderado de integrantes, entre 8 a máximo 15 personas.
- No se requiere conocimiento en danza contemporánea u otros estilos dancísticos.
- No se requiere conocimientos técnicos en dibujo.
- Contar con disposición de 2 a 3 horas para participar en el taller de una sola sesión.
- Ropa cómoda.

En cuanto a materiales para llevar a cabo el taller se necesitan los siguientes:

- Espacio suficiente y acorde a los participantes, la comodidad de estos en el espacio es importante.
- Documentos guías, desde lo teórico y práctico.
- Equipos de sonido para acompañar algunas actividades con música.
- Pliegos grandes de papel periódico, por ejemplo.
- Hojas blancas o reciclables tamaño carta.
- Lápices de grafito y barras de carboncillos o carbón vegetal.
- Vendaje para los ojos.
- Insumos de limpieza (gel, jabón, pañitos, etc.).

Recordemos que la falta de experiencia en danza contemporánea es un factor a considerar, mas no es un limitante para la creación desde esta disciplina; por tanto, no será un limitante para los participantes. Aunque se genere una pedagogía desde la danza, no es necesario saber bailar; basta con que deje fluir sus movimientos, además de que estos, de igual manera, pueden ser considerados como danza (Albarrán, 2019). Resulta aquí fundamental concebir la improvisación como estrategia didáctica, con el fin de que cada individuo logre canalizar sus emociones: ese es el verdadero reto de esta propuesta.

Lo fundamental aquí es que cada participante encuentre sus propias formas de expresión, su vocabulario, actitudes, movimientos y silencios. Por tanto, aunque se trate del mismo esquema y pautas para todos los integrantes, cada individuo genera dentro del taller de creación resultados distintos. “El esquema corporal es el mismo para todos los individuos, la imagen del cuerpo es propia de cada uno... La imagen del cuerpo es la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales” (Pastor, 2012, p. 161). De ahí que el autor citado exprese la imperiosa necesidad

de contemplar el cuerpo en dos vías con base en la creación, ya que lo considera: “por un lado, como sujeto de la acción y, por otro, como contenedor de las emociones, de las experiencias sensibles que son origen y dan forma al hecho creativo” (2012, p. 167). Por lo tanto, abordaremos, en primera instancia, todo lo relacionado con el campo performático, el cual se detalla a continuación:

- Primero se les expone a los participantes lo que se pretende lograr con los ejercicios, mencionando referentes como Galia Eibenschutz, su obra y forma de llevar a cabo sus acciones, al igual que la artista Heather Hansen.

- Posterior a ello, se abordará la reflexión sobre las múltiples posibilidades que tiene el dibujo, proponiendo la ejecución de un ejercicio que pretenda dar una interpretación de la realidad de cada uno, atendiendo a la idea de que no piensen en algo realista y figurativo, más bien en algo abstracto, con el fin de “(...) liberar el campo recurrente, que estimulan las viejas ideas y desdibuja los límites que contenían para posibilitar la irrupción de las nuevas” (Torrens, 2007, p. 27) y, por tanto, su acción derive en una serie de líneas abstractas que develen sus emociones o movimientos. Reflexionar sobre los alcances del dibujo, más allá de las convenciones técnicas, permitirá a los usuarios del taller explorar el movimiento y el dibujo paulatinamente a través del uso de la línea. Y es que la línea “es la unidad primaria del dibujo, sin duda su elemento fundamental. Pero más allá de ser un grafismo sobre un soporte, es ante todo una construcción abstracta e inmaterial del pensamiento” (Cataño, 2014, p. 53). Esto quiere decir que los partícipes deben interiorizar que tipo de dibujo harán.

- A continuación, se les invita a los partícipes a realizar una serie de pasos o movimientos corporales dirigidos por el tallerista. Es importante que cada paso o movimiento

indicado por este, ya sea de manera improvisada o preconcebida, sea realizado por todos de manera natural, sin sentimientos de vergüenza o pena, para así evitar limitar nuestro movimiento.



Figuras 26- 33. Taller de dibujo – danza, un encuentro para conectar con nuestro interior (2021). Ejercicios como introducción a la actividad (figuras 25- 28 de izquierda a derecha) y ejercicios con base en el movimiento y la expresión (figuras 29 – 32). Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

- Ahora, se les indica a los participantes de acostarse sobre el suelo, con el fin de sentir las partes de su cuerpo que tocan la superficie: brazos, espaldas, glúteos; y, a su vez, se les invita a pensar en las partes que quedan flotando, es decir, aquellas que no tocan el suelo. Esto con la intención de generar más conciencia sobre su cuerpo. Por consiguiente, se les invita a estar de pie y mover algunas extremidades, que son las partes que permiten desplazarnos tales como las piernas o las manos. Luego, deben tratar de mover aquellas partes del cuerpo que parecen depender más de la inercia o movimientos involuntarios como la parte abdominal y la espalda. La idea es que muevan su cuerpo desde el centro (desde el ombligo), para llevar el cuerpo a una confusión, ya que no estamos acostumbrados a mover ciertas zonas del cuerpo y puede resultar incómodo. Los movimientos pueden tener una duración tentativa propuesta por el tallerista, quien brinda las pautas sobre cómo moverse.

- Siempre se debe indicar la importancia de generar conciencia sobre cada parte de nuestro cuerpo, con el fin de descubrir sus límites y sus potencias. Por ejemplo, algunas partes de nuestro cuerpo parecen devenir en un estatismo constante, como sucede con las orejas, por ejemplo. Pensar en generar movimiento en nuestras orejas produce en nuestra mente un deseo consciente de dominar nuestra corporeidad. Se invita a explorar, por ende, cada parte del cuerpo siendo conscientes de sus movimientos: los dedos, la cintura, los muslos, las articulaciones, etc. El grado de complejidad de este experimento puede ir incrementándose mientras se propende por ir más allá de los límites impuestos a cada parte de nuestro cuerpo. Es decir, extender y abrir un brazo hasta donde no podamos más; como si el centro de control del cuerpo cambiara, que no se camine porque los pies quieren, que los pies caminen y se muevan porque la cabeza está yéndose a otro punto.

- Luego, se darán algunas pautas sobre los ritmos y las velocidades, así como también sobre la altura que debe asumir el cuerpo en relación con su posición. Por ejemplo: en relación con la imposición de niveles de altura conforme al piso, un nivel bajo es estar completamente en el piso, un nivel medio es movernos algo agachados y un nivel alto es darle movilidad al cuerpo prácticamente de pie. Ya con esto se tienen tres variables para jugar e improvisar un poco más. Nuevamente, se utiliza aquí el cuerpo como instrumento educativo focalizado más en el proceso que en un resultado final. Así, se hace énfasis en que lo importante está en el momento de accionar de cada individuo, más que en la planeación de los ejercicios.

- Ahora, debemos pensar en estos movimientos, en los posibles sentidos o emociones involucrados en estos. Luego de que los participantes sean guiados por una serie de pautas para el control y movimiento de los cuerpos, se invita a la libertad creativa de los participantes, seguidamente. Esto quiere decir que cada integrante puede moverse autónomamente. “Si no hay posibilidad de expresión, no hay posibilidad de comunicación, de ser, de vivir, de realizarse como un individuo sano y feliz (Pastor, 2012, p. 235). Por tanto, no habrá sentido alguno bailar lo propuesto si no hay nada que comunique o exprese. Así que indicaremos las siguientes pautas para lograr lo propuesto a continuación:

- En primer lugar, se invita a un estado de reposo, de pie, sentados o acostados, a todos los integrantes. Se les pide imaginar algo que los conmueva o emocione, algo que les dé alegría, tranquilidad, calma, ira, tristeza, melancolía, etc., que lo conserven en su mente por unos breves minutos. Al final, deben relacionar esto con un objeto, ya sea que ese objeto les recuerde o esté relacionado con las emociones que pensaron.

- Luego, se les indicará que imaginen ese objeto en sus manos, en alguna parte del cuerpo, que les pasa por cada rincón de este y se muevan de acuerdo a esto, que miren como si el objeto estuviese allí, como si lo sintieran realmente, que interactúen con el objeto, aunque no esté realmente; esto para acercarlos a una emoción con un punto de partida y algo donde la puedan proyectar inicialmente. Ya para finalizar esta parte e introducir la parte gráfica, daremos una última indicación conforme al movimiento del cuerpo y su relación con las emociones.



Figuras 34 - 37. Taller de dibujo – danza, un encuentro para conectar con nuestro interior (2021). Ejercicios introductorios al grafismo y el dibujo. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

- Cada participante hará de su cuerpo una especie de lápiz, ya sean las manos, un pie o la cabeza; con esta parte del cuerpo tratará de dibujar sobre el espacio en todas sus direcciones: arriba, abajo, el suelo, derecha o izquierda. Todas las direcciones son su tablero, y su cuerpo está dibujando, ya sea algo abstracto o algo reconocible como objetos, animales, elementos de la naturaleza, pero la idea es que funcionen de esta manera.

Esto permite así pasar y hacer la transición a otra etapa donde intentaremos introyectar la idea de que pueden dibujar o mínimamente hacer de sus gestos un trazo; un dibujo que no busca la lógica ni la mimesis, un dibujo que “permite reflexionar sobre su propia experiencia y favorecer su curiosidad exploratoria” (Urraca, 2015, p. 47). Para lograr esto, primero hay que ir hacia un dibujo de interpretación, un dibujo que no es académico, es más intuitivo en sus palabras. “Entendido como una especie de sabiduría subjetiva que guía las actividades espontáneas. Enfocado más en la expresión que en la representación”, como lo advierte Luna (s. f., p. 59), donde para llegar a ello recurriremos a un método recomendado por Betty Edwards que consiste en:

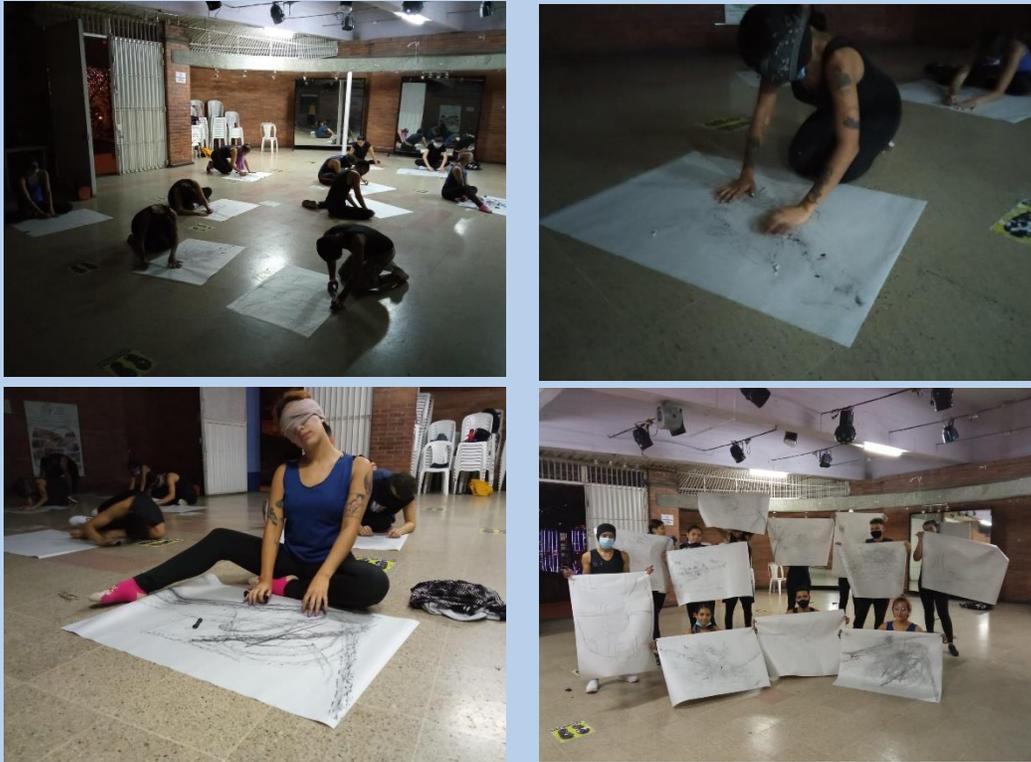
lo viejo con ojos nuevos, es el dibujo con la mano no dominante; la mano izquierda es controlada por el lado derecho del cerebro y, al tratar de dibujar con esta mano, se pierde el control sobre la línea. El resultado es una síntesis de lo visto, o se puede terminar dibujando cosas que no se han percibido por el lado izquierdo del cerebro, algo difícil de lograr con un solo ejercicio con la mano dominante (citado en Luna, s. f., p. 81).

De acuerdo con lo anterior, se propone la siguiente dinámica para llevar a cabo dentro del taller:

- Invitaremos a los partícipes a realizar un dibujo con la mano no dominante; puede ser un objeto que esté a la vista de ellos como un rostro, algo matérico que sea reconocible y pueda ser representado miméticamente. Después de este ejercicio, deberán hacer lo mismo, pero sosteniendo el lápiz con otra parte de su cuerpo, ya sea los pies, las axilas, etc.

- A continuación, pasaremos a un último ejercicio como preámbulo para poder llevarlos a la experimentación con la danza-dibujo. Los pondremos frente a un papel de un tamaño de mediano formato donde se les tapaná los ojos, se les ambientará con música lo más

neutral posible y se dispondrán a rayar lo que sientan, usarán sus manos para dejar en el papel los gestos que vayan surgiendo.



Figuras 38- 41. *Taller de dibujo – danza, un encuentro para conectar con nuestro interior* (2021). Ejercicios de acercamiento a los resultados de exploración con base en los ejercicios indicados. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda.

- La idea de vendar los ojos de los participantes mientras dibuja permite que haya un mayor grado de conciencia a través de la búsqueda experimental del dibujo para llenar espacios de manera intuitiva, buscando simetrías, generando contrastes, líneas continuas o discontinuas, y así evitar entorpecer o limitar esa sensación interna que trata de dibujar. Se pretende que el dibujo no esté supeditado a lo racional, como lo plantea Infante, “... un dibujo que siendo una construcción individual y cognitivo no esté subordinado a normas estrictas, que no esté sometido a comunicar desde la lógica” (citado en Urraca, 2015, p. 49).

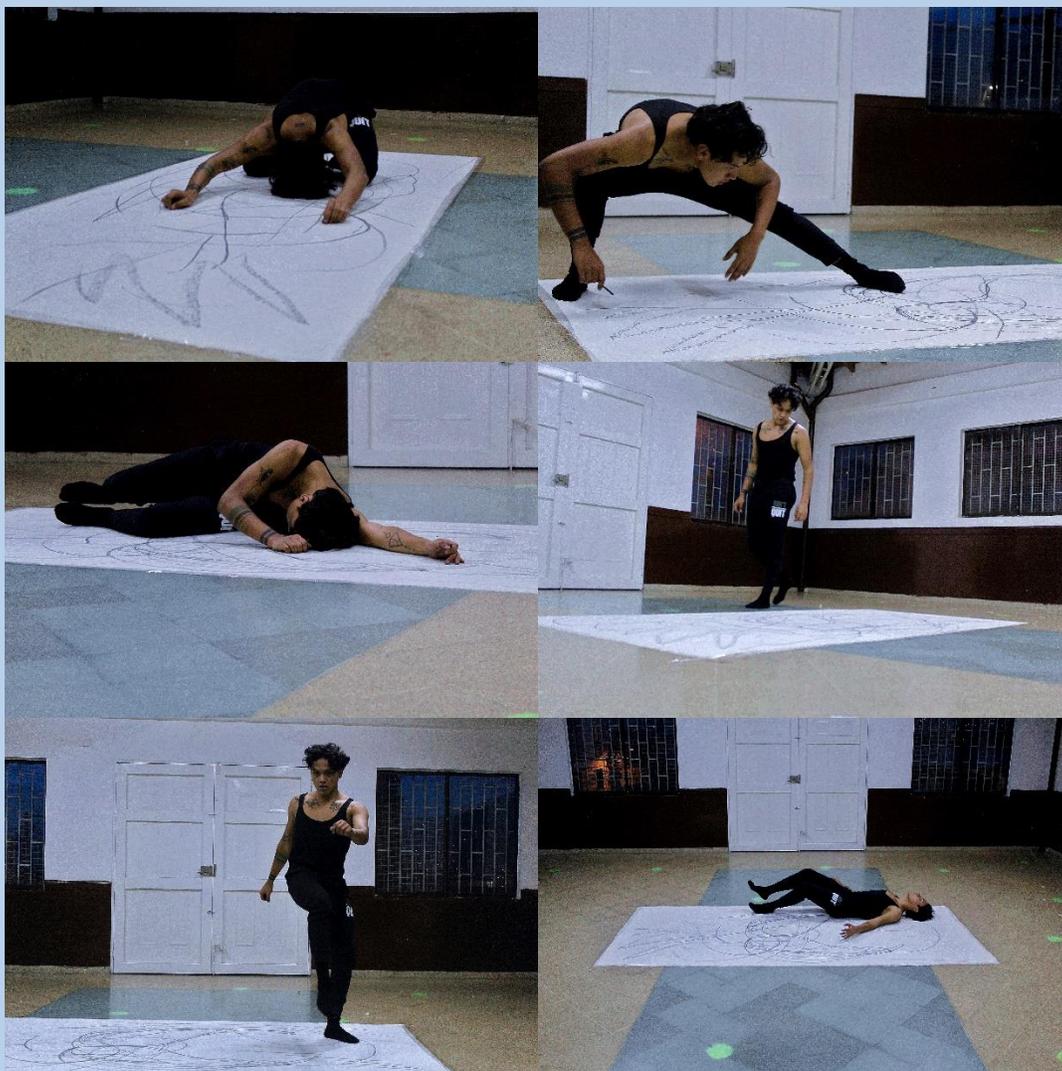
- Ahora, para finalizar, solo queda decirles a los partícipes que tienen unas bases para que creen su propia obra, pueden hacerlo con el soporte en frente de sí mismo como Galia

Eibenschutz, o desde el suelo como Heather Hansen, pueden usar las mismas pautas para llevar a cabo su obra, combinar todo o nada, quizás la obra termine solo con un gesto, o con tantos que sería difícil contarlos, pero que al final no cambia la carga expresiva que contienen.

Otro punto relevante para este trabajo tiene que ver con la condición terapéutica del arte. Más allá de pretender formar a bailarines y dibujantes, la apuesta de esta investigación – creación parte del reconocimiento de la condición emocional y expresiva del ser humano, la posibilidad de que esta pueda explorar y controlar sus emociones tanto positivas como negativas, por ejemplo, a través del papel y la gestualidad corporal. Precisamente, citando a Krauss, se advierte que:

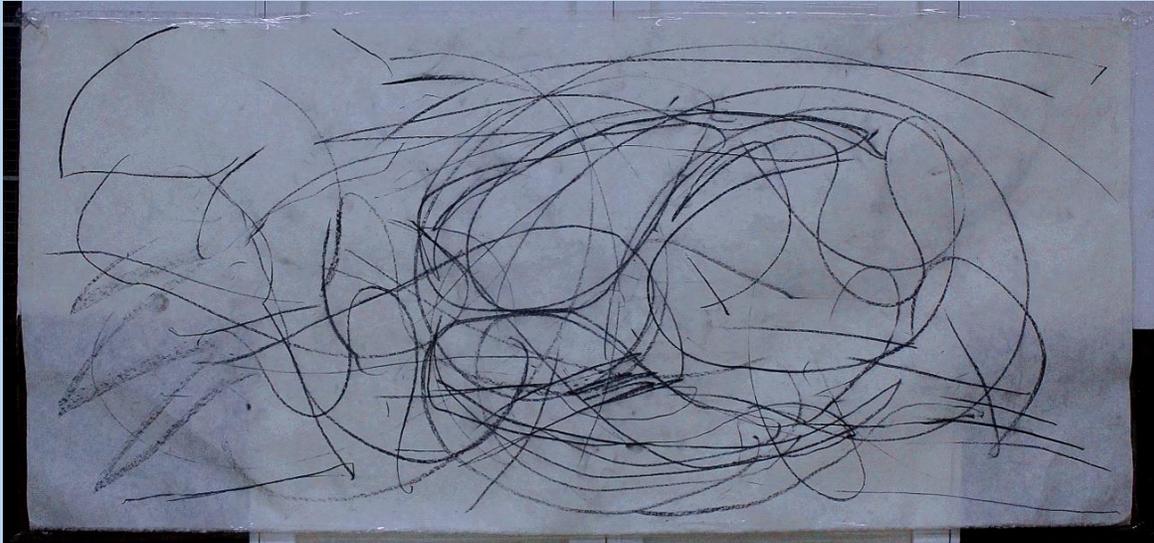
La práctica no se define en relación a un determinado medio (escultura) sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales para las que pueden utilizarse cualquier medio... De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular (Citado en Padini, 2018, p. 8).

Para finalizar, se presentan los registros de una última obra denominada *Yo en 7 minutos*. Como lo manifiesta Urraca (2015), el dibujo puede llegar a ser un sistema de simbolización para poder materializar las representaciones internas del ser humano. Me siento y espero unos segundos la melodía, la música que me acompañará en esta ocasión; estoy sentado y no pienso ni pude pensar que quería expresar, no venía a mi mente algo claro que quisiera decir, quizás en el fondo solo sentía lo mucho que complacía estar en este momento, no había una razón, una causa que me permitiera moverme y proyectarla, solo tenía este sentir que no sabía al final ni que decir sobre ello, porque no había nada que decir, solo quiera moverme y dibujar.



Figuras 42 - 47. *Yo en 7 minutos* [Dibujo resultado de acción performática, carboncillo sobre tela]. 140cm x 310cm. 2021. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda. <https://vimeo.com/658765096>

Durante el desarrollo de esta última acción los nervios no me dejaban estar sereno y con mi mente clara; sin embargo, esto es lo que la obra es, una constancia de aquello que no pude pensar, pero sentía, una obra con más sentimientos encontrados que emociones consientes de ser expresadas. Solo sé que era yo en ese instante, no había nada más que lo que pudiese dejar de mi en ese instante, pensando en que estoy haciendo, en moverme poco a poco, parte por parte, en dejar líneas, en observarlas, en complementarme con los gestos, en dejar mi sentir de plenitud en este soporte, no había más donde dejarlo, allí dejaría contenido el placer que padecía.



Figuras 48. *Yo en 7 minutos* [Dibujo resultado de acción performática, carboncillo sobre tela]. 140cm x 310cm. 2021. Colección del artista Sebastián Úsuga Sepúlveda. <https://vimeo.com/658765096>

Por eso, no hay un nombre a la obra que sirva de guía a lo que sentía o buscaba; por ello, la nombré *Yo en 7 minutos*, porque fue el tiempo en que supe que yo estaba ahí dejando una huella, una reflexión que no supe sino hasta el final, donde en este tiempo está representado lo que mi cuerpo interpretaba de aquello que sentía.

6. Conclusiones

Hablar de conclusiones es algo atípico cuando se ha hecho alusión al trabajo como un punto de partida, siendo así que solo tomando dos conceptos como la expresión y el movimiento la exploración se hace evidente y aún más, se hace un elemento que seguirá presente. Si hay algo por concluir, primero sería decir que este trabajo sentó bases que muestran la aplicabilidad y las posibilidades que tiene la danza y el dibujo en pro de reflejar y explorar nuestras emociones, sean personas preparadas o con falta de experiencia en estas áreas.

Hemos visto que el dibujo también es, entre sus múltiples significados o sentidos, una proyección subjetiva y abstracta que buscan la interpretación, así que hemos de recordar al lector que el dibujo va más allá de una representación. Este nos sirve para ir más allá de la mimesis; por tanto, es pertinente decir que hay un poder expresivo en el dibujo, el cual puede ser explotado desde sí mismo en correlación con otras disciplinas, así como los hemos evidenciado en este trabajo.

Sin bien los referentes mencionados son ejemplos de lo aplicable que era la danza y el dibujo como medios para la creación y reflexión de diferentes conceptos o temas, aun así, hay que considerar que este trabajo fue una apuesta y como tal falta mucho por indagar desde lo teórico y lo práctico. Mientras mayor sea la exploración desde la danza y el dibujo, los procesos serán mucho más fructíferos en términos de creación plástica. A pesar de adolecer de una formación profesional en danza, esto no hace menos importante o relevante los aportes que se generan en esta investigación – creación.

Con la práctica de la ARTografía fue posible no solo generar obra plástica, sino que también pudo destacarse el elemento pedagógico de la propuesta, además de conseguir un mayor

dominio del cuerpo y una mayor conciencia de un estado interno invisible como las emociones. Esto permite que el dibujo sea más expresivo; por lo tanto, potenciar nuestras emociones a través del cuerpo y sus improntas develan el valor de la huella en toda acción performática.

Otro punto importante a resaltar es la *accidentalidad* o el azar al momento de ejecutar la acción de dibujar bailando. La improvisación resulta menester dentro de los procesos que involucran las prácticas artísticas contemporáneas como el performance. Hay que considerar el accidente dentro de los procesos de creación y pedagógicos, verlo no tanto como un problema sino como una vía alterna que tomo el momento escénico.

Las piezas que fueron analizadas son evidencia de dos cosas en cuanto a la creación: una de ellas es que se puede dibujar desde las emociones. Dibujar con mayor énfasis en aquello que no es visible, pero que el dibujo tiene el poder de hacer visible. Dibujar desde la corporalidad y mis emociones. Desde lo compositivo, las obras pueden tener equilibrio; si bien lo que se dibuja no tiene una forma realista, no se genera un dibujo desordenado, aunque las líneas sean muy espontáneas. El valor de conciencia permite que pueda encontrarse un equilibrio en las obras, lo que les puede dar un valor estético agradable al momento de ser percibidas.

Vimos dos formas de llevar a cabo el dibujar bailando, uno de ellas en referencia a Galia Eibenschutz sobre un fondo negro donde resaltan las líneas blancas; la otra sobre un papel en el suelo donde sobresalen las líneas negras del carboncillo. Ambos casos son igual de acertados para conseguir nuestros objetivos, no hay mucho por decir sobre esto, incluso elegir cómo hacerlo puede definirse con base a criterios.

Sobre la pedagogía y los ejercicios, es algo más de experimentación y acercamiento para las personas que tengan algún interés en esta práctica, se plantea como un apoyo para acercarse a nuestras emociones y darles un modo de contenerlas fuera de sí mismo. Si bien se pudo tener

algunos participantes, no hay un análisis que nos permita dar un resultado en cuanto a que tanto funciona lo propuesto; esto queda en deuda con este trabajo. Aun así, son propuestos con base en los aprendizajes y experimentos liderados por el artista autor de este trabajo de grado. Los partícipes cuentan con un mecanismo en el cual referenciarse, si su deseo es seguir el mismo camino de exploración expuesto.

Más que aciertos y desaciertos, son resultados diferentes que permiten mostrarnos que caminos y vías alternas seguir; es un trabajo prematuro y conforme se le trabaje más, probablemente podremos ver con más detalle y claridad aquellos aciertos que no estamos observando como los errores que aún no percibimos. Aun así, es gratificante ver lo logrado y como puede ser replicado por terceros.

Buscando una relación entre dibujo y danza permite encontrar esas relaciones internas y externas que no tenemos con nosotros mismos, así que no solo hay una ganancia conceptual, teórica o creativa, hay una ganancia con el ser, porque a modo de conclusión, esto fue, sin duda alguna, un encuentro de mis sensibilidades con el poder del dibujo y la danza.

Bibliografía

- Albarrán, J. (2019). Performance y arte contemporáneo. Discursos, practicas, problemas. Cátedra.
- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. Alianza.
- Bretón, D. (Ed.). (2010). *Cuerpo Sensible*. Metales pesados.
- Brozas Polo, M. P., y Pedraz, M. (2017). La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, Individuo y sociedad*, 28, (1), pp. 71-87.
<https://doi.org/10.5209/ARIS.51727>
- Caballero Botía, J. M. (2017). *Historia de la danza y el ballet contemporáneo*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Cabrera, G. (2017). El potencial subversivo del dibujo. *Revista de Estudios Críticos. Otros lados*, (9), pp. 120 – 146. <https://rid.unrn.edu.ar/jspui/handle/20.500.12049/4389>
- Calvo, Á., y Leon, J. A. (2011). Historia de la danza contemporánea en España. *Arte y Movimiento*, (4), pp. 17 – 30.
<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/601>
- Castaño Uribe, C. (2019). *Chibiriquete. La maloka cósmica de los hombres jaguar*. Grupo de Inversiones de Suramericana.
- Cataño Rico, H. F. (2014). *Línea de sombra. Pensar la práctica el valor simbólico del dibujo contemporáneo*. (Tesis de Maestría). Universidad Complutense de Madrid.
- Delgado, T.C., Beltra, M.E., Ballesteros, M. y Salcedo J.P. (2015) La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto, Volumen (17)*, 10-28. <http://dx.doi.org/10.18566/iconofac.v11n17.a01>

- Dondis, D.A. (2008). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Editorial Gustavo Gili.
- Elvira Esteban, A. y Gostian, L. (2019). El ballet romántico. En: *Historia(s) en danza. Una conferencia bailada entre los siglos XIX y XXI*. Universidad Complutense de Madrid.
- Frutiger, A. (2002). *Signos, símbolos, marcas, señales*. Gustavo Gili S. A.
- Gombrich, E. H. (2009). De la representación a la expresión. En *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon.
- Gómez Krichi, Y. (2020). *Arte y pensamiento visible. Arte a través del movimiento*. [Tesis de grado]. Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/41244>
- Horcajada Gonzales, R. (2004). La constitución de la imagen de sentido por medio del dibujo: para una definición del dibujo contemporáneo como imagen de sentido. (Tesis de Doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Irwin, R.L. (2013) La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y pedagogía*, (25), pp. 106-113. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771>
- Javier Rivera, M.L. (2016). *Arte, cuerpo y narcisismo: una reevaluación crítica del arte de Carolee Schneemann*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Salamanca.
- Krauss, R. (2015). La escultura en el campo expandido. En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Editorial Alianza.
- Krug, M. (2008). *Manual para el artista. Medios y técnicas*. Blume.
- Laban, R. (1984). *El dominio del movimiento*. Fundamentos.
- Logas Thompson, C. I. (2012). La improvisación en danza contemporánea como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna. (Tesis en Pedagogía en Danza). Universidad Arcis, Santiago de Chile. <http://www.observatoriodanza.cl/danza/wp->

content/uploads/2018/Longas-Thompson-Catalina-Isabel-2012-La-improvisacion-en-danza-contemporanea-como-lenguaje.pdf

Luna, V. (s.f.). *La expresión gráfica manual como herramienta fundamental para la innovación*. Graficas del sur.

Manso Jiménez, E.M. (2017). *La educación artística como herramienta de inclusión en el aula*. [Tesis de grado]. Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/24650>

Marín-Viadel, R., y Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 31(4), 881-895.
<https://doi.org/10.5209/aris.63409>

Martínez Giménez, A. (2020). La plasticidad del sonido emocional. [Tesis de grado]. Universitat Politècnica de Valencia.
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/169704/Martinez%20-%20La%20plasticidad%20del%20sonido%20emocional.pdf?sequence=1>

Mazuecos Sánchez, B. (2017). Más allá del lienzo (y de la pintura): proyectos pictóricos en el campo expandido, *Revista Atrio*, (23), pp. 152 – 167.
<https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/article/view/3771>

Molina Vicente, L. (2018). Danza, arte y yoga en la obra de Heather Hansen. Universidad Complutense de Madrid. <https://doi.org/10.5565/rev/indialogs.98>

Moyano, M. (s. f.) *Acerca de lo contemporáneo en la danza contemporánea*, 1-11.

Nugent Rincón, M. (2015). La mirada sobre el cuerpo en la danza contemporánea. *11º Congreso Argentino y 6º Latinoamericano de Educación Física y Ciencia*.
<http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar/>

- Padini, O. (2018). *Exploraciones sobre el cuerpo: cruces entre dibujo, grabado y performance*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Córdoba].
https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RDUUNC_5d99dfde72be7bbb2142b09bcd7e6cf8
- Páez Cañas, J.E. (2017). Raíces corporales del dibujo: una mirada a dibujar desde la fenomenología y la tesis del embodiment. [Tesis de Maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano. <http://hdl.handle.net/20.500.12010/3164>
- Pastor Prada, R. (2012). *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Peniche Monfort, E. (s.f.). Moverse para nombrar. Galia Eibenschutz en el Carrillo Gil. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de
<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/07df82c5-c3d3-47ff-a4f9-a961b24e5442>
- Piccini, R. (2012). *Investigación Basada en las artes*. Universidad de la República Oriental del Uruguay.
- Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Laertes S.A. Ediciones.
- Saldaña, D. (2009). El cuerpo erótico se convierte en cuerpo propio: Carolee Schneemann, *Revista de arte Versiones. Teorías y cultura visual contemporánea*, (2), pp. 17-46,
<https://abacus.universidadeuropea.com/handle/11268/4528>
- Senovilla Tasis, S. (2017). *Educación y expresión artística interdisciplinar en educación infantil: la performance como experiencia creativa de los diferentes lenguajes artísticos*. [Tesis de grado]. Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/26901>

Torrens, V. (2014). *Enseñando performance. Programas de cursos y talleres*. Outskirts Press, INC.

Urraca Martinez, M. L. (2015). *Representación del movimiento en el dibujo:5-8 años*. (Tesis Doctoral). Universidad de la Rioja.

Vilar, J. R. (2011). *Viaje a través de la historia de la danza*. Palibrio.