

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**ESCUELA DE DANZA**

**PROCESO CREATIVO: “MUNDO BLANCO”**

**POR:**

**NELLY MOSQUERA SANTANA**

**CÉDULA: 8-859-654**

**Trabajo de graduación para optar por el  
título de Licenciatura en Bellas Artes  
con Especialización en Danza con  
énfasis en Ballet Clásico**

**Panamá, República de Panamá**

**2020**

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a todos los artistas que aún con adversidades delante se arriesgan a embarcarse en este viaje de la creación, a aquellos que se atreven a crear, quienes no se conforman con la realidad que ven, sino que la transforman. Espero que sigan existiendo valientes que apuesten al arte, porque el mundo es un lugar mejor con cada creación y con cada individuo que es influenciado a ser mejor a través del arte.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer al más grande creador de todos, a DIOS. Agradezco igualmente a mi mamá, Carmen Santana, que me introdujo al mundo de la danza, quién ha estado en mis triunfos y derrotas, sin ti no sería ni la bailarina ni la persona que soy. También quiero agradecer a todos aquellos que han sido parte de mi formación porque me siento en deuda infinita, especialmente a los maestros y profesores de estos últimos 10 años, sin los cuáles no hubiese tenido herramientas para crear. De igual manera quiero dar las gracias a mi asesora de tesis, la profesora Melva de Icaza quién me guió para que esta idea tomara forma y se expresara de la mejor manera, todo esto con la mejor actitud haciendo más ameno este largo proceso.

## ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA.....	III
AGRADECIMIENTOS .....	IV
ÍNDICE GENERAL.....	V
ÍNDICE DE IMÁGENES .....	IX
ÍNDICE DE TABLAS .....	XIV
ÍNDICE DE ANEXO .....	XV
INTRODUCCIÓN .....	XVI
1. CAPÍTULO 1. GENERALIDADES DE LA INVESTIGACIÓN .....	2
1.1 Antecedentes .....	2
1.2 Supuesto.....	3
1.3 Justificación e importancia .....	4
1.4 Objetivos de la Investigación.....	5
1.4.1 Objetivos Generales .....	5
1.4.2 Objetivos Específicos .....	5
2. CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN ...	7
2.1 Conceptualización.....	7
2.2 Características De Un Proceso Coreográfico.....	15
2.2.1 Doris Humphrey. <b>“The art of making dances”</b> .....	18

2.2.2	Sandra Cerny Minton. <b>“CHOREOGRAPHY, a basic approach using improvisation”</b> .....	29
2.3	El Ballet Clásico .....	32
2.3.1	El Ballet Moderno .....	32
2.3.1.1	Origen del Ballet Moderno.....	32
2.3.1.2	Serge Diaghilev y los Ballets Russes .....	32
2.3.1.3	Mikhail Fokine y sus Reformas .....	34
2.3.2	La Danza Neoclásica / El Ballet Neoclásico .....	37
2.3.2.1	Origen de La Danza Neoclásica / El Ballet Neoclásico .....	37
2.3.2.2	George Balanchine/ Referente.....	40
2.4	Interdisciplinarietà entre Ballet Clásico/Danza Y Artes Plásticas .....	49
2.4.1	La Bauhaus: la Escuela Germánica.....	50
2.4.1.1	Origen de La Bauhaus .....	50
2.4.1.2	Objetivo de La Bauhaus.....	51
2.4.1.3	El Ballet Triádico/ Referente.....	52
2.4.2	Nuevas Corrientes Artísticas .....	56
2.4.2.1	Action Painting .....	57
2.4.2.2	Performance Art .....	65
2.4.2.3	Instalación Artística .....	78
3.	CAPÍTULO 3. MARCO METODOLÓGICO .....	89

3.1	Tipo De Investigación.....	89
3.2	Delimitación.....	91
3.3	Población .....	91
3.4	Cronograma de la Investigación.....	91
3.5	Procedimiento de la Investigación.....	91
4.	CAPÍTULO 4. CREACIÓN Y MONTAJE: PROCESO CREATIVO “MUNDO BLANCO” .....	94
4.1	Análisis del Argumento .....	95
4.2	Diseño de las escenas .....	96
4.3	Análisis de la Selección Musical .....	99
4.4	Cronograma del Montaje Coreográfico y Ensayos.....	101
4.5	Diseño del Vestuario .....	103
4.6	Diseño del Maquillaje .....	106
4.7	Proceso de Creación de los Bocetos .....	108
5.	CAPÍTULO 5. PRODUCCIÓN Y MONTAJE COREOGRÁFICO.....	110
5.1	Diseño de patrones escénicos .....	110
5.2	Plano de Iluminación.....	116
5.3	Escenografía.....	120
5.4	Lista de Materiales .....	135
5.5	Utilería.....	136
6.	CAPÍTULO 6. LOGÍSTICA DE LA PRODUCCIÓN .....	138

6.1	Diseño del programa de manos .....	138
6.2	Afiche .....	143
6.3	Invitación .....	144
6.4	Presupuesto .....	145
6.4.1	Materiales, Mobiliario y Vestuario .....	145
6.4.2	Donaciones .....	147
	Para este trabajo se recibieron donaciones de materiales, vestuarios y servicios de filmación y fotografía que fueron de mucha ayuda para la realización de este proceso creativo .....	147
	CONCLUSIONES .....	148
	RECOMENDACIONES .....	150
	ANEXOS 1 .....	156

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Mapa Conceptual sobre Coreografía.....	17
Imagen 2. Afiche de “Parade”.....	33
Imagen 3. Captura del video “American Masters” .....	34
Imagen 4. “Victor Ullarte Ballet” .....	37
Imagen 5. Retrato de George Balanchine .....	49
Imagen 6. Cita de Balanchine .....	49
Imagen 7. George Balanchine.....	49
Imagen 8. Edificio de la Bauhaus .....	50
Imagen 9. Afiche “Ballet Triádico” .....	53
Imagen 10. Bosquejo Vestuarios “Ballet Triádico” .....	53
Imagen 11. Bosquejo Vestuarios “Ballet Triádico” .....	54
Imagen 12. Bosquejo Vestuarios “Ballet Triádico”.....	54
Imagen 13. Diagrama de Relación (cuerpo/movimiento/espacio) .....	55
Imagen 14. Pintura de Franz Kline.....	59
Imagen 15. Pintura de Willem de Kooning .....	60
Imagen 16. Pintura de Jackson Pollock.....	60
Imagen 17. Pintura Collaborativa (Pollock, Kamrowski y Baziotés) .....	62
Imagen 18. Jackson Pollock pintando 3 .....	64
Imagen 19. Jackson Pollock pintando 2 .....	64
Imagen 20. Jackson Pollock pintando 1 .....	64
Imagen 21. Dibujo de Trisha Brown .....	76
Imagen 22. Dibujo de Trisha Brown .....	76

Imagen 23. Dibujo “Left hand drawn by right hand #1” .....	77
Imagen 24. Dibujo de Trisha Brown .....	77
Imagen 25. Performance “It’s a Draw” .....	78
Imagen 26. Esculturas “Lick and Lather” .....	86
Imagen 27. Performance “Loving Care” .....	86
Imagen 28. Escultura “Saddle” .....	87
Imagen 29. Performance “Paper Dance” .....	87
Imagen 30. VideoArte “Touch” .....	87
Imagen 31. Bosquejo Vestuario (Escena 1) .....	104
Imagen 32. Bosquejo Vestuario (Escena 2 y 3) .....	105
Imagen 33. Maquillaje (Escena 1) .....	106
Imagen 34. Maquillaje (Escena 2 y 3) .....	107
Imagen 35. Pintando los Planos de Luces .....	108
Imagen 36. Plano de Luces.....	108
Imagen 37. Impresora Multifuncional .....	108
Imagen 38. Bosquejo de rostro .....	108
Imagen 39. Pintando bosquejo de maquillaje.....	108
Imagen 40. Patrón escénico n°2 (Escena 1) .....	111
Imagen 41. Patrón escénico n°1 (Escena 1) .....	111
Imagen 42. Patrón escénico n°4 (Escena 1) .....	111
Imagen 43. Patrón escénico n°3 (Escena 1) .....	111
Imagen 44. Patrón escénico n°6 (Escena 1) .....	112
Imagen 45. Patrón escénico n°5 (Escena 1) .....	112
Imagen 46. Patrón escénico n°7 (Escena 1) .....	112

Imagen 47. Patrón escénico n°2 (Escena 2) .....	113
Imagen 48. Patrón escénico n°1 (Escena 2) .....	113
Imagen 50. Patrón escénico n°4 (Escena 2) .....	113
Imagen 49. Patrón escénico n°3 (Escena 2) .....	113
Imagen 51. Patrón escénico n°5 (Escena 2) .....	114
Imagen 52. Patrón escénico n°6 (Escena 2) .....	114
Imagen 53. Patrón escénico n°1 (Escena 3) .....	114
Imagen 54. Patrón escénico n°2 (Escena 3) .....	114
Imagen 56. Patrón escénico n°4 (Escena 3) .....	115
Imagen 55. Patrón escénico n°3 (Escena 3) .....	115
Imagen 57. Patrón escénico n°5 (Escena 3) .....	115
Imagen 58. Gelatinas de colores .....	116
Imagen 59. Luces LED .....	116
Imagen 60. "Spotlight" .....	116
Imagen 61. Plano de Luces Escena 1 .....	117
Imagen 62. Plano de Luces Escena 2 .....	118
Imagen 63. Plano de Luces Escena 3 (1).....	119
Imagen 64. Plano de Luces Escena 3 (2).....	120
Imagen 65. Habitación.....	121
Imagen 66. Instalación de Piso de madera .....	121
Imagen 67. Paredes Recubiertas .....	122
Imagen 68. Prueba de guirnaldas .....	122
Imagen 69. Resultado Final.....	122
Imagen 70. Instalación de Papel .....	122

Imagen 71. Diseño de la mesa.....	123
Imagen 73. Uniendo las partes de la mesa .....	124
Imagen 72. Materiales.....	124
Imagen 75. Recubriendo la Mesa.....	124
Imagen 74. Proceso de elaboración de la mesa .....	124
Imagen 76. Mesa Recubierta de papel periódico .....	125
Imagen 77. Pintura en Spray.....	125
Imagen 78. Pintura Témpera.....	125
Imagen 79. Mesa, mobiliario .....	126
Imagen 81. Proceso elaboración ventana 1 .....	127
Imagen 82. Proceso elaboración ventana 2 .....	127
Imagen 80. Proceso elaboración ventana 3 .....	127
Imagen 83. Ventana, mobiliario.....	127
Imagen 84. Boceto de los Edificios .....	128
Imagen 85. Edificio de cartón 1 .....	129
Imagen 86. Edificio de cartón 2.....	129
Imagen 87, Pintura Acrílica blanca.....	129
Imagen 88. Edificio de cartón 2.....	130
Imagen 89. Edificio de cartón 1 .....	130
Imagen 90. Escenografía Escena 1 .....	131
Imagen 91. Hojas de papel Escenografía Escena 1.....	131
Imagen 92. Escenografía para la Escena 2.....	132
Imagen 93. Foto en escena (Escena 2).....	133
Imagen 94 Captura de video de la Escena 3.....	133

Imagen 95. Foto 1 en Escena (Escena 3).....	134
Imagen 96. Foto 2 en escena (Escena 3).....	134
Imagen 97. Foto para programa de mano.....	138
Imagen 98. Foto para afiche.....	138
Imagen 99. Programa de Mano Pág.1.....	139
Imagen 100. Programa de Mano Pág.2.....	140
Imagen 101. Programa de Mano Pág.3.....	141
Imagen 102. Programa de Mano Pág.4.....	142
Imagen 103 Afiche .....	143
Imagen 104 Invitación .....	144

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Cronograma de montaje y ensayos (Primer Período) .....	102
Tabla 2. Cronograma de montaje y ensayos (Segundo Período).....	102
Tabla 3. Código de los Patrones Escénicos .....	110
Tabla 4. Presupuesto .....	145
Tabla 5. Donaciones .....	147
Tabla 6. Cronograma de Investigación.....	156

## ÍNDICE DE ANEXO

ANEXO 1.....	173
--------------	-----

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo de grado se investigó el movimiento creativo con base en la técnica de Ballet Clásico teniendo como idea central el argumento de un mundo distópico, carente de arte, en el cual introduzco en la escena elementos de artes plásticas que ayudaron a visualizar el cambio en el ambiente del “no arte, al arte”, teniendo como foco central la interpretación de la bailarina lo que creó el proceso creativo llamado “MUNDO BLANCO”.

La investigación comprende seis capítulos, los cuales muestran los antecedentes que inspiraron esta producción, así pues, se constató una interdisciplinariedad entre el Ballet Clásico y las artes plásticas.

En el primer capítulo se desarrollan todos los componentes generales que sustentan la investigación, sus antecedentes, lo que supone, su justificación y objetivos tanto generales como específicos.

El capítulo dos plantearon los conceptos que facilitan la comprensión de la investigación, al igual que otros elementos del marco teórico que sirvieron de guía para el proceso de composición coreográfica y referentes de la interdisciplinariedad entre danza y artes plásticas. Algunos de los elementos presentados en esta sección son la escuela germánica “La Bauhaus”, las nuevas corrientes artísticas como el “*Action Painting*” y las “Instalaciones Artísticas”.

En el capítulo tres se muestra el tipo de investigación, su delimitación, población, cronograma y procedimiento.

Por otro lado, el capítulo cuatro expone el análisis del argumento, diseño de las escenas y la música, al igual que el cronograma de los ensayos y diseños de vestuario y maquillaje.

El capítulo cinco abarca todo lo concerniente a la producción y montaje respectivamente; patrones escénicos, planos de iluminación, escenografía, lista de materiales y utilería.

Por último, el capítulo seis presenta la logística de la producción; el diseño del programa de mano, afiche, invitaciones y el presupuesto, partes imprescindibles para una producción escénica.

Aunado a los capítulos antes mencionados se presentan las conclusiones, las recomendaciones, los referentes bibliográficos y anexos.

# **CAPÍTULO 1. GENERALIDADES DE LA INVESTIGACIÓN**

# 1. CAPÍTULO 1. GENERALIDADES DE LA INVESTIGACIÓN

## 1.1 Antecedentes

La relación entre danza y las artes plásticas ha sido notoria en la representación de las danzas en las pinturas desde los inicios de la humanidad, lo podemos palpar en las pinturas faraónicas y en los jeroglíficos. Sabemos que esta representación de las danzas fue una herramienta para plasmar su día a día, no fue sino hasta el siglo XIX dónde esta relación cambia del mero hecho de mostrar la cotidianidad de las costumbres a buscar representar la esencia de la danza y las acciones de los bailarines dentro y fuera del escenario, se considera al pintor francés Edgar Degas “el pintor de la danza” porque puso este arte como el elemento central de su composición pictórica.

El aporte de Degas fue significativo para la relación Danza- Pintura más sin embargo en esta tesis nos concentraremos en los aportes que se han hecho a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hasta nuestros tiempos.

En el siglo XIX la danza se volvió el elemento a pintar, mientras en el siglo XX el cuerpo se volvió el instrumento usado para pintar, lo que inevitablemente dio paso a la creación de movimiento mientras se pinta.

No fue sino hasta los años 60 que Jackson Pollock, principal artista del expresionismo abstracto, crea un nuevo estilo donde pintar, pasa de ser una actividad pasiva donde el movimiento lo tiene sólo el pincel, a una actividad que involucra cada fibra del cuerpo. Esto es el inicio para un nuevo estilo ya que nunca se había buscado la relación entre pintura y movimiento,

comprendiendo que los procesos para la creación son infinitos. A este estilo se le denomina "*Action Painting*". Tomando este modelo del "*Action Painting*" llegamos a la magistral bailarina y coreógrafa, Trisha Brown, donde los límites de una técnica y la otra son borrosos, porque es difícil percibir cuándo empieza una técnica e inicia la otra. Gracias al trabajo de Trisha Brown contamos con creadores más recientes como Janine Antoni que han ahondado más profundamente en la unión entre danza y pintura.

Explorar la correlación entre los elementos de artes visuales y la técnica de Ballet Clásico darán un sin fin de recursos en narrativas, imágenes y posibilidades de nuevos movimientos a las puestas en escena de danza.

## **1.2 Supuesto**

La indagación en el movimiento creativo con base en la técnica de Ballet Clásico; teniendo como idea central un mundo distópico, carente de arte, hasta ir introduciendo en la escena elementos plásticos que ayuden a visualizar el cambio en el ambiente del "no arte, al arte" sin dejar a un lado la interpretación de la bailarina permitirá constatar la relación que puede existir entre elementos plásticos y el Ballet Clásico. Esperando que las narrativas visuales planteadas por el cuerpo de la bailarina y los recursos de artes plásticas; todos juntos, cuenten la historia.

### 1.3 Justificación e importancia

Hemos escuchado y leído en muchas ocasiones que un individuo en contacto con las artes se enriquece en espíritu y en conocimiento. Por ello es imprescindible constatar la vital importancia de las artes en la formación del individuo como un ser integral que aportará innovación y sensibilidad al ambiente que le rodea y a quienes forman parte del mismo. El arte eleva la existencia del individuo, le da una nueva categoría más allá de un ser que no tiene más que aportar, que llenar el espacio con su cuerpo.

“El arte nos da posibilidades” (Nelly Mosquera S.), consideraremos la innovación como una característica del arte, la cual nos hace realidad lo imposible, aquello que supusimos sólo cabía en la imaginación. El arte, permite escaparse de la realidad, o mejor aún modificarla, como bien dice el dramaturgo y filósofo alemán Bertolt Brecht: “El arte no es un espejo para reflexionar la realidad, sino un martillo para darle forma.”

Al entender las posibilidades, entendemos a su vez que los límites marcados por los hombres son modificables, y nos deja la ventana abierta para la creación combinando diferentes herramientas. La interdisciplinariedad, tiene una cualidad natural que no podemos ignorar, hay un enriquecimiento de las obras al introducir unas con otras, así que ¿por qué limitarse a este privilegio por estructuras que encasillan las artes en secciones? No hay necesidad de privarse de la grandeza, cuando la tenemos tan al alcance.

Dicho lo anterior, las creaciones coreográficas en Ballet Clásico podrán explorarse desde una nueva perspectiva y, además se contará la historia más

claramente intercalando el cuerpo de la bailarina apoyada con las imágenes visuales que brindan los elementos plásticos.

#### **1.4 Objetivos de la Investigación**

##### 1.4.1 Objetivos Generales

- Plasmar la interdisciplinaridad entre el Ballet Clásico y las técnicas de artes plásticas mediante el movimiento creativo para puestas coreográficas.

##### 1.4.2 Objetivos Específicos

- Definir la idea coreográfica con base en la técnica de Ballet Clásico.
- Explorar las posibilidades de movimiento existentes incorporando elementos de artes plásticas sin perder las estructuras de la técnica de Ballet Clásico.
- Elaborar los fraseos y secuencias de movimiento que plasmen el argumento en cada escena.

## **CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN**

## 2. CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

### 2.1 Conceptualización

A continuación, se detallan los términos que ayudarán a entender la base conceptual de esta investigación han sido obtenidos de diccionarios, investigaciones, artículos y publicaciones concernientes al mundo del arte, además de mi experiencia en danza.

#### Danza

La Danza es un término tan amplio para ser descrito, por lo cual me apoyaré en las siguientes definiciones planteadas:

- *La danza es la acción o manera de bailar. Se trata de la ejecución de movimientos al ritmo de la música que permite expresar sentimientos, ideologías y emociones. (definicion.de, 2009).*
- John Weaver, bailarín y coreógrafo inglés, considerado como el padre de la pantomima inglesa señala en su libro ***“Anatomical and mechanical lectures upon dancing: wherein rules and institutions for that art are laid down and demonstrated”***:
- *“Bailar es un movimiento elegante y regular, compuesto armónicamente de hermosas actitudes, y una postura del cuerpo contrastada con las partes del mismo” (Weaver, 1971).*

Isabel Megías en su tesis ***“Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza”*** propone otras definiciones para danza:

- *“La danza es la ejecución de movimientos acompañados con el cuerpo los brazos y las piernas”.*
- *“La danza es un movimiento rítmico del cuerpo, generalmente acompañado de música”.*
- *“Serie de movimientos del cuerpo, repetidos regularmente, al son de la voz o de instrumentos musicales” (Megías, 2009).*

### **Movimiento**

Se considera movimiento al fruto de la suma de dos vocablos del latín: el verbo /moveré/, que es sinónimo de “mudar de un lado a otro”, y el sufijo /-miento/, que es equivalente a “acción y efecto”. Movimiento, es la acción y efecto de mover, hacer que un cuerpo u objeto deje el lugar que ocupa y pase a ocupar otro, también se refiere a agitar algo o una parte del cuerpo (definicion.de, 2011).

La danza consiste en la ejecución de movimientos, los cuales pueden ser sutiles o intensos. Los movimientos son utilizados para expresar las emociones o la idea de la coreografía. Dichos movimientos también son combinados con la pausa, la energía, la conciencia del espacio, noción del ritmo y la gestualidad.

## **Movimiento creativo**

Diana Machado "*Terapeuta y Master en Danza Movimiento Terapia*" señala:

"El Movimiento creativo es una integración propia de diversas fuentes y técnicas de trabajo corporal que apunta al bienestar y desarrollo de las personas a través de la búsqueda del potencial creativo individual y grupal" (Machado, 2013).

Cada técnica tiene un lenguaje de formas y energía de movimiento, que se espera conozca el individuo que ejecuta danza, el movimiento creativo busca explorar nuevas formas o deformar las preexistentes, es una búsqueda de nuevas posibilidades para hablar con el cuerpo.

## **Ballet Clásico**

Técnica de danza también conocida como, Danza Clásica, es una danza escénica estilizada que normalmente desarrolla un argumento en escena. Esta danza cuenta con diferentes estilos y movimientos específicos, se caracteriza porque exige una importante concentración del bailarín, quien debe ejecutar movimientos corporales con mucha precisión y coordinación. El entrenamiento es imprescindible ya que muchas de las formas del ballet requieren de elasticidad y fortaleza. Otra característica es que en un plano profesional las bailarinas utilizan "*zapatillas de puntas*" (zapatos especiales que tienen la punta de yeso, plástico o cartón), esto permite que la bailarina pueda sostener el peso del cuerpo con la punta de los pies (definicion.de, 2009).

## **Ballet Moderno**

Se denomina Ballet Moderno a la evolución de las coreografías en el Ballet Clásico a principios del siglo XX, las cuales dejaron a un lado las temáticas sobre hadas y ninfas para dar paso a nuevas ideas. Debido a las corrientes artísticas de ese período el Ballet fue influenciado a una búsqueda de ideas y sensaciones revitalizadas, donde las emociones se anteponen a la técnica.

Este estilo coreográfico se caracteriza por nuevas formas de movimiento que no siempre estaban ligadas a los pasos académicos de la técnica, los gestos no son trabajo sólo del rostro sino que todo el cuerpo colabora para transmitir la idea y las emociones, además que la música juega un papel muy importante a la hora de coreografiar, la misma es parte de la acción dramática del Ballet y también los Ballets Modernos buscaban que en torno a la danza se reunieran los mejores artistas de música, artes visuales y las letras, de la época. A pesar de estos cambios la intención y la estética se mantienen dentro de los límites del Ballet Clásico, fue creado por el ruso Mikhail Fokine quien colaboró con el empresario ruso, Serge Diaghilev.

## **Danza Neoclásica**

El Ballet Clásico siguió evolucionando en su estilo coreográfico, tanto es así que durante el siglo XX continuó explorando nuevas posibilidades de movimiento pero respetando los principios técnicos de la danza académica; así nace el Ballet Neoclásico, donde hay más soltura de torso, se incorporan caídas y trabajo de

piso, los roles masculinos adquieren mayor importancia y los vestuarios evolucionan de usar el clásico tutú a variaciones de los mismos o leotardos, unitardos, vestidos e inclusive el torso desnudo.

### **Composición Coreográfica**

Según la Real Academia Española de la Lengua (R.A.E.) la *composición* es la acción y efecto de componer, es decir, de crear, es el arte o la capacidad de agrupar figuras, accesorios o elementos de algo para conseguir el mejor efecto, según lo que se deba representar.

La palabra *coreografía* tiene su origen en dos palabras griegas, */xopeía/* y */grafía/*, la primera significa baile y la segunda escritura.

En base a las definiciones de cada palabra se puede explicar la *composición coreográfica* como, el arte de escribir con movimientos hasta convertirlos en piezas visuales con códigos de movimiento que el bailarín interpretará con la motivación que el público los entienda.

### **Coreógrafo**

Se refiere al creador de una composición. El término, al igual que coreografía, deriva de las palabras del griego antiguo *κορεία* (*koreia*, danza) y *γραφία* (*grafia*, escritura). Compone estructuras de movimientos trabajando con el cuerpo, espacio

y tiempo, respaldado en su experiencia y persiguiendo un objetivo escénico (del.rae.es, 2018).

## **Escenario**

Escenario proviene del latín /scenarium/, es un espacio destinado a la representación de artes escénicas (como obras teatrales, danza o música). Suele contar con una plataforma elevada para que el público pueda ver a los protagonistas con mayor facilidad (definicion.de, 2010).

En la antigüedad los teatros eran los espacios escénicos y posiblemente los únicos para desarrollar espectáculos, eran determinados por una tarima que elevaba a los artistas con relación al público, con butacas o asientos para los espectadores; en los últimos tiempos con las innovadoras propuestas de danza en espacios alternativos se utilizan áreas donde los protagonistas pueden estar al mismo nivel que el espectador; pueden ser plazas, parques, terminales de transportes, museos, entre otros.

## **Performance**

El término *performance* es definido por la Real Academia Española (RAE) como una actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.

Podríamos establecer que este término es un anglicismo que se ha formado a partir del verbo /perform/, que puede traducirse como “actuar o interpretar”. La palabra, de todas formas, es muy habitual para nombrar a cierta muestra o representación escénica que suele basarse en la provocación de emociones y pensamientos (definicion.de, 2010).

Constantemente son actividades artísticas interdisciplinarias, se apoyan de varios elementos de artes escénicas y visuales para crear la atmósfera perfecta de representación de la idea de la obra, usualmente estas ideas son temas ligados a problemas sociales, buscando más que la admiración del público buscan impulsar al espectador a la reflexión.

### **Interdisciplinarietà**

Se conoce como *interdisciplinarietà* a la cualidad de interdisciplinario (es decir, aquello que se lleva a cabo a partir de la puesta en práctica de varias disciplinas). El término, según se cuenta, fue desarrollado por el sociólogo Louis Wirtz y habría sido oficializado por primera vez en 1937. Supone la existencia de un grupo de disciplinas relacionadas entre sí y con vínculos previamente establecidos, que evitan se desarrollen acciones de forma aislada, dispersa o segmentada (definicion.de, 2008).

## **Técnicas de artes plásticas**

Las técnicas de artes plásticas son la suma de procedimientos y procesos con que se construye la obra de arte. Existen diversas técnicas desde secas hasta húmedas, y otras más recientes como el “*Action Painting*” y las *instalaciones* (*artistica.mineduc.cl*, 2016).

### ***Action Painting***

Técnica pictórica, también conocida como pintura de acción o abstracción gestual, esta técnica de pintura busca aplicar pigmentos sobre el lienzo de forma violenta (en comparación al método tradicional de pintar), a través de manchones, rayones, salpicaduras o goteos. Por esta razón, esta técnica está en contraposición a la pintura de pinceladas suaves y cuidadosas. Al realizar estas obras el artista abandona el caballete colocando el lienzo (de grandes dimensiones) sobre el mismo suelo y arrojando (o dejando gotear) sobre él la pintura, esta manera de pintar se le conoce como “*dripping* o *goteo*”. Por lo general, las obras resultantes causan en el espectador la sensación de velocidad, energía o movimiento; y suelen ser, en su gran mayoría, abstractas y no figurativas. También es usual que se emplee pintura acrílica, por lo rápido de su secado, y elementos no pictóricos, como alambre, arena, péndulos, filtros, etc., con el fin de darle unas características particulares a las pinturas finales. Es por esto que para algunos autores resulta más importante el proceso y los medios utilizados para pintar que el resultado final (*enciclopediaonline.com*, 2019).

## **Instalaciones artísticas**

Las instalaciones son un tipo de arte contemporáneo en el cual el artista utiliza, como parte de la composición, el propio medio (como paredes, pisos, luces e instalaciones) además de objetos diversos. En muchas ocasiones los materiales escogidos, llenan más o menos el espacio y el espectador es invitado a moverse alrededor de la obra o interactuar con la pieza, en ese preciso momento y ese preciso instante (artistica.mineduc.cl, 2016).

## **Proceso creativo**

El proceso creativo es lo más importante de la obra. Implica una carga emocional impresionante en la que el artista involucra los recuerdos familiares de lugares que conoce, la música e incluso olores, todo lo que su mente va acumulando de sus experiencias para dar vida a sus emociones y transmitir aquello que le interesa expresar (Guevara, 2018).

## **2.2 Características De Un Proceso Coreográfico**

El proceso de realización de una coreografía es un proceso cíclico que puede cambiar por la influencia de varios factores tales como el tema, la técnica, la cantidad de bailarines, la búsqueda que tenga el coreógrafo e incluso el espacio destinado para mostrar la coreografía; aunque existen algunos parámetros que, al seguirlos, se puede realizar con mayor fluidez este proceso.

En el libro: **“Manual del coreógrafo”** de Lin Durán se plantea un poco de la historia latinoamericana de los procesos coreográficos desde su auge en el siglo XX:

“La historia de la -danza escénica- de creación en el siglo XX empieza a gestarse como consecuencia de los movimientos artísticos en la plástica y en la literatura: dadaísmo, surrealismo, cubismo, expresionismo, el modernismo...

En los “países ricos” los bailarines iniciaban sus estudios de coreografía en academias particulares, talleres, centros o escuelas, y pagando altas sumas de dinero por las clases. En cambio, en México - y supongo que es así en toda América Latina – el método habitual ha sido “prueba y error”. De esta manera obtener logros requiere el doble o el triple de años de trabajo (Durán, 1993)”.

Como bien menciona Doris Humphrey en su libro **“The art of making dances”**, lo que plantea, no es una fórmula, no es un brebaje mágico para el éxito. Lo que se expone son un compendio de investigaciones y prácticas que por años ha funcionado para ella y posiblemente funcione para otros, pero existe ese misterioso ingrediente, que es el talento del coreógrafo para la creación. Ese ingrediente secreto explica por qué no hay libro que dé la fórmula secreta para una coreografía exitosa. Así que al igual que Doris, mi idea es simplemente la investigación, probar y comprobar qué funciona para este proceso creativo. La siguiente figura nos da una idea de los componentes necesarios para estructurar una coreografía:

Imagen 1. Mapa Conceptual sobre Coreografía

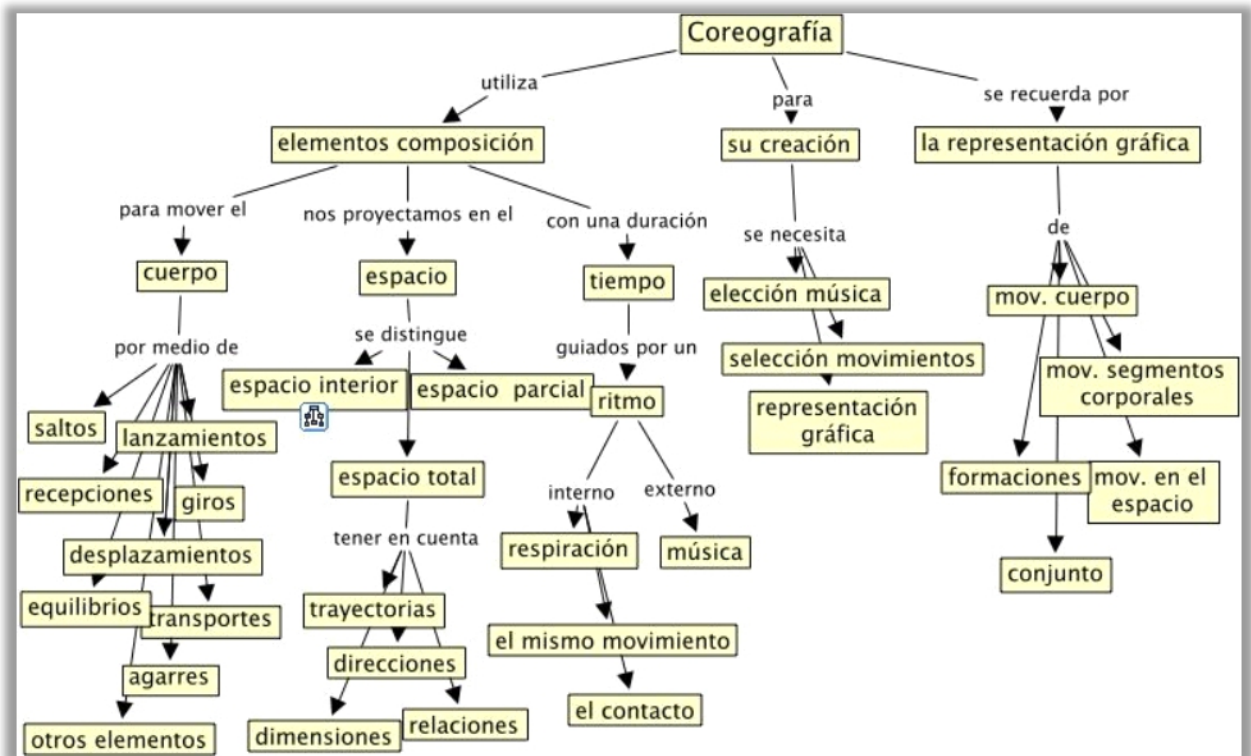


Imagen 1. Mapa conceptual sobre coreografiar Fuente: Apuntes de composición coreográfica (web)

Cada área de creación humana se sigue explorando, así lo vemos en los aportes de la profesora y coreógrafa estadounidense Sandra Cerny Minton cuando en su libro **“CHOREOGRAPHY, a Basic approach using improvisation”** nos ofrece una guía más detallada del proceso de creación coreográfica, desde antes de concebir la idea y/o inspiración de la pieza hasta el momento de llevarla a escena.

Son varios los autores que han investigado sobre el proceso de creación coreográfica. Los aportes de Doris Humphrey y Sandra Cerny Minton, y en especial los métodos planteados por esta última, resultan atinados para este proceso creativo. Ambas autoras concentran mucha atención en la composición coreográfica y en desarrollar una idea y/o inspiración sólida, que muestren cómo manipular elementos como el

ritmo, dinámica, espacio y bailarines. Además, determinan que explorar será la clave del éxito, las dos autoras son conscientes de que las etapas son flexibles y dejan espacio para la individualidad de cada creador.

### 2.2.1 Doris Humphrey. “**The art of making dances**”

Bailarina, pedagoga y coreógrafa; nace en Oak Park, Illinois, Nueva York, en 1895.

En “**The art of making dances/ El arte de bailar**”, se describe la transformación de las coreografías de temas fantásticos carentes de profundidad emocional, que consideraba Humphrey, estaban alejados de la realidad del momento, a temas más profundos de emociones y problemáticas humanas.

El proceso de creación debe seguir los siguientes pasos, concentrados en la composición, ingredientes e instrumentos para la creación, como Humphrey menciona:

➤ **Diseño:**

En el diseño se tomarán en cuenta elementos como la *Simetría* y *asimetría*, en donde una aporta estabilidad y la otra excitación, y se debe tomar en cuenta si se está coreografiando *para uno y más cuerpos*. Por otro lado, debemos poner atención al diseño en el tiempo y desarrollar la capacidad para ordenar los movimientos en *la frase*.

Podremos tener libertad para elegir la dirección de los movimientos si conocemos *el espacio escénico*.

➤ La dinámica:

Humphrey plantea que, “es el ingrediente que da sabor e interés a la vida tanto como a la danza. No hay en el mundo físico que conocemos un rincón ni una grieta siquiera que carezca de cierta variedad en su contextura. La dinámica es el nervio de la danza, y quien la ignora arriesga su existencia como artista”.

La dinámica será ese balance de movimiento entre lo lento-suave y lo agudo-fuerte, el *staccato* y el *legato*. Naturalmente cada individuo tiene predilección y/o comodidad por uno u otro movimiento dependiendo de su temperamento, pero es responsabilidad del maestro /coreógrafo encaminar al bailarín al dominio de la habilidad dónde puede conquistar esas cualidades/velocidades y usarlas como le plazca, esto es sin duda, un elemento vital para alejar la monotonía de la pieza y mantener al público interesado.

➤ El ritmo:

Este medio de la danza es posiblemente el menos utilizado y apreciado desde el punto de vista de Humphrey, ese ingrediente persuasivo y potente, con la cualidad de incitar,

queda muchas veces a la sombra del virtuosismo de la técnica en Ballet Clásico. La autora destaca cuatro (4) fuentes de organización rítmica en los humanos; la primera, *el aparato de la respiración, el habla y el canto*, que da origen al fraseo y el ritmo de la frase; luego *los ritmos* en parte inconscientes de las funciones orgánicas; siguiendo el mecanismo propulsor, las piernas, que el hombre descubrió como puntos de apoyo sucesivos que le permitían desplazarse por el espacio; y por último *el ritmo emocional*, desde el arrebató y la declinación del sentimiento hasta los acentos que nos sirven de pautas para juzgar las emociones de los demás. Humphrey decide concentrarse en la que ha sido el mecanismo motor de la danza desde sus inicios hasta nuestros días, los pies; y además sugiere que la conciencia que poseemos del acento, (energía puntuada, que ha sido útil en la música, el lenguaje, y las artes visuales), no existiría sin los pies de los hombres al andar. El anterior es considerado el “ritmo motor” los otros ritmos poderosos son el ritmo de la respiración y el ritmo emocional.

➤ La Motivación y los gestos:

“El movimiento sin motivación es inconcebible” esta es la primera premisa que hace Humphrey al introducirnos en este tema; además agrega que “el movimiento debe fundarse en un propósito” que “la motivación es la esencia omnímoda de la

composición de la danza, y que el gesto es una derivación de la misma”.

Expresado lo anterior, lo que la autora buscaba dejar en claro era su desaprobación a aquellos trabajos coreográficos donde la abstracción es la meta, es decir, muy pocos movimientos durante la obra tienen un significado, no se busca comunicar a través del cuerpo, simplemente se intenta impresionar con proezas corporales.

La autora compara la danza con el teatro por ser un arte afín y resalta que ningún dramaturgo escoge oraciones al azar para que sean expresadas sin ninguna razón. Añade que, el teatro está relacionado con la comunicación, por el uso del lenguaje hablado y señala que funciona por ser el cuerpo el medio de expresión del bailarín, por lo tanto, debemos ser conscientes que cada gesto y cada movimiento, por pequeño que sea, es valioso y debe tener un propósito, saber por qué se ejecuta.

Según Humphrey los gestos son pautas de movimiento establecidos entre los hombres por antigua usanza, son útiles porque son reconocibles, y los divide en cuatro (4) categorías, *gesto social, gesto funcional, gesto ritual, y gesto emocional.*

El estudio de estos gestos ofrece al bailarín una guía bastante práctica de movimientos que el público va a reconocer inmediatamente. El crear nuevas estilizaciones de estos gestos será entendido rápidamente por todo espectador, tenga

experiencia artística o no, y es un recurso útil, descrito por Humphrey como “«palabras» conocidas para las que no tiene que inventar un sustituto” (Humphrey, 1965). Un buen ejemplo es, la reverencia.

➤ Las Palabras

“La Danza es la única de las artes teatrales que se ha divorciado de la palabra, mientras que la ópera, la comedia musical, el teatro, y la música coral viven y florecen enteramente o en gran parte debido a su fusión con la palabra. Ello redundaría a mi juicio en detrimento de la danza, del mismo modo que es lamentable que un ser humano sea privado del habla” (Humphrey, 1965).

La autora describe varias maneras en las que se puede abordar la palabra dentro de una pieza de danza,

a) *La narración*. La autora considera que la función de la palabra es aportar hechos: el lugar, la hora del día, la época, la identidad de los personajes y sus propósitos, etc. Mientras que del sentimiento se debe encargar la danza. En resumen, la palabra, sólo es necesaria cuando agrega algo que explica el sentido con mayor claridad, siendo breve para que no le quite protagonismo al movimiento.

b) *El canto y la salmodia*. “La voz humana es quizá el sonido musical que más nos llega y el canto es un acompañante

que guarda gran afinidad con la danza” (Humphrey, 1965) en estos casos no es un problema el idioma, si no se entienden las palabras, por ejemplo, las canciones pueden ser en un idioma extranjero sin que se pierda la sensación que se busca transmitir.

- c) *El diálogo*. El ingenio de intercambiar líneas en escena es un terreno muy poco explorado por lo que brinda un sinfín de posibilidades. A pesar de que Humphrey plantea esto hace más de 50 años atrás, actualmente seguimos sin explorar tan profundamente este recurso.
- d) *Los juegos de palabras*. “Las palabras pueden divertir y con el movimiento llegan a ser más chispeantes que cuando se emplean por separado. Es solo en la combinación de la palabra y el movimiento donde se logra toda la gracia” (Humphrey, 1965).
- e) *Introducción y final*. “La palabra da el momento, el lugar y el tema casi instantáneamente, mientras que establecer estos puntos por otros medios llevaría más tiempo y tendría menos parquedad. No se puede decir a las cinco de la tarde (5:00 P.M.) sin palabras; entonces ¿por qué no emplearlas llanamente y penetrar en el drama, en la idea?” (Humphrey, 1965), también añade que, “los finales y los momentos culminantes son igualmente efectivos y dependen, del

mismo modo, de la palabra para expresar un sentido específico” (Humphrey, 1965).

- f) *La palabra como sonido*. La voz puede usarse con su valor como sonido, haciendo referencia a murmullos, balbuceos, gritos, chasquido de la lengua, palmadas, tarareos etc.

La utilización de la voz para comunicar palabras puede traer imágenes a la mente dependiendo de la velocidad a la que son dichas, ya sea, un ritmo muy rápido, moderado o lento, como por ejemplo en la poesía que suele estar cargada de matices e imágenes por sí sola, para el bailarín sería un acto maratónico seguir ese pulso. Sin embargo, a pesar de lo anterior, hay ideas que son más rápidas comunicadas por la danza que por la palabra, como es el caso de la descripción de un individuo, con el sólo hecho de que el bailarín camine y se coloque en el centro del escenario ya el público sabe sus características físicas y algunos posibles rasgos de su personalidad en pocos segundos, esa descripción en palabras tardaría varios minutos.

➤ La música

No toda la música funciona para la danza, y su elección es un proceso largo y complicado en muchas ocasiones, la autora rescata tres características que son útiles para tomar en cuenta, sin importar la índole o importancia del trabajo

coreográfico a realizar: *el carácter melódico, el rítmico y el dramático*. Estos aspectos están estrechamente ligados con el cuerpo humano y la personalidad: *la melodía*, a través de su origen en la respiración y la voz; *el ritmo métrico*, a través del cambio de peso sobre los pies y por el pulso; y *el sonido dramático*, a través de la vasta cantidad de emociones que son inevitablemente acompañadas de reacciones físicas.

Humphrey plantea algunas premisas que me gustaría destacar. El arte de la danza no es un arte independiente, sino que es una esencia femenina, que busca un compañero, no un amo en la música y “bailar «sobre» la música, jamás bailar «la música»”. Me resulta un interesante planteamiento a la hora de crear seguir porque en ocasiones nos podemos ver atrapados en ciertos pasos o cualidades de movimientos que consideramos «caen con la música», y así nos limitamos y mermamos la exploración y el ingenio.

Las limitantes para la selección musical son infinitas lo económico la comprensión entre el compositor y el coreógrafo, y la decisión de crear a partir de la música o de la idea, lo cual puede complicarse en ocasiones. En muchas oportunidades el coreógrafo puede tener la idea coreográfica e iniciar a plantearse movimientos, pero también es posible que inicie por escuchar y familiarizarse con la música para después visualizar los movimientos, recordando la importancia de saber qué

quiere decir, «justificar la creación» y no sólo aferrarse a qué pasos y frases combinan con el patrón musical.

➤ Escenografía y utilería

“El bailarín colocado sobre un plano, por pequeño que sea, por ejemplo, una silla, se destaca inmediatamente. Además, mediante el uso del espacio vertical, cobran fuerza inestimable los valores dramáticos” (Humphrey, 1965).

Las diferencias entre utilería y decorado tienden a ser vagas, sin embargo, la utilería se emplea con una finalidad funcional para el coreógrafo, podrían ser, estacas, pañuelos, faldas (manipuladas), cercas, espejos (móviles), espadas, banderas, chales, mesas, sillas, libros, paraguas, otros.

La forma de los decorados o de los objetos de utilería empleados en el escenario están sujetos a interpretaciones psicológicas universalmente aceptadas. Ejemplo, la línea alargada y airosa se considera elegante y sofisticada; el círculo y la esfera, infinito; las cruces son asociadas inmediatamente con el cristianismo; y así más ejemplos porque la mayoría de las formas están ligadas a alguna asociación.

Para efectos de la composición coreográfica Humphrey nos sugiere saber la razón para utilizar los elementos de utilería o escenografía, y no plantear ideas rebuscadas tanto en argumento como en composición, porque hay elementos

sencillos como una flor o una silla con los que se pueden hacer cosas maravillosas.

➤ La forma

“Habiendo examinado en detalle todos los elementos de una danza, desmembrado el todo, el creador debe entonces coordinar las partes y hacer la danza una unidad. No sólo es menester que la actitud sea lo más objetiva posible, sino que el coreógrafo se aparte de su trabajo (literal y psicológicamente), ubicándose en una fila imaginaria desde dónde la ve por primera vez, oye la música y recibe estas impresiones como las recibe el público” (Humphrey, 1965).

La autora señala que lo primero en la forma es la continuidad y cito: “Para ser atrayente una obra debe cobrar aliento sin que nada se lo impida. Diría que 15 segundos constituye el máximo absoluto para transiciones, que es preciso asimismo llenar con música, efectos de luces, cambios de escena o las tres cosas”. La continuidad y la modulación del tiempo se logran de diversas maneras. Existen cinco que son como las reglas clásicas para la música, son ABA (incluye el rondó y la sonata), la narración o abstracción acumulativa, el tema recurrente (es la idea que se repite), la suite (varias partes no relacionadas que se combinan para crear contraste), la forma “fragmentada” (deliberadamente ilógico, con la característica de falta de

continuidad en la idea). La mayor parte de las danzas eran realizadas basándose en estas formas y actualmente a pesar de haberse encontrado nuevas formas siguen siendo las más utilizadas y los elementos básicos de enseñanza en creación coreográfica.

➤ Confrontación

Después de un estudio de cinco décadas de ensayo y error coreográficos, Humphrey reúne una lista de premisas que sirven, en sus propias palabras, como «un reglamento de bolsillo para rectificar el desarrollo del trabajo»; utilizarlo evitará que se comentan los errores comunes.

- La simetría no tiene vida
- El diseño bidimensional carece de animación
- La vista es más rápida que el oído
- El movimiento parece más lento y débil en escena
- Todas las danzas son demasiado largas
- Un buen final representa el cuarenta por ciento de la danza
- La monotonía es fatal, procúrense los contrastes
- No hay que ser esclavo ni verdugo de la música
- Atenerse a los consejos de los entendidos; no ser arrogante
- No intelectualizar; motivar el movimiento
- No dejar el final para después.

### 2.2.2 Sandra Cerny Minton. **“CHOREOGRAPHY, a basic approach using improvisation”**

Sandra Cerny Minton, coordinadora del programa de Maestría en Educación en Danza en la Universidad de Colorado del Norte (EE.UU.). Es miembro fundador de la Organización Nacional de Educación de Danza. Posee vasta experiencia en el proceso de creación ya que ha sido coreógrafa de numerosas galas artísticas, además ha dirigido por 26 años un programa de danza en la universidad, donde enseña a sus estudiantes el proceso de creación coreográfica.

En su libro **“CHOREOGRAPHY, a basic approach using improvisation”** presenta una guía práctica y clara de los pasos a seguir en la composición coreográfica, en donde plantea etapas, que van desde el proceso creativo hasta la puesta en escena misma:

➤ *Exploración e improvisación de movimientos*

*Se abordan elementos tales como: el proceso creativo, la observación y la respuesta emocional, tener intuiciones de movimiento, resolución de retos durante la improvisación, encontrar la música adecuada, exploración de la inspiración del movimiento.*

Estos elementos harán que el coreógrafo sea capaz de llevar a la vida la idea de inspiración. Para Cerny Minton, siempre ha sido fascinante el proceso de creación de una danza ya que, a través de él, se entretiene, comunica e inspira; todo esto

usando la creatividad del coreógrafo para energizar un espacio vacío y traerlo a la vida.

➤ *Diseño y creación de la danza*

Para organizar la idea coreográfica y entender las posibilidades que se tienen con respecto al espacio, tiempo, energía y forma, a parte de la capacidad para explorar movimiento e improvisar es necesario saber:

a) manipulación del movimiento, b) hacer que el movimiento produzca una comunicación, c) creación de un cuadro general, además de tomar en cuenta, d) las Ideas coreográficas de la danza posmoderna y, e) ampliar la creación de danzas con tecnología. “Los coreógrafos usan la exploración e improvisación para encontrar recursos en el movimiento, pero es el trabajo lo que les permite transformar el movimiento en una danza. Es un proceso de descubrir posibilidades y unir las piezas del rompecabeza” (Cerny Minton, 2018).

➤ *Identificación del modelo Coreográfico*

Debemos tener presente que la creación coreografía es un proceso circular, no lineal, por tanto, en donde se estructuran los elemento: a) El esquema y desarrollo coreográfico, b) géneros y estilo de danza, c) tema del que trata una danza, d)

conexión entre los intérpretes y el público y, e) toques finales. Al momento de crear se puede regresar a las fases iniciales del proceso como, la exploración de movimiento o arreglos en las frases coreográficas. Recordando que se debe ver la forma de la danza y el desarrollo de la pieza como un todo.

➤ *Escenificación*

Sandra Cerny señala: “Una danza existe solamente en la mente del coreógrafo y un ensayo es un ejercicio hasta que se lleve a escena. El proceso del coreógrafo está completo cuando la danza es llevada al escenario e interpretada a una audiencia” (Cerny, 2018). Planificación y organización, consideraciones técnicas, y actuaciones informales, son los puntos importantes aquí. A pesar que llevar a escena una coreografía es un trabajo pesado, si se organizan pequeñas tareas del todo se podrá minimizar la carga que este trabajo conlleva, todo esto debe hacerse después que la coreografía como tal, esté terminada. De esta manera seremos capaces de cuidar cada detalle, desde la selección de los bailarines hasta el mismo día de la función.

## 2.3 El Ballet Clásico

El Ballet Clásico desde su institucionalización en el siglo XVII, ha continuado evolucionando no sólo en metodología de enseñanza sino también en estilo coreográfico, esta investigación se enfoca en las características de dos de los más recientes estilos: El Ballet Moderno y la Danza Neoclásica.

### 2.3.1 El Ballet Moderno

#### 2.3.1.1 *Origen del Ballet Moderno*

Este estilo surge a principios del siglo XX, con la revelación del maestro y coreógrafo ruso Mikhail Fokine, en contra de los estereotipos tradicionales del ballet, quien junto al ruso Serge Diaghilev, impulsaron la creación de obras cortas, exóticas, poéticas, que reflejaran los argumentos con gran dramatismo (balletmodero.com, 2016).

Además de las importantes modificaciones en el lenguaje de movimiento esta nueva corriente de Ballets Modernos propuso cambios en la música, coreografía y escenografía.

#### 2.3.1.2 *Serge Diaghilev y los Ballets Russes*

Raquel Pastor Prada en su Tesis Doctoral **“Artes Plásticas y Danza: propuesta para una didáctica interdisciplinaria”** expone:

“En el nuevo ballet, el exponente más importante de aquel ideal de síntesis artística va a ser la compañía de los Ballets Russes. Su fundador y director

escénico, Serge Diaghilev, supo mantener este proyecto como un importante referente para el ballet y el arte de vanguardia durante sus veinte años de existencia entre 1909 y 1929. Diaghilev quería poner en práctica su idea sobre que “el perfecto ballet sólo puede ser creado con la íntima fusión de tres elementos: la danza, la pintura y la música”. Los Ballets Rusos representan la ruptura con la tradición escénica del ballet del siglo XIX y la irrupción de la modernidad en la danza clásica con producciones que introducen importantes innovaciones respecto a la coreografía, la música, la escenografía, la dramaturgia o la elección de los temas. Todo ello se evidencia especialmente en la estética visual de los espectáculos, gracias a los diseños de vestuario y escenografía realizados por artistas de la vanguardia europea. En este sentido, los Ballets Rusos representan el más importante proyecto de colaboración entre artistas y coreógrafos, y consiguen que el arte de vanguardia se ponga a trabajar al servicio de la danza. Así, de alguna manera, la escena europea se moderniza a través de la danza. Podría afirmarse que tras el debut parisino de la compañía de Diaghilev en 1909, la danza se puso de moda” (Pastor, 2012).

En 1917, encontramos el ballet “**Parade**”, considerado como el primer **Ballet Moderno** en su totalidad, con música de Satie, argumento de Cocteau, escenografía y vestuario de Picasso y coreografía de Massine. El guión de la obra se basa en un argumento bastante popular en la época.

Imagen 2. Afiche de “Parade”

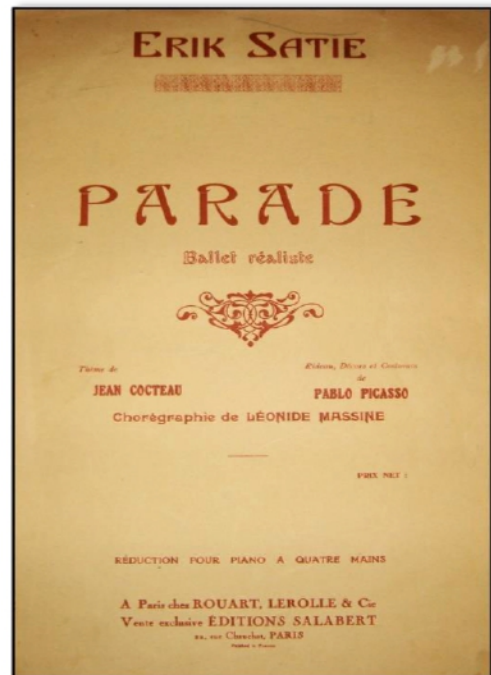


Imagen 2. Carte de la “Parade”, estemp 1917  
Fuente: Wikipedia, public domain

Cuatro artistas circenses, un prestidigitador chino, una niña americana y una pareja de acróbatas, representan una pequeña parte de sus respectivos espectáculos con el fin de llamar la atención del público que se pasea por un bulevar parisiense frente a una barraca de feria donde se supone que tienen lugar estos espectáculos.

*Imagen 3. Captura del video "American Masters"*



*Imagen 3. Captura del filme "American Masters" Joffrey Film Excerpt Parade Fuente: PBS.ORG*

Los Ballets Russes sirvieron como espacio para que Fokine pusiera en práctica los principios que promovía para el nuevo ballet y coreografió numerosos Ballets para la compañía.

### *2.3.1.3 Mikhail Fokine y sus Reformas*

Las separatas proporcionadas en la clase de Evolución del Ballet Clásico dictada por la Profa. Melva Icaza, que es parte del pensum

académico de la Escuela de Danza de la Universidad de Panamá, nos brinda un compendio de las creaciones y las reformas de Fokine.

Creaciones de Fokine:

- 1904 Dafne y Cloe – mus. Ravel
- 1905 Muerte del Cisne,
- Pabellón de la Armida
- 1909 Les Sílvides – mus. Chopin
- 1909 Príncipe Igor – mus. Borodin
- Carnaval – mus. Schumann
- 1910 Scherezada – mus. Korsakov
- 1910 Pájaro de Fuego – mus. Stravinsky
- 1911 Petrouchka – mus. Stravinsky
- 1911 Narciso – mus. Stravinsky
- 1911 El Espectro de la Rosa – María Von Weber
- 1912 El Dios Azul
- Tamar. mus. Balakireff

Fokine tenía 5 puntos que reflejan sus Ideas:

1. Debía inventarse nuevas formas de movimiento que correspondieran al carácter y sugerencias de la música.
2. La Danza y el gesto carecen de sentido en un Ballet si no se ajustan estrictamente a la expresión dramática.
3. Los gestos de la Danza Clásica tienen una razón de ser en el Ballet Moderno cuando lo requiere el estilo, pues el cuerpo del danzante

puede tener expresividad desde la cabeza a los pies y no existe un punto muerto en él.

4. Los grupos no son solamente ornamentales. El nuevo Ballet progresa desde la expresión del rostro a la del cuerpo y desde la expresión del bailarín solista a la del bailarín de grupo y desde el bailarín de grupo a la totalidad de personas que se mueven en cada escena.
5. La Danza debe estar en una situación de igualdad con los demás factores del Ballet, música y decoraciones. Ya no hay más música de ballet, solo música y en el nuevo ballet hay que inventar todo a cada instante aun cuando la base sea una tradición centenaria. Los zapatos de punta no son más usados y el vestuario no es más tutú rosado.

*Reformas de Fokine:*

1. Objetaba el abuso que se hacía de las zapatillas de punta.
2. Estaba en desacuerdo con el ballet de larga duración.
3. Hace del ballet arte expresivo, espejo de la vida.
4. Abandonó el academicismo técnico de rutina.
5. Desarrolla acción dramática en forma continua en término de movimiento en vez de pantomima.
6. Suprime interrupciones de las danzas aisladas.
7. Elimina pantomima convencional.
8. El cuerpo de baile también debe desarrollarse dramáticamente y debe ser expresivo.

9. La música debe ser una unidad capaz de llevar la acción dramática.
10. El Decorado y el vestuario deben estar acordes al estilo del país y período en que se desarrolla la acción.
11. La obra debe tener colaboración del coreógrafo, músico y diseñador.

### 2.3.2 La Danza Neoclásica / El Ballet Neoclásico

#### 2.3.2.1 Origen de La Danza Neoclásica / El Ballet Neoclásico

“La técnica procede de la académica, pero las formas y pasos adquieren una dimensión expresiva menos encorsetada y con mayor fluidez en torso y extremidades.

A diferencia del ballet clásico donde el movimiento se encuentra totalmente codificado (respeto absoluto por las cinco posiciones básicas, las puntas, plié, gran battement, etc.) el ballet neoclásico rompe con este corsé creativo. Tampoco está ligado a la necesidad de narrar historias, como lo demostró el genial George Balanchine, en Estados Unidos” (Juárez, 2009).

Imagen 4. “Victor Ullarte Ballet”



Imagen 4. Bailarines de la Ex Compañía española “Victor Ullarte Ballet”. Fuente: El Mundo (web)

Antes de proseguir es importante tener claro los términos “**clásico**” y “**neoclásico**”.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DLE), “**clásico**” (a) es aquello en un período de tiempo de mayor plenitud de una cultura, de una civilización, de una manifestación artística y cultural, etc. Además, es también lo perteneciente o relativo de un

autor o una obra que se tienen por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia. Todo aquello que pertenece al período clásico.

Mientras tanto, el “**neoclásico**” es lo dicho de un arte o estilos modernos que tratan de imitar lo usado antiguamente. El término se relaciona con todo lo perteneciente o relativo al Neoclasicismo, es decir, al movimiento literario y artístico dominante en Europa desde finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, que aspira a restaurar el gusto y las normas del clasicismo grecorromano.

Podemos considerar que los trabajos coreográficos de Serge Diaghilev para el Ballet Russes fueron la transición entre el modernismo y el Ballet Neoclásico, estas coreografías respetaron los códigos de la técnica clásica, pero ampliaron los límites con innovaciones no sólo en el movimiento sino en todos los aspectos de escena. Los principios coreográficos del estilo neoclásico fueron desarrollados más profundamente por creadores como William Forsythe, Jiří Kylián. Jean- Christopher Maillot, Maurice Béjart y Twyla Tharp, por mencionar algunos. Pero es el trabajo del coreógrafo George Balanchine que ofrece el máximo ejemplo de este estilo.

Varios autores y coreógrafos han aportado los principios que diferencian el estilo del Ballet Neoclásico en relación a los demás; me permitiré hacer un listado con aquellas características sobresaliente de este estilo.

- Nuevos estilos de música acompañan los movimientos, se utilizan músicas con tempos más rápidos e intensos.
- Vestuarios con líneas simples y materiales más livianos como la seda y más flexibles como la lycra. El vestuario se vuelve otra piel para el bailarín sin ningún adorno brillante que pueda distraer del movimiento.
- El cuerpo, el tema central, tanto en movimiento como en escena.
- Escenografías menos elaboradas, ninguna sala de palacio imperial es utilizada, en cambio los juegos de luces adquieren más protagonismo, no se usan elementos enormes de decoración o utilería.
- No se crean ballets para contar historias.
- Pies en Flex y en paralelo son permitidos.
- A pesar de utilizarse y respetar los códigos de movimiento establecidos por la técnica clásica siempre hay elementos ingeniosos y sorpresa en la ejecución de los pasos.
- Poses fuera de centro.
- Pasos rápidos y precisos.
- Las extremidades siempre buscan la máxima elongación. La visión es sentir líneas de energía que salen de los brazos y piernas.

- Se descarta la pantomima para expresar las emociones, es el uso del cuerpo como un todo el instrumento que se encarga de esa misión.
- Se baila en el nivel bajo.
- Los trabajos de pas de deux tienen nuevas posibilidades, las cargadas son más ingeniosas, no sólo se utilizan las poses tradicionales del ballet clásico.
- Los Ballets tiene una duración más corta, pueden durar 30 minutos.

Como se ha mencionado Balanchine es considerado el máximo exponente de este estilo, ejemplificó cada característica del ballet neoclásico en su trabajo coreográfico. A continuación conoceremos más sobre su formación artística y obras coreográficas.

#### 2.3.2.2 *George Balanchine/ Referente*

“Él (Balanchine) ha fundado una escuela, una compañía, un estilo, un repertorio, una gama de logros, que pueden ser vistos ahora, y comparado con pocos, si hay algún, individuo en la historia del Ballet. Él se ha convertido, sin lugar a dudas, en la figura dominante del Ballet de esta era” (Taper, 1960).

##### 2.3.1.1.1. Formación Artística

Georgi Melitonovitch Balanchivadze mejor conocido como George Balanchine, nace en 1904 en St. Petersburg. A la edad de 10 años fue aceptado en la Escuela Imperial de Teatro y Ballet,

donde tuvo la oportunidad en muchas ocasiones de presentarse con la Compañía de Ballet Imperial en el Teatro Maryinsky.

Desde los 5 años tocaba el piano, gracias a las lecciones impartidas por su madre. Sus aptitudes musicales fueron reconocidas por las autoridades y usualmente se le pedía que acompañara a los estudiantes del último año en sus ensayos.

Taper en su libro ***“Balanchine: A Biography”*** cita a V. Kostrovitskaya, una de las profesoras de último nivel de la Escuela Imperial de Teatro y Ballet, escribió:

“De entre los estudiantes él era notado por su extraordinaria comprensión musical. Ningún instrumento musical pasaba desapercibido frente a él. Al instante que él llegaba a los salones de la escuela las notas del piano se escuchaba de alguno de los salones grandes de ensayo, ese era Balanchivadze improvisando o tocando las composiciones más complejas mientras esperaba que el ensayo iniciara” (Taper citando a Kostrovitskaya, 1960).

En noviembre de 1917, es retirado el apoyo a las artes y la Escuela Imperial de Teatro y Ballet cierra. Después de esto fue difícil para Balanchine hallar empleo así que realizaba los que pudiera encontrar. Luego de su graduación bailó por tres (3) años en la Compañía Imperial de Ballet mientras estudiaba música en el Conservatorio de Música de Petrograd. Durante este tiempo coreografió en cada oportunidad que tuvo, al inicio alentado por las autoridades del

Maryinsky y los críticos de la ciudad, hasta que sintieron que sus coreografías iban en contra de las tradiciones del ballet.

Tuvo la oportunidad de salir de Rusia junto a Vladimir Dimitriev, un pintor y escenógrafo ruso, quien se las arregló para organizar un viaje a Europa, los acompañaban 8 artistas más. Estando en Berlín recibieron un telegrama del Gobierno para que regresaran inmediatamente. Balanchine y otros cinco (5) artistas decidieron no regresar. Serge Diaghilev les envió una invitación para audicionar en su compañía "Ballets Russes" en París. Después de la audición la coreógrafa de la compañía se retiró y Balanchine es designado para tomar su lugar.

La visión de Diaghilev era que el coreógrafo debía tener una educación variada en todas las artes, así que realizaba obras dancísticas e involucraba a grandes artistas del momento como Picasso, Miró, Stravinski, Chanel. Esta experiencia influyó positivamente en el trabajo de Balanchine, quien después de trabajar cuatro años y medio para la compañía logró tener un buen conocimiento de todas las artes empleadas en una producción escénica.

Luego de la muerte de Diaghilev los "Ballets Russes" colapsaron. Balanchine fue coreógrafo de varias compañías en diferentes países de Europa, y consolidó su propia compañía que se mantuvo por un año, en ese período conoció a Lincoln Kirstein quien lo invitó a construir lo que sería la nueva escuela, compañía de ballet

estadounidense, la compañía y escuela mundialmente conocida, *The New York City Ballet*.

#### 2.3.2.2.1 Balanchine: la Compañía, la Escuela, la Técnica

Lincoln Kirstein tenía metas bien claras cuando en 1933 le pidió a Balanchine que lo acompañara a Estados Unidos:

- La creación de una Escuela de Ballet
- La formación de una Compañía de Ballet
- Desarrollar una audiencia amante del Ballet

Sin embargo, la consolidación de la compañía no fue fácil, fue un arduo trabajo de altas y bajas. El 1 de enero de 1934 lograron fijar y hacer la apertura oficial de la compañía, en ese entonces recibía el nombre de “The School of American Ballet”, las clases iniciaban al día siguiente con veinte y cinco (25) alumnos. Luego de la primera presentación de la compañía, con la pieza *Serenade*, y tras unirse por un tiempo a *The Metropolitan Opera (MET)*, no pudieron sostenerse más financieramente y la compañía tuvo que ser disuelta.

Balanchine se abrió paso en Hollywood y Broadway, hasta posicionarse como uno de los mejores. También trabajó como coreógrafo para otras compañías, hasta que Kirstein le propuso retornar a Estados Unidos y unirse para perseguir nuevamente sus metas. Estructuran una nueva compañía esta vez con el nombre de

*Ballet Society*, haciendo su primera presentación el 20 de noviembre de 1946.

En 1946 Balanchine y Kirstein establecen la escuela, “The School of American Ballet”, donde entrenarían desde pequeños a los bailarines que más tarde se unirían a la compañía.

No es sino hasta 1948, después que el presidente del comité de finanzas del centro de la ciudad asistiera a la nueva producción de la compañía (Orpheus), que logran establecerse con el nombre que ahora conocemos *The New York City Ballet*. Ahora, contaban con una sede permanente, un espacio dónde presentarse e ingresos asegurados. Se convirtieron en la primera compañía pública de Estados Unidos.

Virginia E. Bird en su tesis ***“Principles of Choreography as Exemplified in the Works of George Balanchine”*** señala que “la privilegiada posición de maestro, coreógrafo y director artístico en el New York City Ballet le permitieron crear un estilo distintivo de ballet” (Bird, 1980). Agrega también que el estilo de Balanchine se fundamenta en tres principios:

- Musicalidad
- Neoclasicismo
- Desarrollo de la habilidad

En efecto podemos acreditar el desarrollo de un estilo por este coreógrafo gracias a la libertad que le dio su posición en la compañía

y sin duda su formación artística y profesional afectaron directamente la manera que procesó la música a través del movimiento.

Balanchine al ser estudiante de la Academia Imperial pasó sus días de escuela y después al ser miembro de la compañía Imperial, bailando ballets con argumento (aquellos que contaban una historia) y sin ver la posibilidad de que esto pudiera ser diferente. Fue “Les Sylphides”, uno de los pocos ballets sin argumento que Fokine creó para la Compañía Imperial, lo que afectó grandemente su percepción sobre coreografiar. Al punto que esto fue una de las características más sobresalientes de su trabajo: *No incorporar argumento a sus Ballets.*

G. Balanchine fue privilegiado al ser introducido a temprana edad en la música, su comprensión y formación musical era amplia lo que le permitió poner la música al servicio de la danza y no al revés. Algo que en particular llama mi atención es cómo utiliza dos grupos de bailarines para mostrar características de la música tales como: el ritmo y la melodía; jugando con estas dos características a veces destacando una y en otros momentos la otra, los movimientos se vuelven una conversación, un preguntas y respuestas de movimientos siguiendo la música. En ballets como “Concerto Barroco”, “Serenade”, se ejemplifica a la perfección esta característica.

“Para mí, el movimiento es lógica visual – una historia por sí misma-

El Ballet es visual y auditivo. Es así que tenemos que escuchar y tenemos que ver. Quiero mostrarle al público lo magnífica que es la música. No para expresarla sino para bailarla. Entonces así lo hice. He tratado de hacer “*cafe au lait*”. El café es una cosa, la leche es otra. Pero juntos “*cafe au lait*” son inseparables. Si no te gusta el ballet, cierra los ojos y sólo escucha la música” (Balanchine, 1979).

Además de su sobresaliente habilidad musical y su uso innovador de las formas tradiciones del ballet, otro principio importante en el trabajo de George Balanchine, fue su capacidad para trabajar la individualidad de sus bailarines. Aquello hizo que en sus coreografías los bailarines destacaran sus mejores cualidades. Además, esa individualidad fue utilizada para coreografiar, al punto que las coreografías eran modificadas si se bailaban por otra persona diferente de la que originalmente estuvo en el montaje coreográfico. Lo anterior bien lo sintetiza Virginia E. Bird en el siguiente enunciado “La musicalidad de Balanchine, su estilo neoclásico y su habilidad para evocar lo mejor de sus bailarines son los tres principios que combinados crearon magníficas coreografías” (Bird, 1980).

### *Características De Su Técnica*

Balanchine no sólo se ha posicionado como una de las figuras más influyentes del ballet por su genio en composición coreográfica, sino también porque estableció un estilo de movimiento tan extenso que construyó un método en danza, caracterizado por:

- Se centra en movimientos extremadamente rápidos y precisos.

- Un uso más amplio del torso.
- Plié profundo.
- Acentos intensos en las líneas.
- Los bailarines deben ser muy delgados y extremadamente flexibles.
- Variedad de posiciones de brazos y coreografía única y dramática.
- Las posiciones de los brazos (a veces llamados los “Brazos Balanchine”) tienden a ser más abiertos, menos curvos y a menudo con la muñeca “quebrada”.
- Las posiciones en Arabesque son usualmente desiguales, con una cadera abierta encarando a la audiencia para lograr la ilusión de una línea de Arabesque más larga.
- Máxima rotación (turnout) todo el tiempo.
- Foco en la elongación de las extremidades. La idea es mostrar líneas elegantes principalmente de las piernas en movimientos de elevación.
- Poses fuera de centro.
- Uso de la pelvis principalmente en los Grand Battement. Los glúteos deben ser contraídos para que la pelvis se balancee hacia afuera.
- Nuevo uso del plié. Pirouettes con la pierna de base flexionada (en plié).

- Saltos y giros con velocidades inusuales y sin preparación previa.
- El cuerpo de baile deja de funcionar como relleno escénico, empiezan a tener igual relevancia que los protagonistas, pero sin que esto les quite el foco de atención a los mismos. También el cuerpo de baile toma posiciones más cerca del centro del escenario.

Balanchine coreografió cientos de ballets, aquí algunos de sus trabajos más sobresalientes:

- Apollo, 1928
- Hijo Prodigio, 1929
- Serenade, 1935
- Concerto Barroco, 1941
- Cuatro Temperamentos, 1946
- Sinfonía en C, 1947
- Orfeo, 1948
- Silvia Pas de deux, 1950
- Agon, 1957
- Un sueño de una noche de verano, 1962
- Joyas, 1967
- Who cares?, 1970
- Sinfonía en Tres Movimientos, 1972
- Mozartiana, 1981

Imagen 5. Retrato de George Balanchine

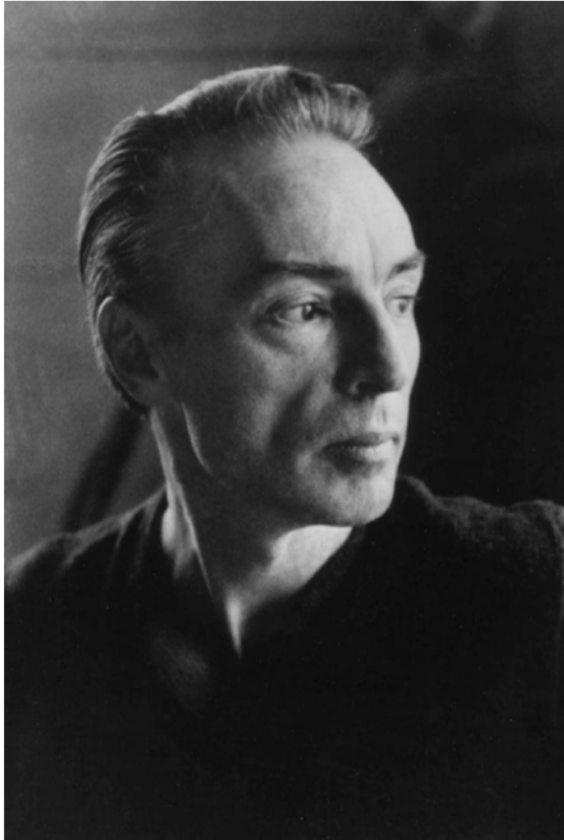


Imagen 6. Foto de George Balanchine  
Fuente: Opera Ballet

Imagen 6. Cita de Balanchine



Imagen 5. Cita de George Balanchine, junto a su foto y la de bailarines de su compañía  
Fuente: Danza Ballet,

Imagen 7. George Balanchine



Imagen 7. George Balanchine dirigiendo un ensayo de danza  
Fuente: The New York Public Library  
(Digital Collections)

## 2.4 Interdisciplinariedad entre Ballet Clásico/Danza Y Artes Plásticas

Las ideologías, corrientes artísticas y estilos de artes plásticas planteados en este segmento son referentes utilizados en este proceso creativo como marco de exploración; cada uno de ellos aportó en la formación de la idea creativa y los elementos con los que se buscó plasmar la interdisciplinariedad entre Ballet Clásico y Artes Plásticas. Se utilizaron los movimientos artísticos desarrollados a partir de la Segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI, mayormente los que tomaron lugar en

Estados Unidos, New York. En el capítulo 4 se amplía como estas corrientes e ideologías artísticas influyeron en el desarrollo del proceso coreográfico.

La interacción entre la Danza y las Artes Plásticas como la conoces hoy en día, fue posible gracias a las inquietudes artísticas de los artífices expuestos en este capítulo.

## 2.4.1 La Bauhaus: la Escuela Germánica

### 2.4.1.1 Origen de La Bauhaus

“La Bauhaus fue la institución artística alemana más influyente desde 1919 hasta 1933. Por ella pasaron los mejores arquitectos y pintores de la época” (Vidal-Folch, 2005).

Entre finales del siglo XIX y principios del XX empezaron a aparecer en Europa las vanguardias, movimientos artísticos

innovadores.

*Imagen 8. Edificio de la Bauhaus*



El 1 de abril de 1919 nació la Bauhaus, una escuela de arquitectura, diseño, artesanía y arte en la ciudad alemana de Weimar.

*Imagen 8. Edificio de la Bauhaus en Dessau. Fuente: Flickr.com*

En alemán, *bau* significa “construcción” y *haus* significa “casa”, por lo que Bauhaus es “La casa de la construcción”.

La escuela fue fundada por el arquitecto Walter Gropius, que quería modernizar la sociedad a través del trabajo creativo. Produciendo objetos útiles para las personas con menos recursos. Su lema era “la forma sigue a la función”: para crear un objeto, priorizando su funcionalidad, para que fuera fácil de usar. Después ya pensarían en su aspecto. (lavanguardia.com, 2019).

#### 2.4.1.2 *Objetivo de La Bauhaus*

Esta escuela tenía como principal misión entrelazar las artes utilizando la artesanía como herramienta de aprendizaje. El artista debía tener el conocimiento en varias ramas para poder crear, además de promover la colaboración entre artísticas de diferentes técnicas de arte. No había jerarquías entre las técnicas artísticas enseñadas, todas eran igual de importantes.

La Directora de la Fundación Bauhaus en Dessau, la Dr. Claudia Perren, destaca:

“De hecho la Bauhaus no es un estilo en sí, sino más bien es una actitud pedagógica, la creación de una nueva escuela para revolucionar lo cotidiano. El principio fue que las disciplinas no se emprendieran por separado sino conjunta y colectivamente, y lo que después fuera cada uno quedaba abierto. Era una escuela que apostaba por un régimen multidisciplinario, abierta a ideas de futuro. Había nuevas posibilidades técnicas y se deseaba reunir los oficios con los principios artísticos, y eso no debía limitarse a una clase o dirección determinada, se deseaba revolucionar todo lo cotidiano y hacerlo para todas las personas” (Perren. 2015).

### 2.4.1.3 *El Ballet Triádico/ Referente*

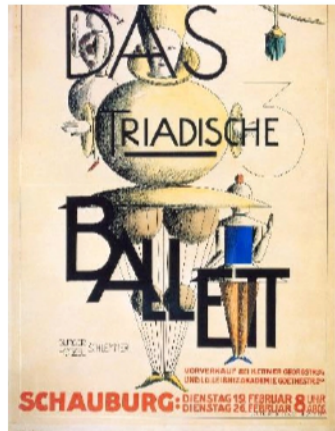
“No es de extrañar que, en este contexto, donde sus principios son extrapolables a cualquier arte, y donde el teatro, la música y la danza son parte de la formación académica del alumnado, Oskar Schlemmer llevase a cabo uno de los proyectos escénicos más relevantes de la primera mitad del siglo XX. La simplificación de la forma, como demostró, no estaba reñida con la experimentación y el asentamiento de unos nuevos principios escénicos” (Martínez, 2016).

Como bien señala Aitor Merino Martínez, los principios con que se estableció y desarrolló la educación en La Bauhaus, llevaron a lo inevitable, equipar al individuo con las herramientas necesarias para la creación de una pieza escénica con carácter interdisciplinario, como lo es “**El Ballet Triádico**”; donde la simplicidad de la misma, la hace compleja.

Schlemmer, pintor, escultor y diseñador alemán, nace en Stuttgart. Inicia en la Bauhaus de Weimar para trabajar durante un tiempo en el taller de escultura mural en 1920, luego en el de escultura, hasta que en 1922 dirige el taller de teatro, impulsándolo al punto de convertirlo en un referente significativo de la Bauhaus, con sus Danzas de la Bauhaus. Es en este mismo taller de teatro donde se propicia el espacio perfecto para desarrollar “**El Ballet Triádico**”, se considera que la idea fue concebida alrededor de 1910, después de ver “Pierrot Lunaire” de Arnold Schönberg; aunque fue llevada por primera vez a escena en 1916 y luego en 1922, es la presentación realizada en

1923, en la Semana de la Bauhaus, la que tendría mayor impacto en la sociedad.

Imagen 9. Afiche "Ballet Triádico"



“Los intereses artísticos de Schlemmer coinciden plenamente con las aspiraciones fundacionales de la Bauhaus: la búsqueda de la fusión artística a partir de las vinculaciones entre las diferentes disciplinas y el encuentro más armonioso entre el ser humano y la sociedad” (Pastor Prada, 2012).

Imagen 9. Afiche del Ballet Triádico. Fuente: [olga-totumrevolutum.blogspot](http://olga-totumrevolutum.blogspot)

Según palabras del mismo Schlemmer, este ballet se desarrolla en tres escenas que van de lo burlesco y pintoresco hasta lo serio y mítico.

La Primera Parte consta de cinco (5) danzas, estructurada de la siguiente manera:

1. **Solo** (Rundrock-Falda redonda),
2. **Dueto** (Rundrock y Taucher-Buzo),
3. **Dueto** (Personaje 3 y 4),
4. **Solo** (Kungelhande-manos de esfera),
5. **Solo** (Harlekin Debussy-Arlequín Debussy).

Imagen 10. Bosquejo Vestuarios "Ballet Triádico"



Imagen 10. Bosquejo de vestuarios de la Primera Parte del Ballet Triádico  
Fuente: Visual Resources Library- Sarah Lawrence Collage

Imagen 11. Bosquejo Vestuarios "Ballet Triádico"

Mientras tanto la Segunda Parte conformada, se estructura con:

- 6. Solo
- 7. Dueto
- 8. Trío

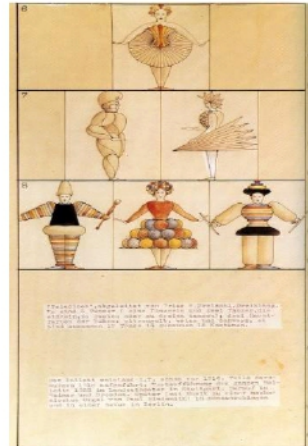
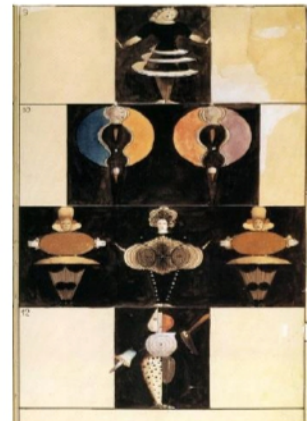


Imagen 11. Bosquejo de vestuarios de la Segunda Parte del Ballet Triádico  
Fuente: Visual Resources Library Sarah Lawrence Collage

Imagen 12. Bosquejo Vestuarios "Ballet Triádico"

Por último, la Tercera Parte es conformada por:

- 9. Solo
- 10. Dueto
- 11. Triada
- 12. Solo



Para Schlemmer “el cuerpo constituye un objeto de estudio prioritario y el principal y más inmediato medio escénico; así la importancia del cuerpo en su pensamiento se manifiesta de forma permanente y reincidente” (Deangelis, 2014). Esta fascinación por el cuerpo humano se vio plasmada en sus pinturas y resaltada en su creación escénica: “**El Ballet Triádico**”, donde buscó a través del vestuario la

desmaterialización de la figura humana para así modificar su movimiento, por lo que se crea una relación entre cuerpo, espacio y movimiento.

*Imagen 13. Diagrama de Relación (cuerpo/movimiento/espacio)*



*Imagen 13. Diagrama de relación. Fuente: Telón de Fondo, Revista de teoría y crítica teatral (web)*

El protagonista en este Ballet no fue el movimiento, sino, la integración del vestuario, el espacio y el cuerpo. Los vestuarios propuestos, no sólo fueron innovadores por sus formas, sino también por los materiales utilizados; tales como: cartón, alambre, espuma de poliuretano, entre otros. Karin Von Mour señala: “El Ballet Triádico es en realidad una anti-danza, constructivismo coreográfico como sólo podía ser soñado por un pintor o escultor” (Von Mour, 1982). El juego visual planteado en este ballet le da al espectador nuevos estímulos para concentrarse y al artista, nuevos recursos para crear.

“Admito que llegué a la danza desde el ámbito de la pintura y la escultura. Es precisamente por esta razón que aprecio mucho el movimiento, la naturaleza esencial de la danza. Mi campo original de expresión es estático por naturaleza, <movimiento que es capturado en un momento>. El mundo de formas y sentimientos del artista visual es altamente compatible con el del bailarín y no hay necesidad de justificar el tránsito de un campo especializado a otro ya que frecuentemente es una empresa muy fructífera” (Schlemmer, 1931).

La afirmación hecha por Schlemmer no deja mucho para agregar, pero me gustaría reiterar que creo fielmente que, la unificación de las artes es sin duda, el espacio perfecto que propicia la innovación, que como bien sostiene Schlemmer es una “empresa fructífera”.

El siglo XIX fue un espacio cargado de innovación, por lo que a continuación desarrollo las aportaciones hechas por algunos artistas en estilos y/o corrientes, las cuales han servido de marco para encaminar mi proceso creativo.

#### 2.4.2 Nuevas Corrientes Artísticas

El campo de las artes visuales es sumamente vasto en historia, técnicas, estilos y representantes, sin embargo, nos enfocaremos en desarrollar aspectos relacionados con **Las Vanguardias**, el movimiento artístico-social que marcó la segunda mitad del siglo XX e inspiró otros movimientos artísticos en el siglo XXI. Más específicamente nos concentraremos en los aportes que el “*Action Painting*” y más recientemente las “Instalaciones”, que son parte de las nuevas corrientes **Post Vanguardias** también conocidas como **Las Segundas Vanguardias**, al igual que la “Performance” y el Body Art.

El interés por las artes apreciadas y realizadas en el mismo momento despertó una búsqueda artística que no se limitó a ser expresada sólo con elementos de artes visuales es así como se fueron introduciendo las artes

escénicas a estas nuevas muestras artísticas, hasta influir en las creaciones en danza.

La Segunda Guerra Mundial provocó cambios geográficos, sociales y económicos lo que sin duda afectó la conciencia y el arte de las personas de la época. Aunado a esto, hubo un aceleramiento en los avances científicos y tecnológicos, estos cada vez se volvieron más accesibles y se fueron incorporando en tareas cotidianas del hogar. Lo cual repercutió en el desarrollo de nuevas corrientes artísticas, es en este período donde las artes tienen el más acelerado progreso de la historia. La realidad de la época no era grata, es así que las artes funcionaron como un refugio a través de la búsqueda de placer por medio de las mismas y para otros como un recurso para llamar la atención de la sociedad.

“Los vanguardistas abandonaron la tradición. El artista pasa del verbo «ver» al verbo «ir», es decir que se involucra físicamente con su obra, como sucede con el *Happening* y la *Performance*. Se establece así otro tipo de relación objeto-realidad. Hay una intención más fuerte de incorporar el arte a la vida, sacar el arte del museo, que ya no sea sólo para una élite. Se va a ir perdiendo el objeto artístico, dando paso al hecho artístico, llegando al punto en el que el arte directamente va a evolucionar hasta formas inmatrimales” (Ceccoli,2015).

#### 2.4.2.1 *Action Painting*

El “**Action Painting**”, término primera vez mencionado por Harold Rosenberg en su artículo “**The American Action Painters**” para la revista *Artnews*, se establece dentro de los límites del Expresionismo

Abstracto. Este estilo que nace en New York, a finales de los años 40, fue muy influenciado por los artistas que emigraron a Estados Unidos desde Europa y especialmente por el Surrealismo. Posee, además mucha relación con el Expresionismo Alemán, principalmente en la exaltación del color y el automatismo psíquico.

Las artes plásticas buscaban dejar a un lado lo figurativo, en el que la pintura pasa de ser representativa a ser netamente expresiva. En una filmación sobre su trabajo realizada en 1951 Jackson Pollock menciona, "No trabajo a partir de dibujos o bocetos a color. Mi pintura es directa... Mi manera de pintar es el resultado del crecimiento natural de una necesidad. Yo quiero expresar mis sentimientos más que ilustrarlos. La técnica es sólo el medio para llegar a la declaración".

Rosenberg en su artículo publicado en 1952, "***The American Action Painters***", definió no sólo un movimiento sino también un momento. Estableció el término "***Action Painting***" para explicar el nuevo estilo de pintura que se estaba desarrollando en esa época en Estados Unidos. Rosenberg señala que el gran momento de este estilo fue cuando se decidió pintar y su gesto en el lienzo...

"fue un gesto de liberación desde el valor político, estético, moral.

Los nuevos artistas utilizaron el lienzo como un escenario en el que actuar en lugar de un lugar para producir un objeto. *Lo que estaba en el lienzo no fue una imagen sino un evento*" (Rosenberg, 1952).

El **“Action Painting”** le dio un lenguaje técnico y valor estético al gesto de pintar. También a la forma en la que el pintor usa el instrumento para pintar, que ya no necesariamente tiene que ser un pincel o espátula, sobre el lienzo y el resultado de ese proceso.

En esta técnica los artistas no tienen un estilo colectivo, se brindó espacio para la individualidad, las características que une a los pintores de esta técnica es el proceso de pintar, la manera enérgica y espontánea en la que llevaron la pintura al lienzo. Expresión sobre forma, fue la bandera de esta técnica. Rosenberg afirma, “En la Vanguardia Americana las palabras, como podemos ver, no pertenecen al arte sino a la individualidad del artista. Aquello que piensan en común es representado únicamente por lo que hacen diferente” (Rosenberg, 1952).

A pesar de dejar espacio para la individualidad las pinturas de esta técnica poseen algunas características en común a parte de la motivación de plasmar el “Ser” en el lienzo, tales como el “All Over”, las pinceladas gruesas y, el goteo (dripping) y derramamiento de la pintura.

*Imagen 14. Pintura de Franz Kline*



*Imagen 14. Chief de Franz Kline, 1950  
Fuente: MoMa.org*

El “*All Over*” fue innovador porque antiguamente la composición relacional, dónde ciertos elementos ocupan un lugar privilegiado dentro de la imagen, era la utilizada. Fue alrededor de 1948 cuando la pintura empezó a estar por todas partes en el cuadro, tratando que la misma se distribuyera uniformemente en la superficie y buscando que se extendiera más allá de los bordes. Se pintó de esquina a esquina,

*Imagen 15. Pintura de Willem de Kooning*



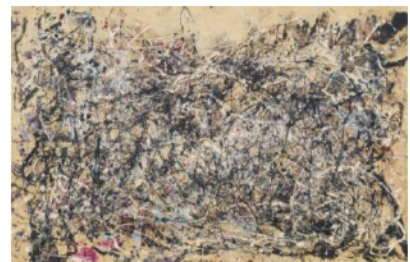
*Imagen 15. Pintura de Willem de Kooning, 1948  
Fuente: MoMa.org*

de borde a borde. En este tipo de pintura no hay protagonistas, cada elemento en la obra pictórica recibe la misma importancia y atención, no hay dilema entre forma y fondo.

Esta técnica fue inventada por Janet Sobel, más tarde sirvió de inspiración para las obras de Jackson Pollock.

Mientras tanto el “Dripping” se caracteriza por verter y salpicar pintura sobre los lienzos, guiados por la idea del automatismo psíquico, como se mencionó anteriormente, este método de creación fue heredado de los artistas del período Surrealista. Gordon Onslow Ford habla sobre esto,

*Imagen 16. Pintura de Jackson Pollock*



*Imagen 16. Number 1A de Jackson Pollock, 1948  
Fuente: MoMa.org*

“Fue nuestra técnica la que tuvo el más grande efecto del automatismo psíquico, la idea de que se puede pintar libremente. La influencia del automatismo en el Action Painting fue decisiva: la acción se convirtió en una especie de confrontación entre el pintor, la pintura y el lienzo” (Onslow Ford).

Es *la libertad* en la técnica lo que hace complicado poner en palabras exactas cada característica y proceso del dripping, esto sería ir en contra de su principal motivación: *La libertad*.

Antes de llegar a la acción, el dripping, fue un proceso psíquico, una depuración de los preconceptos y expectativas estipuladas desde hacía años en la pintura. Phyllis Braff en el artículo para el New York Times señala parte de cómo fue el proceso de la pintura colaborativa realizada por los artistas: Willian Baziotés, Jazkson Pollock y Gerome Kamrowski,

“Fue de principal interés encontrar una vía más libre de aplicar pintura e ir más allá con el automatismo psíquico de lo que había sido discutido recientemente con el pintor surrealista Matta. Trataron de salpicar, verter y arrojar los materiales de fluido libre. El resultado, una superficie de aspecto oscuro de formas biomórficas audaces activadas por líneas sobre puestas... invitando al ojo a través de un laberinto de descubrimiento visual” (Braff, 1996).

*Imagen 17. Pintura Collaborativa (Pollock, Kamrowski y Baziotes)*



*Imagen 17. Collaborative painting de Gerome Kamrowski, Jackson Pollock y William Baziotes, 1940-41  
Fuente: weinsteingallery.com*

Artistas como Franz Kline, Willem De Kooning, Bradley Walker Tomlin y Jack Tworkov fueron prominentes pintores de este movimiento, pero es sin duda, Jackson Pollock, el más grande referente de esta técnica.

#### 2.4.2.1.1 Jackson Pollock/ Referente

Artista estadounidense, fue introducido al uso de la pintura líquida en 1936 en un seminario experimental impartido por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, allí “contrajo el virus” del surrealismo como lo denomina Jesse Wilder, esto junto a sus problemas de alcoholismo lo llevaron a indagar sobre el inconsciente a través de la psicología, en 1938 empezó a recibir tratamiento psiquiátrico. Es el pintor más conocido del Expresionismo Abstracto. El escritor y crítico de arte Jesse Bryant Wilder señala:

“La mayoría de los expresionistas abstractos estadounidenses preferían a Carl Jung frente a Sigmund Freud (el favorito de los surrealistas) Jung postuló la existencia de un inconsciente colectivo que comparten todos los hombres y mujeres. Según Jung, este inconsciente colectivo es un acuerdo de símbolos comunes, un lenguaje universal que todo el mundo entiende. Pollock intentó descubrir esos símbolos a través de la psicoterapia para luego incorporarlos en su arte” (Wilder, 2007).

Pollock exponía su subconsciente a través de sus pinturas. Después de dejar su tratamiento, en 1941, descubrió que le era más sencillo expresar su subconsciente salpicando, goteando y vertiendo pintura en sus lienzos. Cuando esparcía pintura, se movía o mejor dicho bailaba rápidamente alrededor del lienzo, a esto se le denomina *Pintura Gestual* o *Pintura de Acción* - **“Action Painting”**-. Wilder opina, “Una pintura gestual refleja la actividad del proceso pictórico. El artista deja su huella, por así decirlo, en el lienzo. El proceso es tan importante como el producto.”

La enérgica manera de pintar de Pollock utilizando las más ingeniosas herramientas lo obligaron a usar todas las partes del cuerpo, este fue el principio del cortejo entre pintura y danza, el punto de partida a un sinfín de posibilidades que crea la multidisciplinariedad. Después de la filmación que Hans Namuth, joven estudiante de fotografía, realizara a Pollock, comentó:

“Un canva mojado y salpicado envolvía completamente el piso ... Había absoluto silencio ... Pollock observó el lienzo. Entonces inesperadamente

se levantó de la banca y alzó el pincel e inició a moverse alrededor del lienzo. Fue como si repentinamente notara que el trabajo no estaba completo. Sus movimientos, lentos al principio, gradualmente se volvieron rápidos y más como una danza. El completamente olvidó que Lee y yo estábamos presentes” (Namuth, 1951).

También el artista Allan Kaprow habla sobre esto, él sustentaba: **“El Action Painting”** de Pollock era performativo, él trabajó en la pintura y ese proceso fue una danza del goteo... casi rosando en un ritual en sí mismo”.

Wilder nos deja una interrogante, “¿Estamos viendo el mapa de la danza del propio Pollock alrededor del lienzo, o una imagen de su subconsciente?” (Wilder, 2007).

Una buena pregunta, quizá imposible de responder, pero en definitiva Pollock estableció el punto de partida para un nuevo camino. A pesar de no ser consciente de esto, fue sin lugar a duda un buen inicio para que la ejecución de danza y pintura en un mismo espacio se hicieran posible, los nuevos movimientos artísticos como la “Performance” fueron la vía de desarrollo de esta búsqueda.

Imagen 20. Jackson Pollock pintando 1



Imagen 19. Jackson Pollock pintando 2



Imagen 18. Jackson Pollock pintando 3



De izquierda a derecha. Imagen 20. Jackson Pollock pintando (fotografía de Hans Namuth).  
Fuente: ARTnews.com

Imagen 19: Jackson Pollock pintando (fotografía de Hans Namuth). Fuente: artsy.net  
Imagen 18: Jackson Pollock pintando (fotografía de Hans Namuth). Fuente: MoMa.com

#### 2.4.2.2 *Performance Art*

“¿Quién dijo que el arte visual debe estar ligado a un lienzo o a un pedestal? Imagina que todos los personajes de un bullicioso lienzo de Rubens salieran de la pintura y echaran a correr por el museo. ¿Seguiría siendo arte? ¿O sería teatro? ¿O una combinación de ambos? En la década de 1960, algunos artistas se plantearon estas preguntas y buscaron respuestas en directo frente al público. Igual que los dadaístas, preferían un arte activo que desafiara la visión tradicional de la vida y la expresión artística” (Wilder, 2007).

A pesar de que la inquietud de explorar en dónde estaban los límites de unir más de un tipo de disciplina artística no fue propuesto desde el círculo de la danza, sino de las artes plásticas, no quita el valor que puede aportar a la creación de obras coreográficas. El término **“Performance Art”** fue difundido por el compositor John Cage en los años 50, lo utilizó para definir una acción artística que reúne varios medios de expresión: música, fotografía, danza, teatro, poesía. Este nuevo arte está ligado al *“Happening”*, *“Body Art”* y en general al *“Arte Conceptual”*. Es confuso saber dónde ubicar la *“Performance”* y dónde ubicar el *“Happening”*, totalmente entendible debido a que durante su desarrollo ambos estuvieron muy ligados, para delimitar podemos decir que la **“Performance”** suele ser un acto organizado en el que no es necesaria la participación del público, opuesto al *“Happening”* en dónde se exige la participación del público y es un evento improvisado.

Para entender más sobre este movimiento haremos un recorrido histórico de cómo llegaron a la idea del “**Performance Art**” que conocemos hoy en día.

#### 2.4.2.2.1 Historia del Performance Art

Simón Marchán Fiz en su libro “*Del Arte Objetual al Arte de Concepto*” señala que es precipitado hablar de un desarrollo rectilíneo en la historia del Arte de Acción, así que podríamos decir que el Performance Art surge gracias a los cuestionamientos de los dadaístas, futurista y surrealistas, pero también podríamos ir más atrás en la historia y rescatar las aportaciones del arte en vivo que ha realizado la ópera, el ballet y el teatro a través de los tiempos. Lo cierto es, que la condición efímera de este arte hace difícil organizar su evolución en una línea de tiempo tradicional para entender cómo se consolidó en lo que hoy conocemos.

A pesar de lo anterior, no podemos negar que hubo un aumento de los cuestionamientos, experimentos y presentaciones desde los últimos movimientos pre- vanguardias, especialmente los dadaístas y surrealistas asimismo los espectáculos realizados en el siglo XX en el “Cabaret Voltaire” en Zúrich (Suiza). El manifiesto dadaísta fue una buena antesala para concebir la idea central de esta forma de arte, el arte sin normas sociales ni técnicas, un nuevo arte para una nueva

sociedad, que después de la guerra supusieron no se iba a conformar con obras de artes técnicas carentes de realidad.

Sin embargo, la “**Performance Art**”, no recibió buena acogida dentro del mundo de las artes en sus inicios, el Museo de Arte Moderno (MoMa) en su página web alberga un espacio para el aprendizaje de la historia de las artes y sus técnicas, señala:

“Antes de la Segunda Guerra Mundial, la performance ocupaba un lugar menos privilegiado dentro del mundo del arte en comparación a los medios tradicionales de pintura, grabado y escultura. Inclusive los relativamente nuevos y aceleradamente desarrollados medios de cinematografía y fotografía fueron más rápidamente aceptados como arte que la performance” (MoMa.org)

La devastadora realidad de la posguerra hizo que los artistas se cuestionaran y buscaran nuevas formas de arte, las barreras entre el arte y la vida se hicieron cada vez más borrosas al presentar los proyectos fuera de museos y galerías, en espacios públicos e implementando materiales y actividades utilizados a diario. La Performance Art empezó a popularizarse a finales de la década de los cincuenta (1950) y a inicios de los sesenta (1960) con artistas como Joseph Beuys, el creador del “*Happening*” Alan Kaprow y artistas del Movimiento Fluxus como Yoko Ono. Alcanzando su auge entre 1960 y 1970.

Como se mencionó anteriormente establecer una línea de tiempo es complicado por lo que señalaremos los movimientos, artistas y obras que establecieron el camino a seguir. El Estudio de Producción Digital

“*The Art Assignment*” presentado por la curadora de arte Sarah Urist Green hace un excepcional recuento de estos artistas y obras en el trabajo audiovisual “*The Case for Performance Art*”,

- 1910. Futuristas italianos consideraron que La Performance era el medio para llegar a las masas, por lo que organizaron eventos públicos como conciertos ruidosos.
- 1916. El ya mencionado Cabaret Voltaire (Zurich, Suiza), donde cada noche había una presentación sorpresa que variaba significativamente de la anterior.
- La Bauhaus fue la primera institución en ofrecer un curso especialmente para la exploración de la Performance.
- En Europa el Teatro de Avant Garde dio la ideología para las conclusiones del artista surrealista Antonín Artaud, “Abolimos el escenario y el auditorio, los remplazamos por un simple lugar sin división o barrera de ningún tipo, que se convertirá en el Teatro de Acción” (Artaud en su libro: *The Theater and its double*).
- Después de la Segunda Guerra Mundial se estableció el “Black Mountain Collage” en Estados Unidos, un colegio para la práctica de la experimentación interdisciplinaria donde el compositor John Cage era maestro y escenificaba producciones colaborativas. Como la producción de 1948 de Erik Satie “The Ruse of Medusa”, que unió a artistas de

diferentes disciplinas como Merce Cunningham y Elaine de Kooning, además de John Cage.

- El coreógrafo y bailarín Merce Cunningham, presentó una revolucionaria propuesta artística al introducir movimientos comunes como caminar y levantarse, los que él consideraba pueden ser movimientos de danza.
- 1950. El Expresionismo Abstracto enfatizó el uso del cuerpo en la creación de una obra pictórica.
- Jackson Pollock y el “*Action Painting*”.
- En Japón, el Grupo Gutay. Artistas destacados: Kazuo Shiraga, Saburo Murakami, Tanaka Atsuko.
- De vuelta en Europa, Yves Klein contrató a modelos femeninas para cubrir sus cuerpos con pintura y hacer impresiones de los mismo en el papel.
- 1959. Se presenta por primera vez Allan Kaprow, conocido como el padrino del “Happening”.
- El Movimiento Fluxus, un colectivo neo-dadaísta, se encargó de presentar eventos ordinarios como arte, considerando que cualquiera y todos somos artistas. 1962, se realiza el Fluxus Festival.
- Joseph Beuys se tomó seriamente cada uno de sus performances, a los que él prefería llamar “Aktionen”. Consideraba que todo era parte de la “*Escultura Social*” en la que todos los individuos participamos, porque cada acto puede

ser una obra de arte, siempre y cuando se tenga consciencia de esto.

- En Viena, un grupo de artistas establecieron lo que llamaron “Accionismo”, que no era sólo una forma de arte sino, una actitud existencial.
- Con su auge en las décadas de 1960 y 1970 se presentaron piezas que inclusive atentaron contra la vida de los artistas y se iniciaron también Movimientos de Derechos Civiles a través de este arte, destacándose la artista Carolee Schneemann.
- Los Minimalistas y la “*Fenomenología*”, o el estudio de la conciencia de diferentes puntos de vista en particular asegurando que la percepción universal no existe y estableciendo que cada individuo es un “Ser” escrito por eventos, idioma, historia e identidad, que se mantiene siempre en constante cambio.

Además de los aportes realizados por Merce Cunningham al desarrollo de la Performance como se señala en “**The Case for Performance Art**”, y de Diahgilev y Schlemmer en Europa como se mencionó anteriormente, hubo bailarines y coreógrafos en Estados Unidos que influyeron grandemente a este nuevo arte. Desde la filosofía de Isadora Duncan de un bailarín que fuese uno sólo en cuerpo y alma, pasando a la motivación de Martha Graham de buscar movimientos significativos nos encontramos con,

- Anna Halprin, quien estaba en desacuerdo con los principios de la danza moderna, en los elementos narrativos y las estilizaciones de los movimientos. Se interesó en la danza como parte de la vida diaria y organizó talleres que llamaron la atención de bailarines y no bailarines como Yvonne Rainer, Robert Morris y Trisha Brown.
- Brown, Rainer y otros se unieron para crear un grupo llamado “Grand Union” y se enfocaron en la improvisación, usando ropa casual, incorporando diálogo y movimientos comunes de la vida diaria. “Grand Union” sentó las bases para la creación del “The Judson Dance Theater”, colectivo de bailarines, compositores y artistas visuales que se presentaron entre los años 1962 y 1964 en Judson Memorial Church en New York.
- Yvonne Rainer llevó la danza a su estado más minimalista, enfocándose en el movimiento y el cuerpo en vez de en el drama y las emociones.
- Trisha Brown, sacó la danza de los teatros y la llevó a la calle. Su ideología es: bailar es gravitar.

Como se puede apreciar pasaron muchas cosas, en diferentes lugares para estructurar la **“Performance Art”**. Hoy en día el Performance hace referencia a las piezas donde el cuerpo tiene el protagonismo, concuerda enormemente con la búsqueda de este período, la “desmaterialización” del objeto artístico. Actualmente los

performances son presentados en Museos y Galerías contrario a sus inicios.

#### 2.4.2.2.2 Características del Performance Art

La principal característica de este género es que el arte es presentado “en vivo”, la obra de arte es inmaterial y efectuada por un individuo o un grupo de personas por un determinado período de tiempo. Este tipo de arte está en contra de las normativas técnicas y cada pieza puede variar de otra en cuanto a detalles, estructura, etc. No obstante, podemos rescatar algunas constantes además de las acciones “en vivo”:

- Se presentan en espacios o eventos artísticos.
- Desde sus inicios ha sido utilizada para impactar a la audiencia sobre su visión del mundo. Desde los sentidos, el cuerpo o los comportamientos tradicionales.
- Son de carácter interdisciplinario.
- La interdisciplinariedad permite que cualquier artista pueda realizarla, no hay tal etiqueta como “artista de performance art”. Esa exclusividad de técnica se deja para otros estilos.
- La espontaneidad, es requerida; la improvisación es un factor importante, ya sea porque el público participa o porque alguna parte de la obra así lo disponga. Es por esto que una

performance jamás será la misma dos veces así se re-personifique.

- Gran sentido de la estética.

#### 2.4.2.2.3 Trisha Brown / Referente

La innovación coreográfica de Trisha Brown la ubicó como un gran referente de la Danza desde el siglo XX, por muchos años utilizó el dibujo y otros elementos artísticos que unían la **“Performance”** y las **“Artes Visuales”**. El dibujo fue un recurso recurrente en su trabajo, más que un elemento decorativo o parte del esquema escénico, fue un aliado para probar los límites de su cuerpo. Como resultado inevitablemente hizo que la línea entre artes visuales y la danza, se hiciera cada vez más borrosa, aportando a la ferviente interdisciplinariedad que el mundo de las artes ha estado experimentando desde finales del siglo pasado.

Trisha Brown es una artista estadounidense, nace en 1936, fallece en 2017. Después de graduarse del Mills College Dance Department en 1958, se dirige a la Ciudad de New York en 1961. Fue estudiante de Ann Halprin y asistió a los talleres coreográficos dirigidos por Robert Dunn, donde desarrolló sus increíbles cualidades como bailarina.

Brown no se limitó a buscar la supremacía técnica y dominar su cuerpo, sino que se interesó por movimientos cotidianos y naturales, además de incorporar la improvisación a sus creaciones coreográficas.

En 1970 establece su compañía, Trisha Brown Dance Company, donde tuvo el espacio para crear un nuevo e innovador camino artístico a través de la experimentación.

“La impronta de las primeras innovaciones de Brown se extiende más allá de la danza y el teatro experimental hasta el arte visual contemporáneo, un mundo que cada vez abarca más la performance en vivo” (Phillip Bither, 2008).

Su proceso investigativo abarca desde exploraciones de la gravedad, percepción, lenguaje de movimiento abstracto, secuencias matemáticas y espacios urbanos; hasta realizar trabajos coreográficos donde experimentó con su propio cuerpo, el lenguaje e imágenes, para evocar y catalizar las improvisaciones de sus bailarines. A finales de la década de 1990 y los inicios de la década del siglo XXI se embarca en una nueva serie coreográfica para desarrollar su trabajo en el área del dibujo, que será el punto de interés de este trabajo. Estos dibujos han sido exhibidos en museos internacionales y galerías de arte.

Brown como señala el autor Peter Eleey en el libro ***“TRISHA BROWN: So that the audience does not know whether i have***

***stopped dancing***” logró explorar la complicada relación entre el movimiento y su representación, idea propuesta por Laban; esto la llevó a profundizar en la relación entre diagrama, movimiento y documento. Sus primeros trabajos utilizaron el dibujo como un diagrama para registrar el movimiento que por ende se convertía en un documento explicativo de sus piezas. Ella sostuvo al respecto que, ... “al inicio utilizaba el dibujo como una extensión de lo que estaba haciendo en coreografía” (Brown, 2008).

Para finales de la década de 1990 el uso de video para componer sus coreografías le permitió liberar el dibujo como herramienta de documentación, el video era de mayor utilidad para esta tarea que el dibujo. En 1980 embarca un nuevo camino en la utilización del dibujo en sus composiciones cuando dibuja cada una de sus manos utilizando la contraria, obra llamada ***“Left hand drawn by right hand #1”***. Pero como Eleeey también señala, no fue sino 15 años más tarde del primer dibujo a mano de Brown que la coreógrafa tomó el siguiente paso en esta exploración interdisciplinar.

Así en 1999 permitió que su cuerpo hablara a través del papel, creando una especie de autorretrato. Colocó un pedazo de papel en el suelo, lo suficientemente grande para que su cuerpo se amoldara, sostuvo sobre sus dedos del pie pasteles de tiza o grafito y dibujó uno de sus pies utilizando el otro y viceversa. A partir de allí se embarca en una serie de obras con esta misma

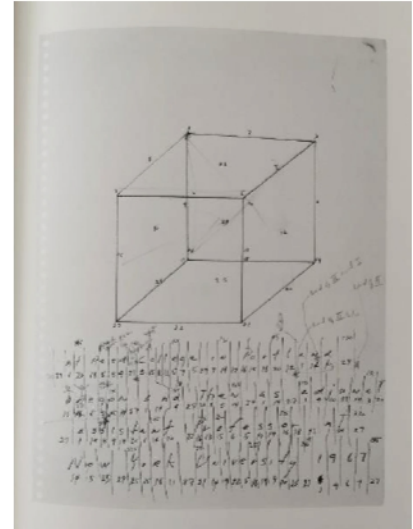
mecánica, pero diferentes patrones de dibujo y movimiento resultantes; donde con los materiales de dibujo entre sus dedos del pie, rodaba alrededor, giraba sobre su eje, empujaba, y demás, hasta romper los materiales sobre el papel.

Toda su vida sus experimentos fueron inusuales e innovadores, por lo que utilizó un método más complejo para incluir el dibujo en sus obras que tomar el lápiz en la mano y usarlo sobre el papel, Eley señala:

“La complejidad del método es exactamente su atractivo” (Eley, 2008); mientras Trisha menciona “Yo a propósito tomé el dibujo un paso fuera de mi control al utilizar algo más que mis manos para dibujar” (Brown, 2007).

*Imagen 21. Dibujo de Trisha Brown*

*Imagen 22. Dibujo de Trisha Brown*



*Imagen 21: “Sin título, 1973” Trisha Brown  
Imagen 22: “Sin título (Locus), 1975” Trisha Brown*

Fuente (Imágenes del 22 y 23): Libro TRISHA BROWN: SO THAT THE AUDIENCE DOES NOT KNOW WHETHER I HAVE STOPPED DANCING

Imagen 23. Dibujo "Left hand drawn by right hand #1"

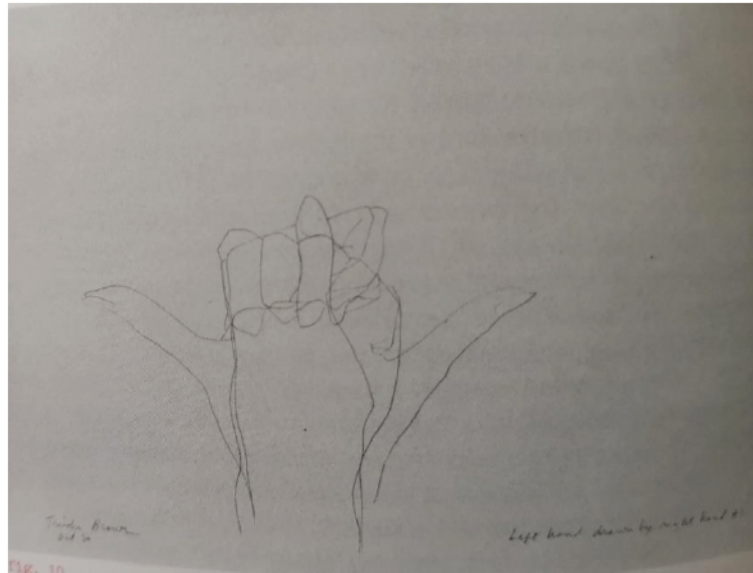


Imagen 24. Dibujo de Trisha Brown

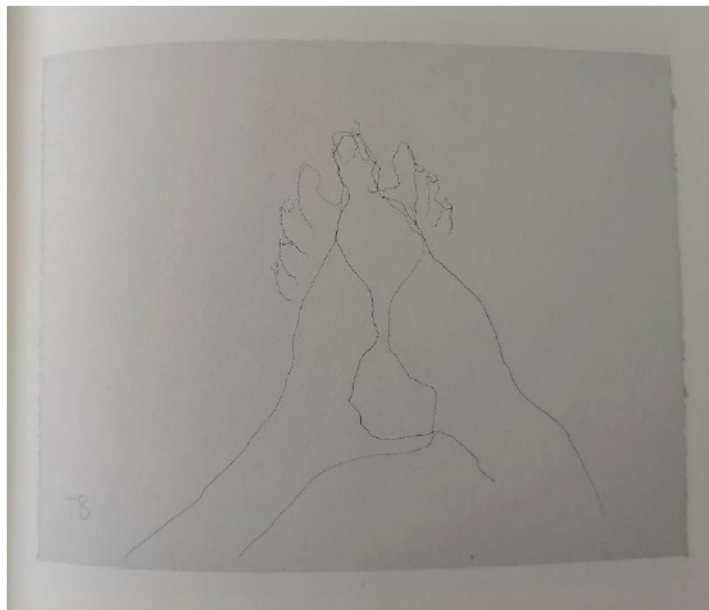


Imagen 23: "Left hand drawn by right hand #1". 1980, Trisha Brown  
Figura 24: "Sin título, 1999" Trisha Brown

Fuente (Imágenes del 23 y 24): Libro TRISHA BROWN: SO THAT THE AUDIENCE DOES NOT KNOW WHETHER I  
HAVE STOPPED DANCING

Imagen 25. Performance "It's a Draw"

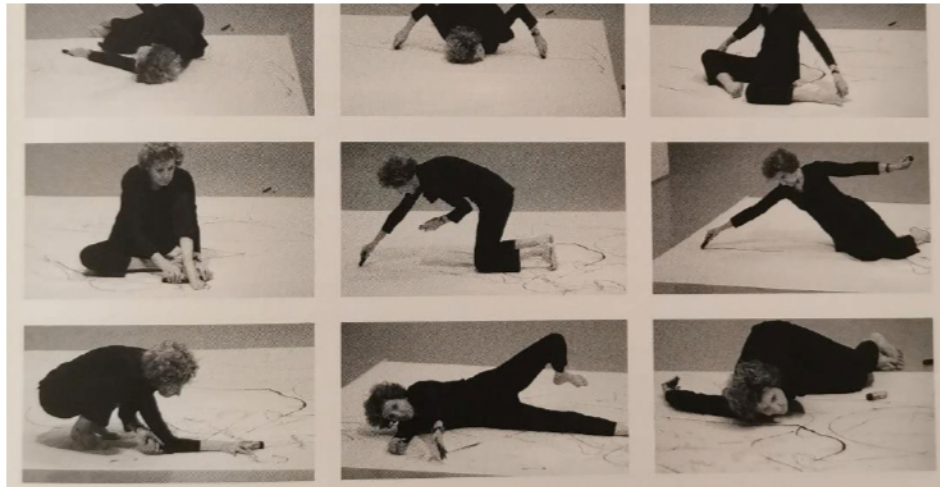


Figura 25: "It's a Draw/Live Feed, 2003" Trisha Brown  
Fuente Libro TRISHA BROWN: SO THAT THE AUDIENCE DOES NOT KNOW WHETHER I HAVE STOPPED DANCING

### 2.4.2.3 Instalación Artística

Este tipo de Arte Conceptual, se enfoca más en la idea que en el objeto, describe los trabajos que utilizan el medio (paredes, luces, pisos, etc.) además de objetos diversos para sumergir al espectador dentro de un ambiente experimental, este es otro término alternativo para referirse a las instalaciones artísticas, "Ambientes". El término se ha expandido hasta el punto de ser utilizado en la actualidad para describir cualesquiera objetos que son arreglados en un espacio específico.

Hay una delgada línea entre Instalación de Arte e Instalación Artística. Esta ambigüedad en los términos surge desde la década de 1960

cuando las revistas de arte empezaron a emplear la palabra **“Instalación”** para explicar la manera en que una exhibición era arreglada. A pesar que ambos términos tienen la finalidad de motivar al espectador a concentrar su atención en la manera que están instalados los objetos en el espacio y la respuesta a esto; las **“Instalaciones Artísticas”** son creadas para un determinado espacio en donde la percepción de este espacio se modifica a menudo por períodos específicos de tiempo mezclándose varios elementos. Muchas veces el espectador al ser invitado a explorar y moverse dentro de la obra se vuelve parte de ella.

#### 2.4.2.3.1 Historia de la Instalación Artística

La instalación artística al igual que los otros géneros del Arte Contemporáneo son difíciles de plantear a través de un desarrollo histórico rectilíneo.

En retrospectiva la aparición de artistas desde la década de 1920 que presentaron y organizaron sus obras de manera poco convencional e imposible de ubicar en alguna técnica artística ya existente, los hace partícipes del desarrollo de todos los géneros del Arte Contemporáneo de una u otra manera. Teóricos sitúan este fenómeno a partir de los movimientos Dadaístas y Surrealistas, por ejemplo, los trabajos de El Lissitzky, Kurt Schwitters y Marcel Duchamp.

En 1958, Allan Kaprow, el padrino del "*Happening*", habló de "Ambientes" para explicar sus producciones. Estas consistían en la creación de una habitación que requería la intervención del espectador y era ubicada en algún punto del happening, más tarde fue descrito como "*Performance*". En el mismo año el artista francés Yves Klein invitó al público a visitar su último trabajo "*La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée Le Vide*" en la Galería Iris Clert en París. Todas las paredes fueron pintadas de blanco para acentuar la percepción.

La primera "**Instalación**" «efímera» ocurrió en 1956, en Barcelona, una obra del poeta Joan Brossa. Fue diseñada para ser destruida después de una breve exhibición.

El Grupo Gutai en Japón experimentaba con performances dadaístas y formas de instalaciones.

El artista Nam June Paik fue el primero en utilizar una técnica mixta combinando televisión, video, sonido y luces en la Exposition of Music – Electronic Television en Parnass Gallery en 1963.

La lista de artistas podría continuar, el vasto e irregular desarrollo histórico de las instalaciones artísticas dado el hecho de que las influencias de este arte vienen de diversas disciplinas: arquitectura, cinematografía, performance art, escultura, teatro, diseño escenográfico, curación.

El auge de la Instalación Artística propiamente fue en la década de 1970 y 1980. Para la década de 1990 se comenzó a incorporar herramientas de computación en las instalaciones.

En general lo que atiende el desarrollo de este arte es la necesidad de ya no representar objetos, Allan Kaprow señala:

“Pollock nos dejó en un punto donde debemos estar preocupados con e inclusive deslumbrados por el espacio y los objetos de nuestro día a día, también por nuestros cuerpos, ropas, habitaciones, o, si es necesario, la inmensidad de Forty-second Street. No satisfechos con la sugerencia de pintar nuestros sentidos, nosotros debemos utilizar las sustancias específicas de vista, sonido, movimiento, gente, olores, contacto. Los objetos de cualquier clase son materiales para el nuevo arte: pintura, sillas, luces neón y luces eléctricas, humo, agua, medias viejas, un perro, filmes, miles de otros objetos más” (Kaprow).

#### 2.4.2.3.2 Características de la Instalación Artística

- La mayor característica es la presencia literal del espectador.
- Lo anterior atiende a su capacidad inmersiva. La habilidad de interactuar físicamente con el espectador, lo que invita al individuo a ver el arte desde nuevas y diferentes perspectivas, textualmente.
- Establece la relación entre creación, creador y espectador. Aunque no en todos los casos, ya que algunas obras son tan frágiles que deben ser vistas a distancia.

- Es mayormente expresado como una escena tridimensional (3D), debido al mero factor de incluir al espectador en el ambiente, esto llama a la participación, inmersión y teatralidad del momento, va más allá de simplemente colgar piezas de dos dimensiones (2D) en una habitación.
- El espacio y el conjunto de elementos son una sola entidad.
- Son asimiladas en ocasiones como esculturas, pero van más allá por su cualidad mutante e híbrida que se amolda a un determinado espacio.
- Uso de un lugar en específico. A diferencia de las esculturas, pinturas y piezas afines, las instalaciones artísticas son planeadas pensando en un determinado espacio. Ya sea una habitación en una galería o museo, hasta espacios al aire libre lo que brinda una experiencia y estética única en su clase, irrepetible. Una vez desmontada la instalación deja de existir para quedar solamente registrada en la memoria de los asistentes, en fotos o vídeos.
- Utilizan componentes como objetos encontrados, industriales y de uso diario.
- Rompen con los mecanismos tradicionales usados para determinar el valor de las piezas de arte, por la dificultad que presentan al ser recolectadas y/o vendidas.
- Pueden incorporar sonidos, olores, sensaciones térmicas, etc.

Allan Kaprow amplía un poco las características de la Instalación Artística en el siguiente planteamiento:

“Es absolutamente inmaterial, poco práctico en nuestro tiempo pragmático y esa entera existencia sirve como una refutación del principio de rentabilidad... la instalación no puede ser repetida sin el autor; como ponerlo todo junto sería simplemente incomprensible. Es prácticamente imposible exhibir una instalación que se encuentra con la firme hostilidad de los coleccionistas quienes no tienen espacio para albergarlo ni las condiciones para mantenerlo en almacenamiento” (Kaprow).

#### 2.4.2.3.3 Janine Antoni / Referente

Artista estadounidense nacida en Freeport Grand Bahama, en 1964. Ha realizado trabajos de escultura, instalación artística, performance art, fotografía; una artista considerablemente polifacética. Recibió un B.A. (Bachelor of Arts, es decir una Licenciatura en Arte) de Sarah Lawrence College. En 1989 recibe un M.F.A. (Master in Fine Arts, en español Maestría en Bellas Artes) de Rhode Island School of Design. Actualmente reside en la ciudad de Nueva York.

En una entrevista con Antoni en 2016, la coreógrafa y editora Abigail Levine señala:

“La Artista Janine Antoni habla de su reciente interacción con la danza y coreógrafos, incluidos Annie B, Parson, Jill Sigman, Stephen Petronio y Anna Halprin. Antoni se describe como una novata en danza, a pesar que su ejecución artística siempre se ha centrado en el cuerpo. La

improvisación de movimiento, ella menciona, es un acto acelerador de su proceso artístico; cuando baila, puede llevarse a un estado de presencia y creatividad que hubiese tenido que esperar que llegara en explosiones entre tramos más largos de una investigación más intelectualizada. El trabajo de Antoni representa un diálogo práctico entre cuerpos y objetos y, por extensión, entre danza escultura y otras formas visuales. Sus trabajos, como la discusión sobre ellos, intervienen con un generoso y exploratorio espíritu, en conversaciones continuas sobre la interacción de esas formas y categorías disciplinarias” (Levine, 2016).

Esta artista es bien conocida por lo inusual de sus procesos artísticos. Su cuerpo funciona como «*herramienta para hacer*» y como «*recurso de dónde sus ideas surgen*». Antoni expresó en una de sus presentaciones la pregunta que guía sus trabajos: “¿Cómo puedo mostrar mi proceso de creación en la superficie del objeto?” (Antoni, 2009). La base de sus trabajos es la auto representación y la identidad, como mujer, como artista femenina y como individuo. Debido a que el pilar para la ejecución y conceptualización de sus trabajos artísticos ha sido el cuerpo, la danza ha resultado un elemento provechoso en el desarrollo de sus nuevas propuestas artísticas.

Los trabajos de Antoni han marcado profundamente el mundo de las artes, como su performance de 1993 “***Loving Care***” en donde utiliza su cabello empapado de tinte para cabello natural negro para trapear el piso de una galería.

Otro trabajo de 1993 fue "**Lick and Lather**". Hizo un molde directamente de su cuerpo y luego utilizó materiales que se pueden encontrar en casa, chocolate y jabón, para cubrir el molde original, siete (7) en chocolate y siete (7) en jabón. Cambió la forma original de los bustos clásicos lamiendo el chocolate y lavando el jabón.

"**Saddle**", trabajo del 2000, podría describirse como una escultura de una silla de montar con forma del cuerpo de Antoni. La artista cubrió su cuerpo con el material cuando este se endureció fue removido manteniendo la forma de su cuerpo.

En 2002 presenta "**Touch**", una video instalación en dónde Antoni acomoda una cuerda de equilibrio frente a la casa donde creció en Bahamas, mostrando una encantadora vista del horizonte del mar. La línea de la cuerda en ocasiones se funde con la del océano mientras Antoni caminaba hacia delante y hacia atrás.

Uno de sus trabajos más reciente "**Paper Dance**" (2019). La revista de arte ArtNews en su artículo "**Installation as choreography: Janine Antoni in Austin**" por Sean J. Patrick menciona:

"Antoni incorpora algo de su mentora: rollos de papel manila que Halprin adquirió para "Parades and Changes" pero nunca utilizó. Después de que Antoni tomara uno de sus talleres, Halprin accedió a su propuesta de colaborar y la invitó a su casa en California. Halprin dejó a Antoni con los rollos de papel manila en su legendario piso

de danza, diseñado por su esposo, el arquitecto de paisaje Lawrence Halprin” (Patrick, 2019).

En esta pieza Antoni presenta su pasado y su presente. Utiliza papel manila para realizar una danza de cinco (5) minutos creando formas esculturales y gestuales, todo realizado alrededor de sus trabajos artísticos de 30 años de 1989 al 2019. La pieza señala tres temas: la maternidad, la identidad y la ausencia.

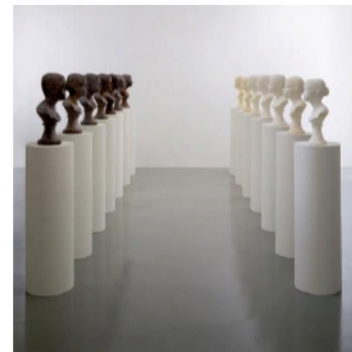
Janine Antoni funciona como un buen referente por las posibilidades que ha demostrado de la interacción entre cuerpo y objeto, sus instalaciones pasan de ser meros arreglos que decoran la escena a ser parte viva de La Performance. Se podría decir que la artista y el objeto artístico pasan a ser uno sólo.

*Imagen 27. Performance  
“Loving Care”*



*Imagen 27 “Loving Care” 1993.  
Fuente: janineantoni.net*

*Imagen 26. Esculturas “Lick  
and Lather”*



*Imagen 26 “Lick and Lather” 1993.  
Fuente: janineantoni.net*

*Imagen 28. Escultura "Saddle"*



*Imagen 28 "Saddle".  
Fuente: janineantoni.net*

*Imagen 30. VideoArte "Touch"*



*Imagen 30. "Touch".  
Fuente: janineantoni.net*

*Imagen 29. Performance "Paper Dance"*



*Imagen 29. "Paper Dance"  
Fuente: janineantoni.net*

## **CAPÍTULO 3. MARCO METODOLÓGICO**

### 3. CAPÍTULO 3. MARCO METODOLÓGICO

#### 3.1 Tipo De Investigación

Esta investigación es de tipo Cualitativa; por su condición de creación inédita y multidisciplinaria, se caracteriza por desarrollar cualidades únicas que posiblemente no se puedan repetir a exactitud en otra creación coreográfica, lo que la ubica dentro de la Investigación Cualitativa. Debido al proceso mismo de creación coreográfica, el cual es circular, la estructura de desarrollo de la Investigación-Acción proporciona un buen sustento para la consolidación de esta investigación.

Juan Luis Álvarez-Gayou en su libro **“Cómo hacer Investigación Cualitativa. Fundamentos y Metodología”** explica que, “La investigación cualitativa busca la subjetividad, y explicar y comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales” (Álvarez-Gayou, 2003).

Otros planteamientos que cabe mencionar, son los hechos por Miguel Martínez Miguélez en su libro **“Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa”** en el cual expone un método cualitativo que contempla las necesidades de las ciencias sociales y las artes en sus investigaciones, en el mismo se describe:

“Metodología cualitativa. No se trata, por consiguiente, del estudio de cualidades separadas o separables; se trata, pues, del estudio de un todo integrado, que forma o constituye primordialmente una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es: una persona, una entidad étnica, social, empresarial, un producto determinado, etc.; aunque también cabe la posibilidad de estudiarse una cualidad específica, siempre que se tengan en cuenta los nexos y las

relaciones que tiene con el todo, los cuales contribuyen a darle su significación propia. De esta manera, la investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones.” (Martínez, 2004).

Podemos destacar también que dentro del enfoque cualitativo hay una variedad de conceptos o marcos de interpretación, como se menciona en el libro **“Metodología de la investigación”** de Hernández Sampieri. Uno de estos marcos de interpretación es el *patrón cultural*, que es el común denominador de los marcos de interpretación cualitativos, parte de la premisa de que toda cultura o sistema social tiene un modo único para entender situaciones y eventos. Si extrapolamos este concepto a la danza embona *como anillo al dedo*, porque cada propuesta escénica es un pequeño sistema cultural y social donde se fusionan las ideas, pensamientos, sentimientos y experiencias del creador, sin duda alguna, la idea central de este **proceso creativo “MUNDO BLANCO”**, fue plasmada por la manera en que entiendo el mundo y cómo dejaría de entenderlo si no existiera el arte.

### **3.2 Delimitación**

La investigación se realiza en la Ciudad de Panamá, República de Panamá. Debido a la situación de salud mundial causada por el covid-19, se hizo necesario cambiar el espacio para la presentación del **Proceso Creativo: MUNDO BLANCO**, el mismo se ejecutó y grabó en video en una habitación de apartamento adaptada especialmente simulando un escenario para bailar Ballet Clásico.

### **3.3 Población**

Esta investigación es realizada por mi persona: Bailarina con entrenamiento en la técnica de Ballet Clásico y formación artística en dibujo y pintura, que personalmente cree y personifiqué la idea de este proceso creativo.

### **3.4 Cronograma de la Investigación**

Para esta investigación se utilizó un cronograma dividido cada dos meses, el cual describe en orden cronológico como se abordó la realización de esta investigación. (Ver tabla en anexos).

### **3.5 Procedimiento de la Investigación**

El procedimiento de esta investigación inició haciendo una revisión bibliográfica del material existente sobre interdisciplinariedad entre ballet clásico/danza y artes plásticas; seguidamente, se redactaron los antecedentes, delimitando qué corrientes artísticas y artistas eran convenientes para ser utilizados como

referentes en este proceso creativo, además, se expuso el supuesto de la investigación, su justificación y objetivos generales y específicos. Para el desarrollo del marco teórico se incluyeron aspectos significativos para este proceso creativo como: la composición coreográfica, aportes de las autoras Doris Humphrey y Sandra Cerny sobre este tema. El marco metodológico incluye aspectos tales como el tipo de investigación, la delimitación, población y el cronograma de actividades. Manteniendo presentes las recomendaciones de Humphrey y Cerny, al igual que las aportaciones de las corrientes artísticas y obras realizadas por los artistas que fueron usados de referentes como Jackson Pollock, Balanchine, Schlemmer, Trisha Brown y Janine Antoni se procedió a componer la coreografía. También se trabajó en la escenografía, plano de iluminación, programa de mano, afiche, invitaciones; aunado al diseño de patrones escénicos, vestuario, maquillaje y el cronograma de montaje y ensayos. Todo lo anterior, permitió contar con la experiencia necesaria para exponer conclusiones y recomendaciones. Se incluyeron referentes bibliográficos y anexos.

# **CAPÍTULO 4. CREACIÓN Y MONTAJE: PROCESO CREATIVO “MUNDO BLANCO”**

#### **4. CAPÍTULO 4. CREACIÓN Y MONTAJE: PROCESO CREATIVO “MUNDO BLANCO”**

Este Proceso Creativo presenta técnicas y estilos de artistas de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI. Principalmente las corrientes desarrolladas en New York, Estados Unidos.

Inicié concretando la idea, la cantidad de bailarines y escenas para el trabajo coreográfico, luego pasé a escoger la música de las dos primeras escenas tomando en cuenta las ideas centrales de cada una. Posteriormente utilicé la herramienta de composición coreográfica “el dejar que la música hable”, es decir coreografiar los pasos adecuados de acuerdo a las cualidades que presenta la pieza musical. Logré estructurar casi completamente las Escenas uno y dos en este período, realicé un análisis creativo para plasmar mejor la idea central en la composición coreográfica; esta delimitación exhaustiva me permitió destacar aspectos tanto en movimiento como en los elementos de artes visuales.

Los métodos de creación coreográfica de Cerny y Humphrey fueron los modelos ideales para que la composición coreográfica tomara en cuenta más aspectos, no sólo la música.

Las secuencias coreográficas creadas en el primer proceso de composición no fueron descartadas completamente, se mantuvo un hilo conductor en la narrativa al tener presente palabras o frases para cada escena. La Escena 3 fue estructurada respetando las recomendaciones de Humphrey y Cerny desde el inicio, se aplicaron sólo los lineamientos factibles para esta producción:

- Se estableció la motivación de la escena.
- Se exploró e improvisó movimiento.

- Se manipuló el movimiento para crear frases.
- En base al espacio se estudiaron formas simétricas y asimétricas del cuerpo.
- Tomando en cuenta la motivación de las escenas se crearon gestos que acompañan a los movimientos a contar la historia.
- Se escogió la música para la escena 3.
- Se volvió a manipular las frases de movimiento y los gestos.
- Se introdujo elementos de utilería y escenografía que ayudaran al público a ubicarse en la historia detrás del movimiento, como las témperas de colores y los edificios.

La composición de esta pieza coreográfica representó un gran reto sin duda, principalmente en el aspecto interdisciplinario, en el caso de la utilería y la escenografía se logró que fuesen se *obras de arte*, tanto por sí solas como en conjunto, un espacio lleno de vida con, o sin la bailarina presente, una instalación artística.

#### **4.1 Análisis del Argumento**

El movimiento de la bailarina es el primer protagonista, después se introducen elementos de las artes plásticas para ayudar a contar la historia de un mundo donde no hay espacio para el arte. Este mundo distópico tiene repercusiones en la existencia misma del ser humano, también se plantea el descubrimiento de la capacidad de creación y de reinvención, la creación misma, la obsesión por lo nuevo, que podría o no, llevar a la locura, o simplemente a patrones no convencionales de comportamiento. La sociedad que rige este mundo distópico, donde el hacer linealmente y sin cuestionamientos son la norma, “deshumaniza”

al individuo haciéndolo trabajar de manera automática casi como un robot o autómeta.

## 4.2 Diseño de las escenas

A continuación, se describe el diseño de cada escena.

**En la escena 1: “La Precisión”** ambientada con elementos de oficina, los movimientos incorporarán la mímica del Ballet Clásico además de buscar una ejecución impecable y precisión, características siempre enfatizadas en el Ballet Clásico.

La idea central es *demostrar un mundo “deshumanizado”*, por la carencia de arte, en este punto los individuos son vistos como máquinas productoras, son útiles si son funcionales; por esto los movimientos son mecánicos, mantuve presente la idea de los autómetas. En la segunda mitad de esta escena, los movimientos son más rápidos, la bailarina está por todo el escenario; lo que se busca plasmar es la habilidad “*multitask*” que la mayoría del tiempo da como resultado un comportamiento desesperado y desquiciado en las personas, por ello en esta escena se mira a todos lados y las pantomimas buscan complementar la transmisión de esta idea.

**La escena 2: “Renacer”** busca incorporar movimientos que le brinden más libertad al torso para crear nuevas formas; movimientos respirados y alargados serán las características sobresalientes en esta parte. Los elementos de artes visuales irán tomando protagonismo, habrá siempre la pregunta escondida de:

¿Cómo se distribuirían los elementos (cuerpo, utilería, mobiliario) si fuese una pintura?, esta idea fue inspirada por la visión de Oskar Schlemmer, quien compuso coreografías de Ballet Clásico desde la perspectiva de un pintor. Al introducir elementos de utilería y escenografía (como telas) se afecta la percepción que tiene el espectador del movimiento, en esta escena.

Todo desarrollado con música donde el piano es el instrumento más sobresaliente.

Mientras tanto en la **Escena 2**, se vuelve a la calma, es en realidad “La calma antes de la tormenta”. La idea central de esta escena es, *Desaprender para Renacer*, busca reconocer que hay más que blanco. El color blanco es la analogía para demostrar un mundo carente de emociones y por ende de arte. Los movimientos buscan manifestar la comprensión de que se tiene más que productividad y funcionalidad como individuo, además que el movimiento no tiene que ser siempre Lineal (como un robot) por ello se introducen movimientos que invitan a la respiración a estar presente, es un paso de la tensión a la relajación. Se podría decir que esta escena es el recordatorio de que siempre se puede Respirar, es decir detenerse Re-Iniciar o Re-Nacer.

Otro elemento que cabe destacar es la primera imagen de esta escena, donde la bailarina está en posición fetal cubierta completamente con una tela blanca transparente, sólo parte de una de sus manos se aprecia, poco a poco va saliendo de la tela hasta quedar descubierta al público completamente. Esta es una representación del nacimiento, la tela representa el saco amniótico que cubre al recién nacido antes de ser expulsado al mundo.

**Escena 3: “Deseo”** en esta escena las instalaciones y la bailarina forman un todo que cuenta la historia, la incorporación de la técnica plástica “*action painting*” fue un reto alcanzado, lo que se buscaba con esta técnica era la libertad, pero sin perder la cualidad y las formas de movimiento del Ballet Clásico. Fue un juego entre música, danza, pintura y el espacio.

Teniendo *la exploración y la singularidad* como idea central para esta escena, se dejó bastante espacio para lo inesperado. La forma que tome la pintura sobre el papel y el efecto que tenga sobre el control corporal será siempre diferente; al igual que integrar elementos de la escenografía a la coreografía impacta la percepción que tenga el espectador de un movimiento, de la misma manera que lo hacen los cambios de luces.

Se exploran otros colores, una analogía para destacar las emociones y la singularidad que viene con estas emociones. En este caso la exploración es plasmada al buscar nuevas formas en los fascinantes códigos de movimiento preestablecidos en el Ballet Clásico se toman sus estructuras y se innova, abriendo un sinfín de posibilidades con curiosidad como un juego de niños cuando están descubriendo el mundo por primera vez. Las formas, mímicas o gestos que parecen robóticas, invariables y uniformes para muchos pueden realmente tener diferentes cualidades e intenciones dependiendo de cada bailarín; la oportunidad de practicar Ballet Clásico me ha permitido mostrar lo enriquecedor de los movimientos en esta técnica.

### 4.3 Análisis de la Selección Musical

#### Escena 1

El proceso para escoger las músicas de esta escena fue el más largo de todos ya que escuché una recopilación de piezas de piano, “**Top 50 Best Classical Violin Music**”, de casi tres (3) horas unas dos (2) o tres (3) veces hasta escoger las piezas finales de la escena.

**Música 1: Wienawski de Kujawjah in A Minor de Tenenbaum & Kapp.** Como se mencionó con anterioridad la idea central de esta primera mitad era representar el tedio y un humano como “máquina de trabajo”, las notas alargadas al inicio de Wienawski y luego las notas precisas e intensas, acompañan a la perfección lo que se buscaba mostrar.

**Música 2: Gautier, Le Secret de Tenenbaum & Kapp.** Esta pieza en cambio es intensa y repetitiva, son las características que se buscan mostrar a través de los movimientos y la mímica de Ballet Clásico. Las notas intensas de **Le Secret** siempre te mantienen alerta.

#### Escena 2

**Música 1: Day 2 Low Mist Var. 2 de Ludovico Einaudi.** Esta pieza se escogió después de “**Happiness does not wait**” (la pieza que continua después de Low Mist Var. 2).

Durante el proceso de exploración de movimiento de la escena 2, noté que a la transición de la primera escena a la segunda le faltaba algo, la idea inicial fue trabajar en silencio, pero después de probarlo seguía sin ser adecuado con los movimientos casi imperceptibles de la primera parte de la **escena 2**. Low Mist

Var. 2 es perfecta para acompañar la sensación increíble de movimiento con la que inicia la **escena 2**; movimientos casi inapreciables de las manos, luego respiraciones profundas hasta llegar a pasos grandes específicos del Ballet Clásico.

**Música 2: Happiness does not wait** de **Olafur Arnalds**. La primera palabra que me viene a la mente cuando escucho esta pieza es "*Esperanza*". La **escena 2** es un Respiro, un RE-nacer y un RE-aprender, así como nos toca hacer en la vida.

Esta pieza musical tiene el sonido de piano constante que nos marca el ritmo del cual se es consciente los primeros minutos que transcurre la música y después se pierde, si lo convertimos en una analogía es como los ritmos constantes de nuestros cuerpos: el latido del corazón, la respiración; están allí, pero en nuestra rutina diaria no los percibimos. La otra esencia de la música es una melodía vibrante que se intensifica un poco más después de la mitad de la pieza, esta parte para mí es una "*Invitación*" para andar, para seguir, respirar y crear; así también como la vida misma que nos obliga a reinventarnos cada cierto tiempo y a ser resilientes antes las situaciones difíciles que se presentan a lo largo de nuestra existencia. Esperanza y una invitación a respirar, parar y reinventarse es lo que la *Escena 2* de "**MUNDO BLANCO**" muestra plasmar. Es el proceso transitorio de estar sin arte, sin emociones, simplemente siendo un ente de producción, a experimentar y entregarse a la creación. La pieza musical como la escena son la antesala para el éxtasis.

### **Escena 3**

**Música: Memoria de Murcof.** Después de escuchar varios álbumes completos encontré el álbum musical “*Martes*” de *Murcof*, la primera pieza del álbum es “**Memoria**”, la cual desde mi punto de vista es innovadora, pero mantiene algo clásico con la presencia del piano, además de ser “chispeante”, no es alternativo en el sentido tétrico sino en el sentido innovador.

Escoger esta pieza fue la que más reto representó. La escena 3 es la menos tradicional, en cuanto a movimiento y con la presencia más notoria de las artes visuales a través de la pintura en comparación con las otras dos escenas, así que era necesario encontrar una pieza que englobara la sensación de algo novedoso e inclusive alternativo, pero con un toque clásico. “**Happiness does not wait**” tuvo una marcada presencia del piano casi todo el trayecto hasta el final, donde la pieza se torna un tanto más a música tipo alternativa, esto representó otro reto para escoger la siguiente pieza musical, porque se debía mantener la atmósfera creada con la pieza de Olarfur.

#### **4.4 Cronograma del Montaje Coreográfico y Ensayos**

El montaje coreográfico y los ensayos se realizaron en dos períodos. El primer período abarca octubre y noviembre de 2019, mientras que el segundo período abarca de julio a noviembre de 2020. Se depuró mejor la idea y narrativa de cada escena los primeros meses del año y luego se dificultaron los ensayos debido a los inconvenientes presentados por la pandemia.

➤ **Primer período:**

Tabla 1. Cronograma de montaje y ensayos (Primer Período)

2019	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4	Semana 5
<b>OCTUBRE</b>	Exploración de mov. E1	Montaje E1, 1ra parte	Exploración de mov. E1, 2da parte	Montaje E1, 2da parte	Ensayo E1 (parte 1 y 2)
<b>NOVIEMBRE</b>	Sin Ensayo	Sin Ensayo	Montaje E2	Revisión coreografía E2	Ensayo E2

➤ **Segundo Período:**

Tabla 2. Cronograma de montaje y ensayos (Segundo Período)

2020	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4	Semana 5
<b>JULIO</b>	Revisión E1, 1ra parte	Revisión E1, 1ra parte	Ensayo E1 1ra parte	Ensayo E1 1ra parte	Ensayo E1 1ra parte
<b>AGOSTO</b>	Revisión E2	Revisión E2	Limpieza de Mímicas	Ensayo E2	

<b>SEPTIEMBRE</b>	Sin Ensayo	Exploración de mov. E3	Montaje E3	Revisión E3	Sin Ensayo
<b>OCTUBRE</b>	Sin Ensayo	Revisión E3	Revisión E3	Ensayo TODAS las escenas	Ensayo Todas las escenas
<b>NOVIEMBRE</b>	Ensayo TODAS las escenas	Ensayo TODAS las escenas	Prueba de Filmación	Filmación	

#### 4.5 Diseño del Vestuario

- **Escena 1:** El vestuario en esta escena está compuesto por una blusa blanca manga larga con tiras en el centro del cuello, una falda a la cintura negra tornasolada que llega más debajo de la rodilla y zapatos suaves de ballet color piel.

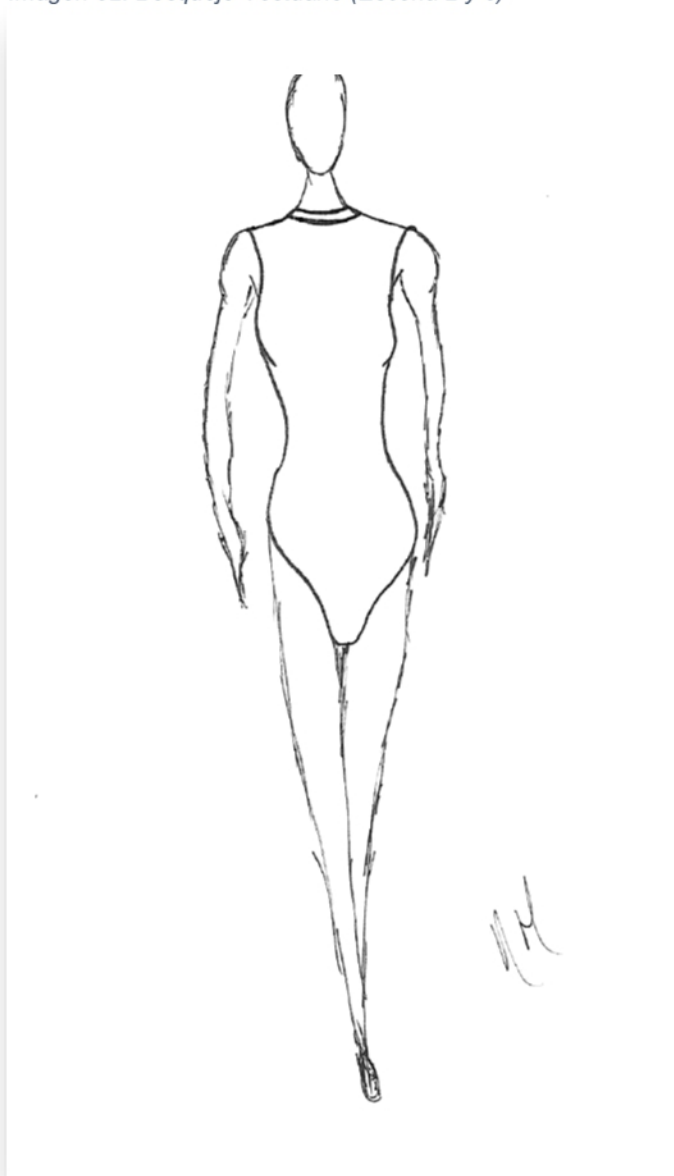
Imagen 31. Bosquejo Vestuario (Escena 1)



Imagen 31 Bosquejo Vestuario Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana

- **Escena 2 y 3:** El vestuario para las escenas 2 y 3 es el mismo, el cual es un leotardo blanco con cuello medio alto y zapatos suaves de ballet color piel.

*Imagen 32. Bosquejo Vestuario (Escena 2 y 3)*

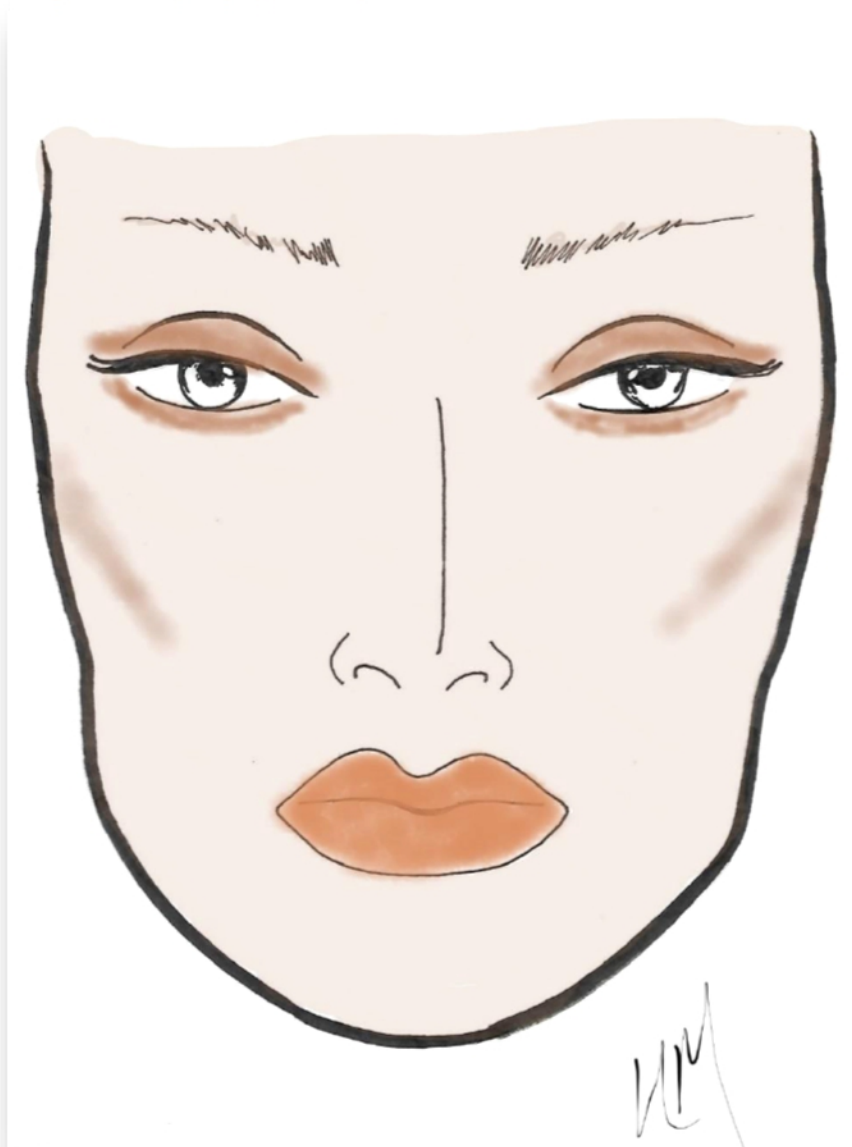


*Imagen 32, Bosquejo Vestuario Escena 2 y 3 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

#### 4.6 Diseño del Maquillaje

- **Escena 1:** El maquillaje en esta escena, son con colores terracotas, acentuando la línea de los pómulos y colocando sombra en la parte inferior de los ojos para un efecto demacrado. Labial similar al tono de la piel.

*Imagen 33. Maquillaje (Escena 1)*



*Imagen 33, Bosquejo Maquillaje Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

- **Escenas 2 y 3:** El maquillaje para las escenas 2 y 3 es el mismo. Sombras en colores terracota de base y encima sombra dorada en color metálico, al igual que en la parte inferior de los ojos. El rubor con toques también en dorado dará un toque de luz para simular las luces que se crean cuando la piel está humedecida con agua. Labios en tono coral.

Imagen 34. Maquillaje (Escena 2 y 3)

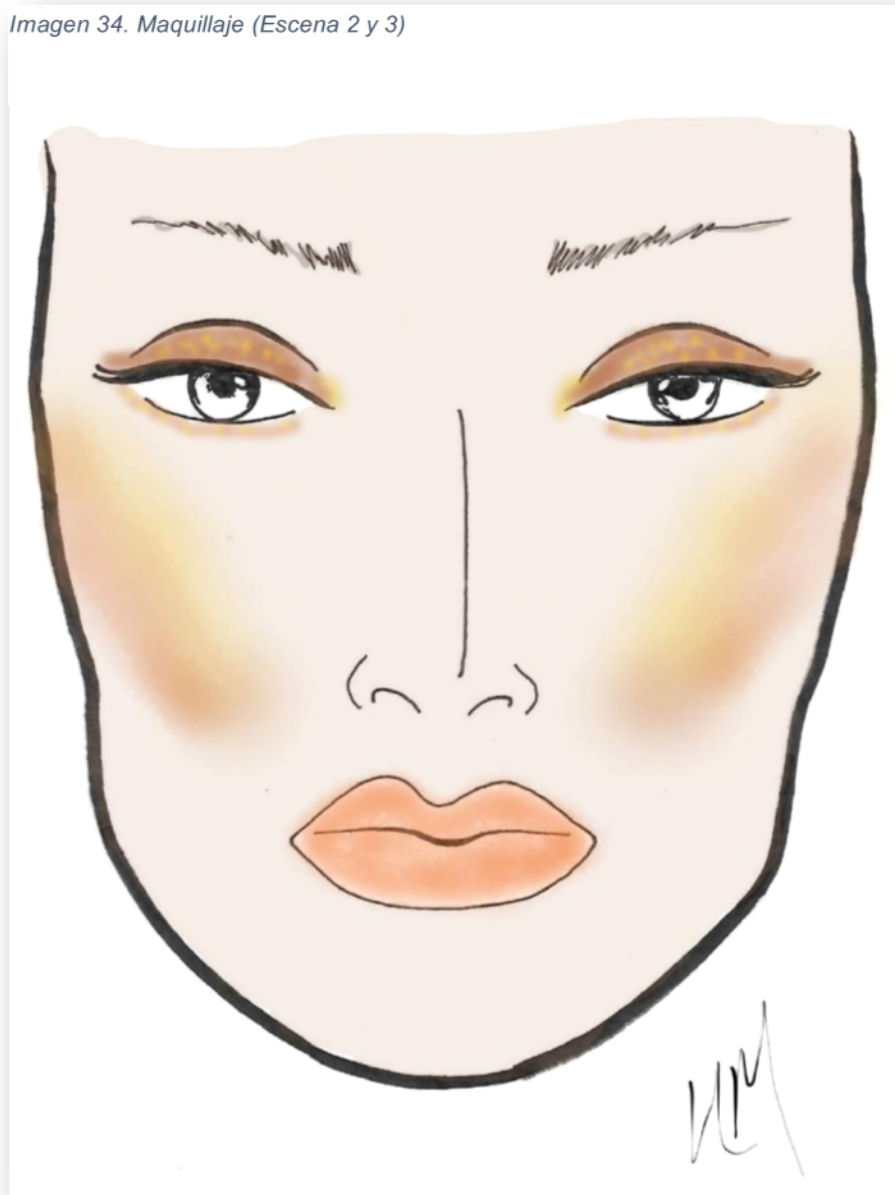


Imagen 34, Bosquejo Maquillaje Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana

#### 4.7 Proceso de Creación de los Bocetos

Los bocetos de vestuario y maquillaje, y los planos de iluminación fueron creados con métodos análogos y luego escaneados. En el caso de los bocetos de maquillaje fue un proceso mixto, el contorno de la cara fue dibujado a mano y pintado digitalmente.

*Imagen 35. Pintando los Planos de Luces*



*Imagen 35, Realización del Bosquejo Plano de luces Escena 1  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

*Imagen 36. Plano de Luces*



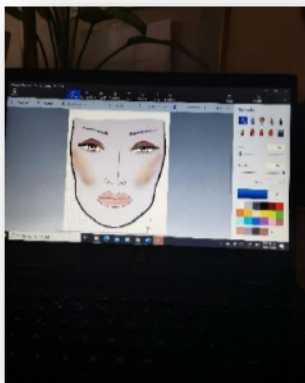
*Imagen 36, Bosquejo de Plano de Luces  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

*Imagen 37. Impresora Multifuncional*



*Imagen 37, Impresora Multifuncional  
Se utilizó para escanear los bosquejos*

*Imagen 39. Pintando bosquejo de maquillaje*



*Imagen 39, Bosquejo Maquillaje después de ser escaneado  
pintado digitalmente  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

*Imagen 38. Bosquejo de rostro*



*Imagen 38, Bosquejo Maquillaje  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*


# **CAPÍTULO 5. PRODUCCIÓN Y MONTAJE COREOGRÁFICO**

## 5. CAPÍTULO 5. PRODUCCIÓN Y MONTAJE COREOGRÁFICO

### 5.1 Diseño de patrones escénicos

Para este diseño de patrones escénicos se utilizó un código personal, utilizando también las numeraciones que le da la escuela de Ballet “Vaganova Academy of Russian Ballet” a cada dirección del espacio. Este código se describe a continuación:

Tabla 3. Código de los Patrones Escénicos

<b>Elemento</b>	<b>Símbolo</b>
<i>Bailarina</i>	X
<i>Desplazamientos</i>	
<i>Escritorio</i>	■
<i>Ventana</i>	#
<i>Tela Colgada</i>	□

➤ **Escena 1:** A continuación, se explican con imágenes los desplazamientos que hace la bailarina en esta escena.

Imagen 41. Patrón escénico n°1 (Escena 1)



Imagen 40. Patrón escénico n°2 (Escena 1)



Imagen 41, Patrón Escénico n°1 de la Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 40, Patrón Escénico n°2 de la Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 43. Patrón escénico n°3 (Escena 1)

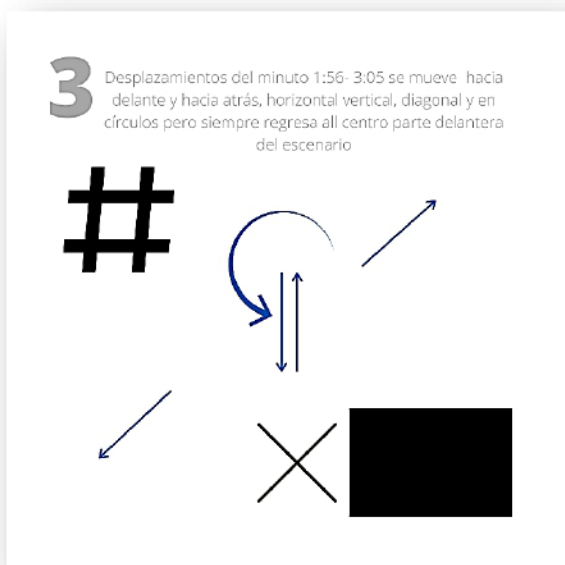


Imagen 42. Patrón escénico n°4 (Escena 1)

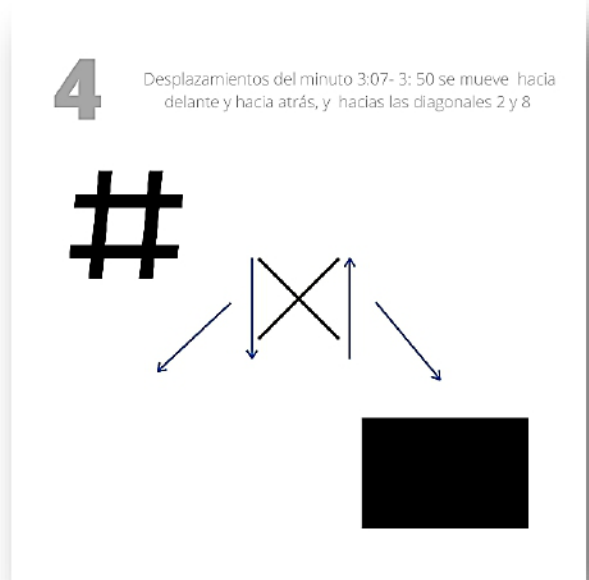


Imagen 43, Patrón Escénico n°3 de la Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 42, Patrón Escénico n°4 de la Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 45. Patrón escénico n°5 (Escena 1)

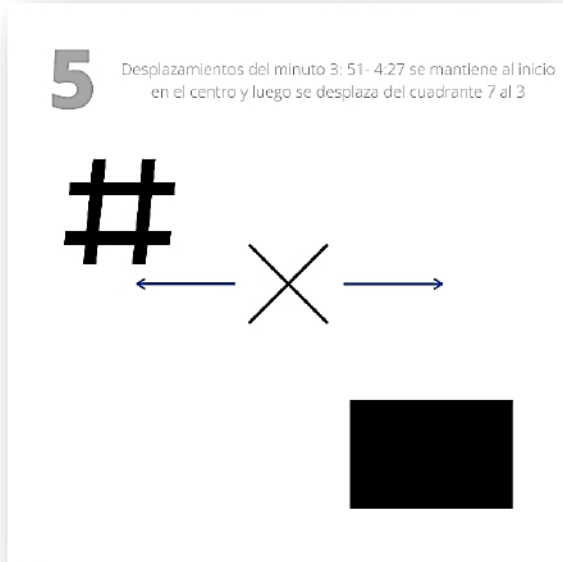


Imagen 45, Patrón Escénico n°5 de la Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 44. Patrón escénico n°6 (Escena 1)

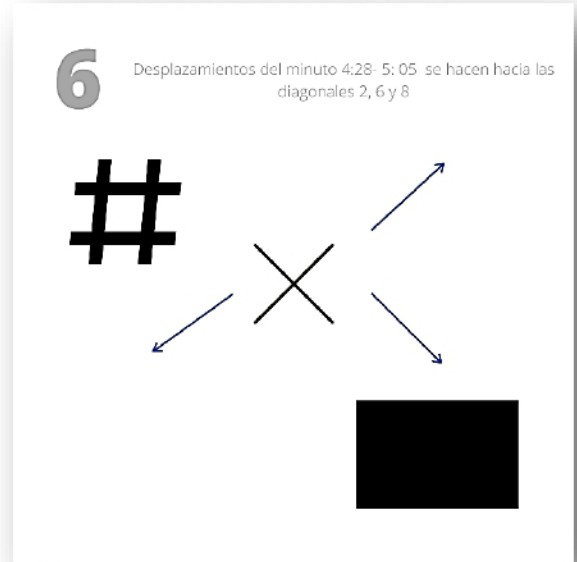


Imagen 44, Patrón Escénico n°6 de la Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 46. Patrón escénico n°7 (Escena 1)

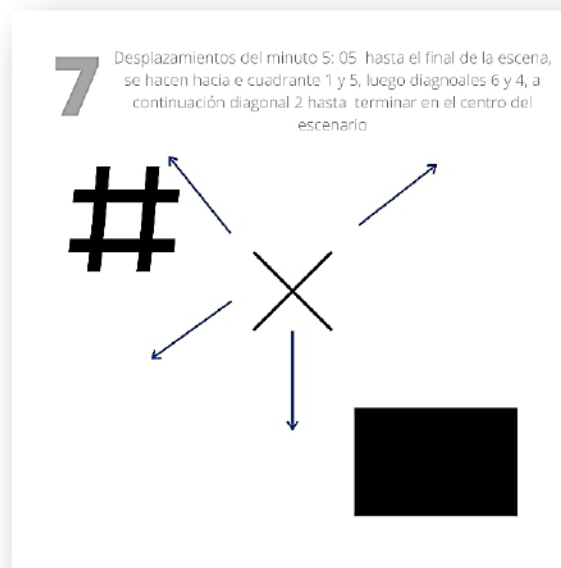


Imagen 46, Patrón Escénico n°7 de la Escena 1 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

➤ **Escena 2:** A continuación, se explican con imágenes los desplazamientos que hace la bailarina en esta escena.

Imagen 48. Patrón escénico n°1 (Escena 2)



Imagen 48, Patrón Escénico n°1 de la Escena 2 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 47. Patrón escénico n°2 (Escena 2)



Imagen 47, Patrón Escénico n°2 de la Escena 2 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 50. Patrón escénico n°3 (Escena 2)

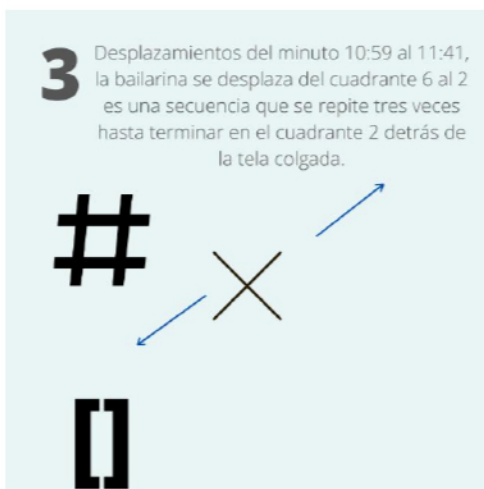


Imagen 49, Patrón Escénico n°3 de la Escena 2 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 49. Patrón escénico n°4 (Escena 2)



Imagen 50, Patrón Escénico n°4 de la Escena 2 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 51. Patrón escénico n°5 (Escena 2)

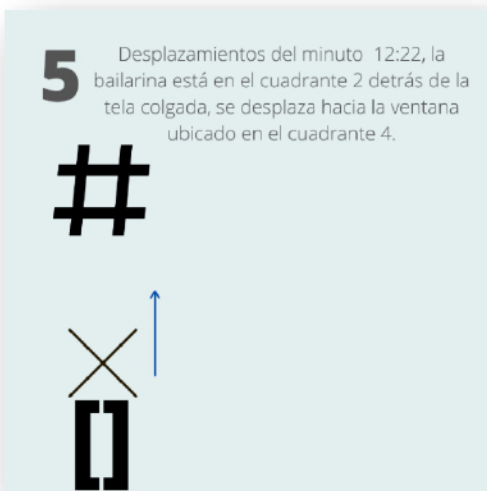


Imagen 51, Patrón Escénico n°5 de la Escena 2 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 52. Patrón escénico n°6 (Escena 2)

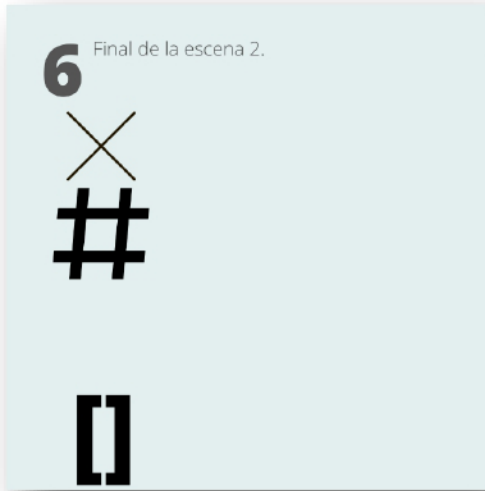


Imagen 52, Patrón Escénico n°6 de la Escena 2 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

➤ **Escena 3:** A continuación, se explican con imágenes los desplazamientos que hace la bailarina en esta escena.

Imagen 53. Patrón escénico n°1 (Escena 3)



Imagen 53, Patrón Escénico n°1 de la Escena 3 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 54. Patrón escénico n°2 (Escena 3)

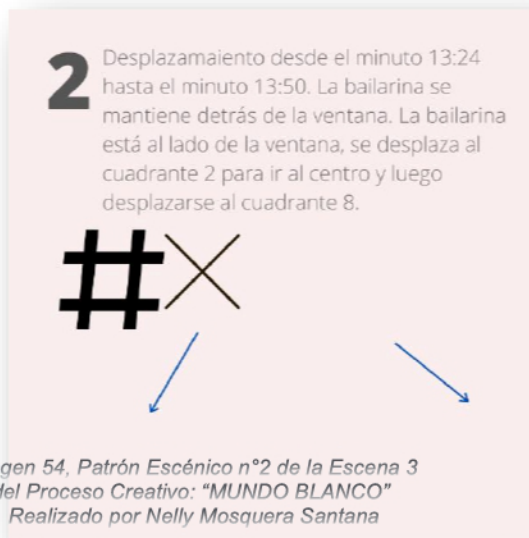


Imagen 54, Patrón Escénico n°2 de la Escena 3 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 56. Patrón escénico n°3 (Escena 3)

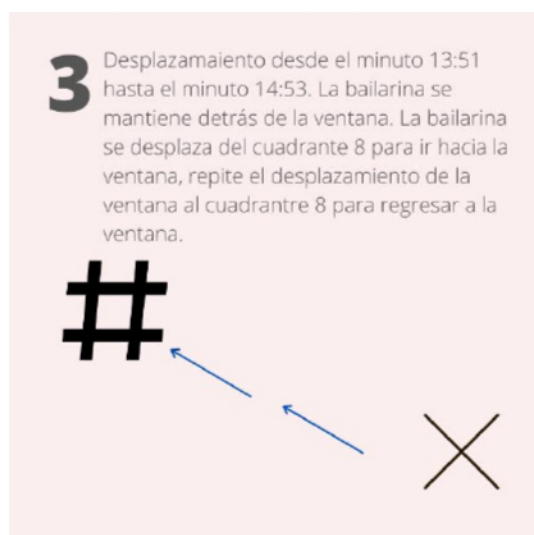


Imagen 55. Patrón escénico n°4 (Escena 3)

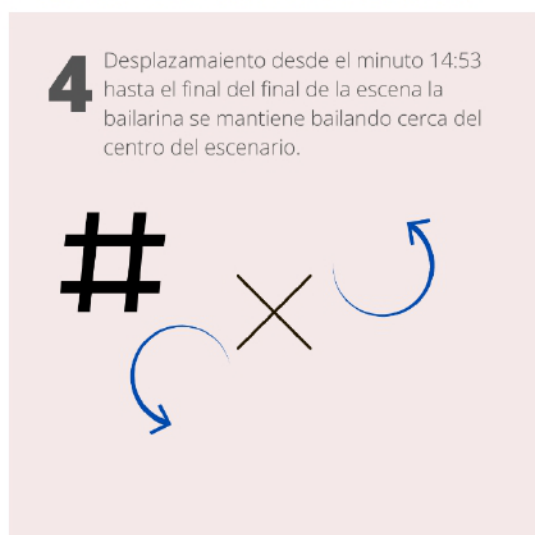


Imagen 57. Patrón escénico n°5 (Escena 3)

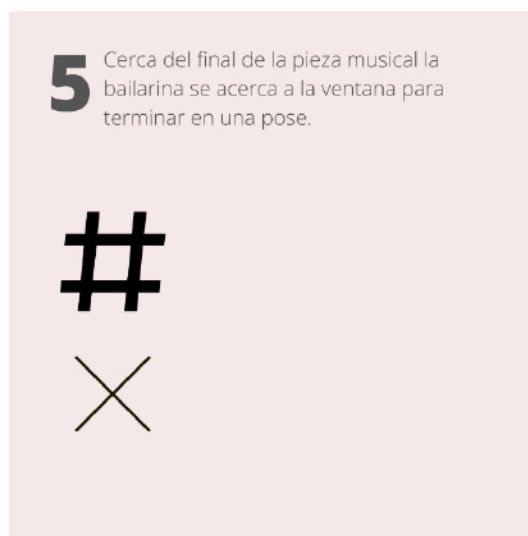


Imagen 57, Patrón Escénico n°5 de la Escena 3 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

## 5.2 Plano de Iluminación

Para este proceso se utilizaron dos luces LED con gelatinas de colores (blanco, rojo y azul) y un “spotlight”.

*Imagen 59. Luces LED*



*Imagen 59, Luces LED utilizadas en el Proceso Creativo: “MUNDO BLANCO”  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

*Imagen 58. Gelatinas de colores*



*Imagen 58, Gelatinas de colores para luces LED*

*Imagen 60. “Spotlight”*



*Imagen 60, “Spotlight” utilizado en el Proceso Creativo: “MUNDO BLANCO”  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

- **Escena 1:** Uso de dos (2) luces LED con gelatina en color blanca y “spotlight” con luz amarilla.

Imagen 61. Plano de Luces Escena 1

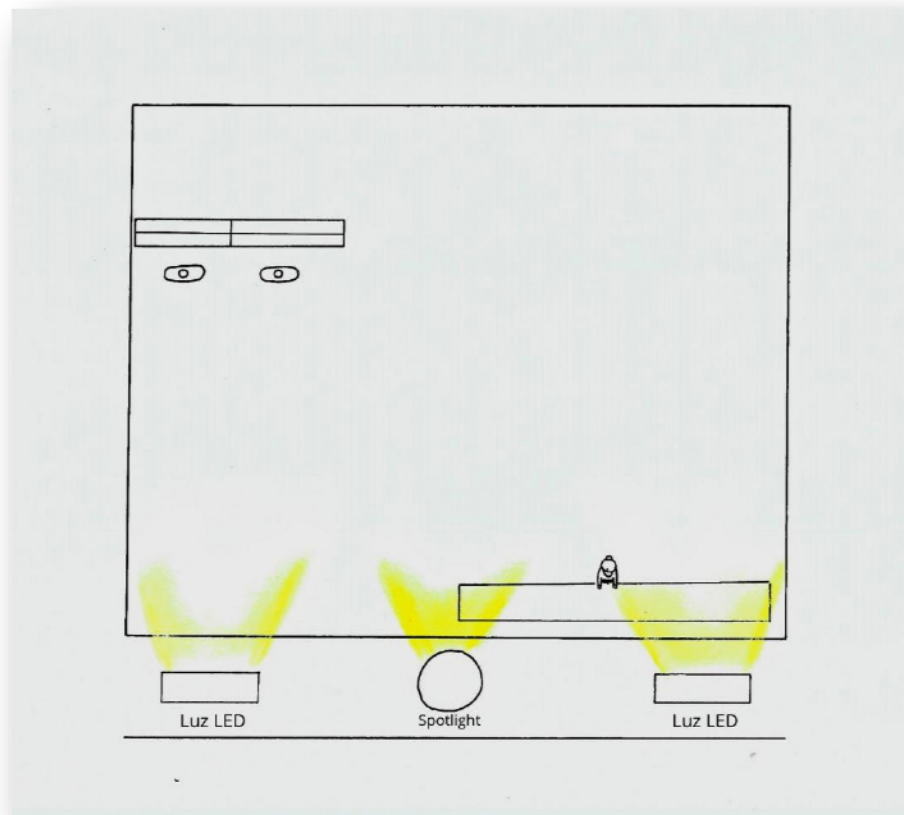
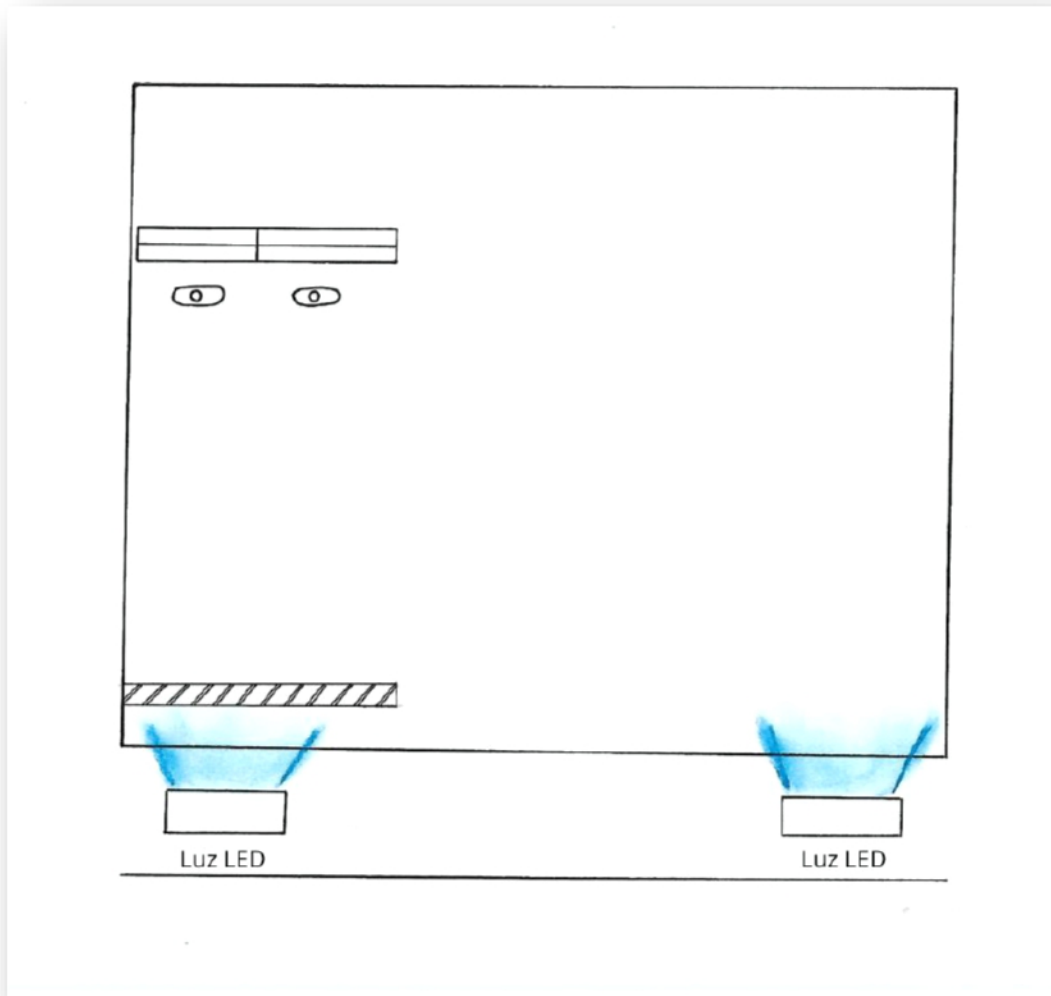


Imagen 61, Plano de luces, vista superior de la Escena 1 de  
Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana

- **Escena 2:** Uso de dos (2) luces LED con gelatina en color azul.

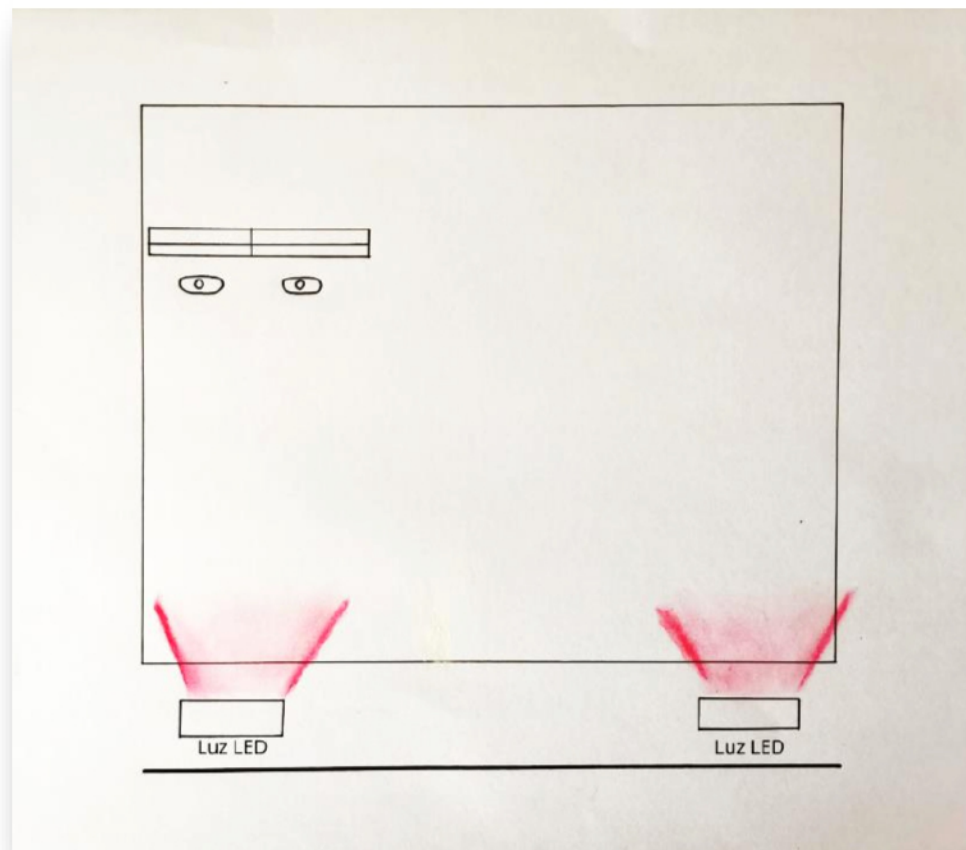
*Imagen 62. Plano de Luces Escena 2*



*Imagen 62, Plano de Luces, vista superior de la Escena 2 de  
Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

- **Escena 3:** Uso de dos (2) luces LED con gelatina en color rojo en la primera parte; luego hay un cambio en una de las gelatinas, se utiliza entonces una luz led con gelatina en color rojo y otra luz led con gelatina en color blanco.

*Imagen 63. Plano de Luces Escena 3 (1)*



*Imagen 63, Plano de luces, vista superior, primera parte de la Escena 3 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana*

Imagen 64. Plano de Luces Escena 3 (2)

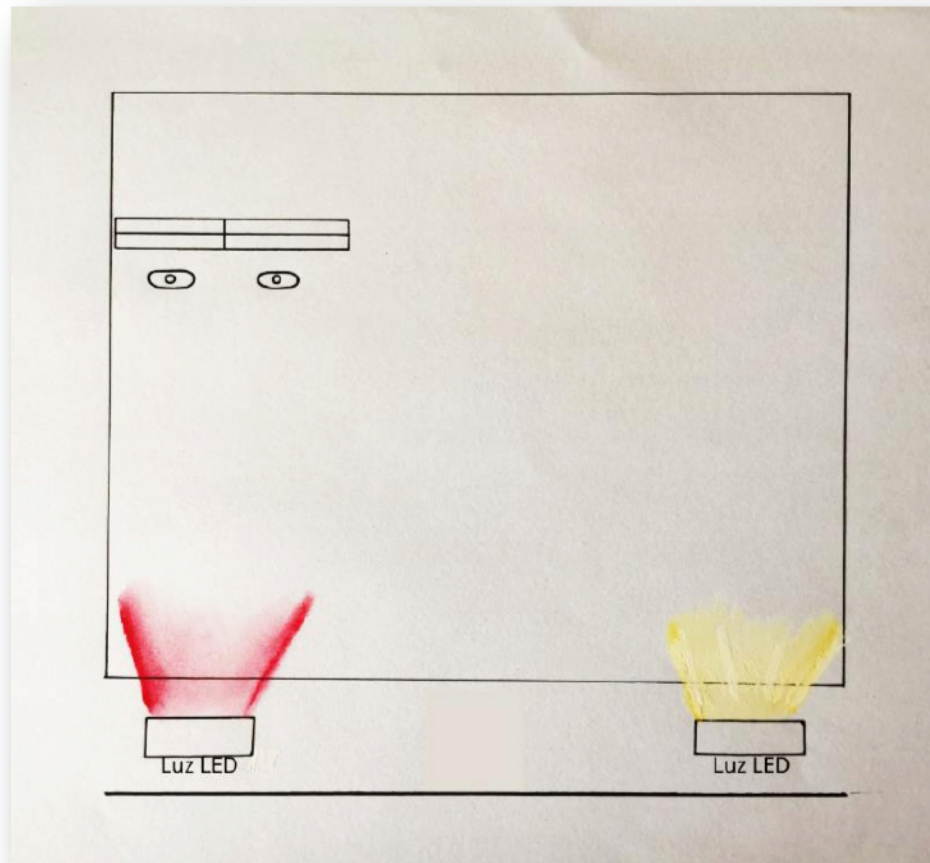


Imagen 64, Plano de luces, vista superior, segunda parte de la Escena 3 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

### 5.3 Escenografía

La escenografía para este proceso creativo se realizó utilizando materiales reciclados como cartón, papel periódico y envases de detergente vacíos. Las piezas grandes de mobiliario tales como los edificios, mesa y ventana fueron confeccionados artesanalmente. Mientras que las paredes fueron recubiertas con bolsas de basura negra para evitar que se filtrara la luz por las ventanas y luego se recubrió con papel Albanene, por su alta capacidad de resistencia.

Se adaptó una habitación de un apartamento para la grabación en video de la obra por lo que fue necesario adecuar el piso, se colocó un piso móvil de

madera (8'x8' pies) el cual fue pintado con pintura de aceite en color blanco mate.

*Imagen 65. Habitación*



*Imagen 65, la habitación utilizada para los ensayos del año 2020 y la filmación en video del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana*

*Imagen 66. Instalación de Piso de madera*



*Imagen 66, Instalación del piso de madera móvil en la habitación utilizada para los ensayos del año 2020 y la filmación en video del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana*

Imagen 67. Paredes Recubiertas



Imagen 67, Ventanas recubiertas con cartucho negro en la habitación utilizada para los ensayos del año 2020 y la filmación en video del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por: Nelly Mosquera Santana

Imagen 68. Prueba de guirnaldas



Imagen 68, Prueba de la funcionalidad del papel Higiénico para la primera imagen de la Escena 2 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por: Nelly Mosquera Santana

Imagen 70. Instalación de Papel



Imagen 70, Inicio de instalación del Papel Albanene en la habitación utilizada para los ensayos del año 2020 y la filmación en video del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por: Nelly Mosquera Santana

Imagen 69. Resultado Final



Imagen 69 Resultado final de la instalación del Papel Albanene para la filmación en video del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana

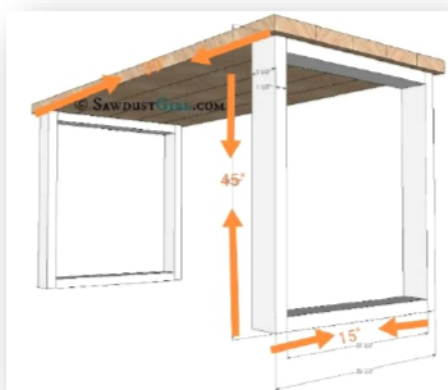
➤ **Diseño de la escenografía**

Se trató que todos los elementos de la escenografía fuesen de color blanco, por la analogía que encierra el tema del proceso creativo “MUNDO BLANCO” (el blanco representa un mundo carente de arte), además, trabajar sobre varias capas de un mismo color es atractivo visualmente y brinda la posibilidad que el espacio por sí solo, sin la bailarina, funcione como instalación artística. A pesar que todos los elementos eran del mismo color, por no ser del mismo tono de blanco, cada elemento resaltó sin perderse a la vista.

▪ **Mesa**

Diseño:

*Imagen 71. Diseño de la mesa*



*Imagen 71. Imagen de mesa tomada de Pinterest, Medidas adaptadas a la necesidad de la escena para el Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana*

**Elaboración:** Se utilizó cartón reciclado, armado y unido con goma caliente y cinta adhesiva. Luego se recubrió con cola blanca para madera diluida en agua y papel periódico. Finalmente se pintó con pintura en spray blanca y dos capas de pintura témpera blanca.

Imagen 73. Materiales



Imagen 72. Algunos materiales para la Elaboración de la mesa para el Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 72. Uniendo las partes de la mesa



Imagen 73. Elaboración de la mesa para el Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 75. Proceso de elaboración de la mesa



Imagen 74. Proceso de elaboración de la mesa para el Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

Imagen 74. Recubriendo la Mesa



Imagen 75. Proceso de elaboración de la mesa para el Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Realizado por Nelly Mosquera Santana

*Imagen 76. Mesa Recubierta de papel periódico*



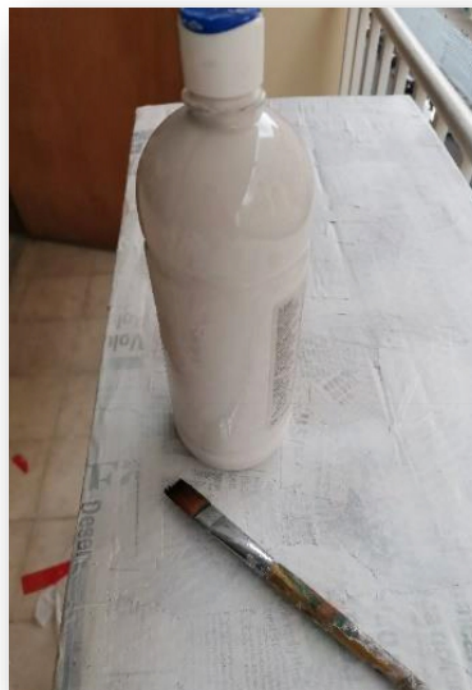
*Imagen 76. Proceso de elaboración de la mesa para el  
Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Cartón recubierto completamente con papel periódico  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

*Imagen 77. Pintura en Spray*



*Imagen 77. Mesa para el  
Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Siendo pintada con pintura en spray de color blanco  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

*Imagen 78. Pintura Témpera*



*Imagen 78. Mesa para el  
Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Siendo pintada con pintura en témpera de color blanco  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

## Resultado:

Imagen 79. Mesa, mobiliario



Imagen 79. Mesa para el  
Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Resultado Final  
Realizado por Nelly Mosquera Santana

- **Ventana**

Elaboración: hecha de cartón reciclado, recubierto con cola blanca para madera diluida en agua y papel periódico. Luego fue pintada con pintura en spray blanco y dos capas de témpera blanca. Se colocó cinta adhesiva transparente en la parte de atrás de la misma para montar y desmontar las líneas de la ventana.

Imagen 80. Proceso elaboración ventana 1

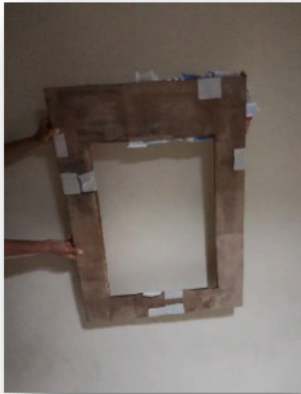


Imagen 81. Proceso elaboración ventana 2



Imagen 82. Proceso elaboración ventana 3



Imagen 80-82. Proceso de elaboración de la ventana para el Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Cartón recubierto completamente con papel periódico y luego pintado en color blanco  
Realizado por Nelly Mosquera Santana

### Resultado:

Imagen 83. Ventana, mobiliario



Imagen 83. Ventana para el Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Resultado Final  
Realizado por Nelly Mosquera Santana

- *Edificios de cartón*

Boceto:

*Imagen 84. Boceto de los Edificios*



*Imagen 84 Boceto para edificios de cartón para  
El Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

Elaboración: hechos de cartón reciclado, los pedazos de cartón fueron unidos con cola blanca para madera y algunas partes recubiertas con papel periódico y la cola blanca diluida en agua. Luego fueron pintados con pintura acrílica blanca.

*Imagen 85. Edificio de cartón 1*



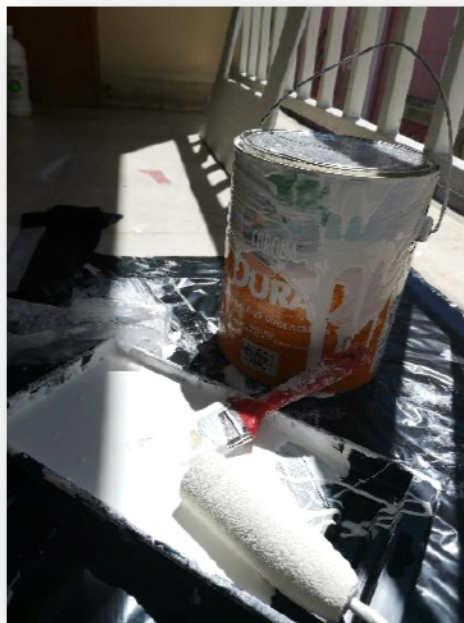
*Imagen 85. Edificio de cartón 1 para  
El Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

*Imagen 86. Edificio de cartón 2*



*Imagen 86.. Edificio de cartón 2 para  
El Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

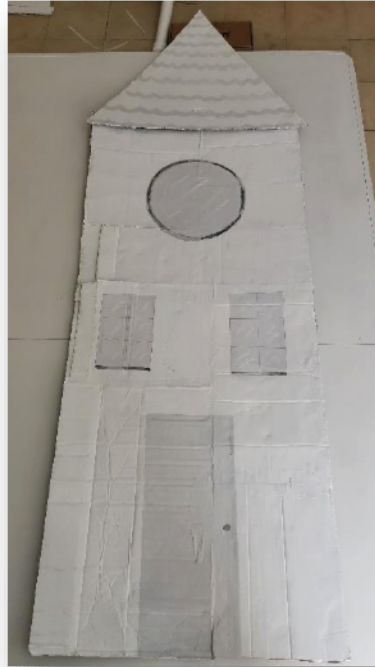
*Imagen 87, Pintura Acrílica blanca*



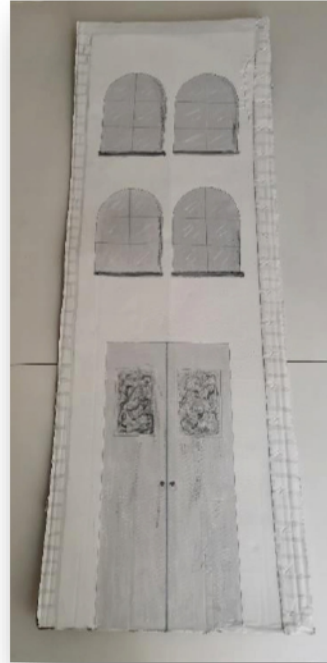
*Imagen 87.. Pintura acrílica blanca para pintar los edificios de cartón  
para el Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

Resultado:

*Imagen 89. Edificio de cartón 1*



*Imagen 88. Edificio de cartón 2*



*Imagen 88 y 89. Edificios de cartón para el  
Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Resultado Final  
Realizado por Nelly Mosquera Santana*

➤ **Descripción de la escenografía**

- **Escena 1:** Ambientada con algunos elementos de oficina como una mesa, una ventana y papeles tipografiados.

*Imagen 90. Escenografía Escena 1*



*Imagen 90. Escenografía para la Escena 1 Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" sin luces de escena*

*Imagen 91. Hojas de papel Escenografía Escena 1*



*Imagen 91. Papeles en mesa de la escenografía para la Escena 1 Del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO" Con luces de escena*

- **Escena 2:** Los elementos escenográficos y la bailarina se unen, buscando hacer una composición visual, aunque asimétrica armónica a la vista, se utilizaron elementos que colgaban desde el techo (una tela y una ventana), tiras de papel higiénico al inicio de la escena colocadas a lo largo del escenario. Estas tiras de papel higiénico se involucraron en el movimiento.

*Imagen 92. Escenografía para la Escena 2*



*Imagen 92. Escenografía para la Escena 2 Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"  
Con luces de escena*

## Foto en escena

*Imagen 93. Foto en escena (Escena 2)*



*Imagen 93. Fotografía: Katherine Ocampo*

- **Escena 3:** Edificios de cartón funcionan de incentivo para que el espectador se ubique en un mundo vacío al inicio pero que poco a poco tomará color. Cuatros envases de detergente vacío funcionan de florero y recipiente para albergar pintura de témpera de colores (amarillo, naranja, turquesa y negro).

*Imagen 94 Captura de video de la Escena 3*



*Imagen 94. Captura de video de la Escena 3 del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO"*

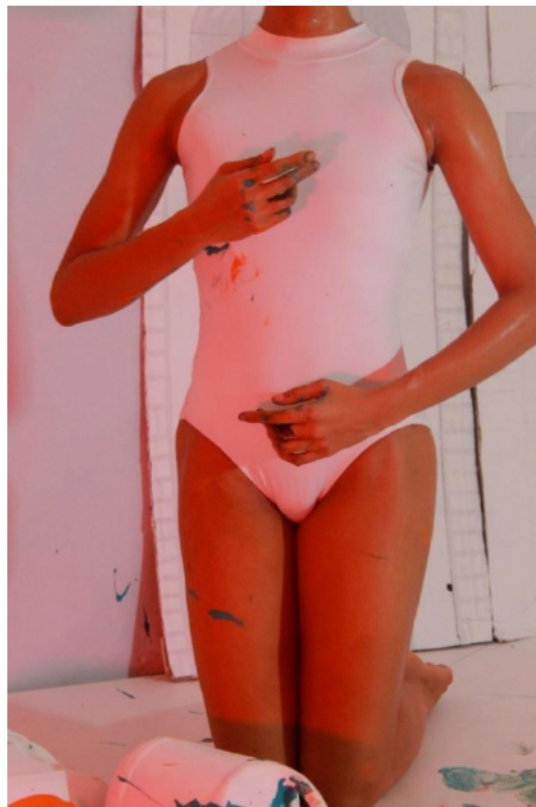
*Imagen 95. Foto 1 en Escena (Escena 3)*



*Imagen 95. Fotografía luego de derramar las témperas de colores  
Contenidas en los envases de detergente de la Escena 3  
del Proceso Creativo: "MUNDO BLANCO".  
Fotografía: Katherine Ocampo*

### Foto de escena

*Imagen 96. Foto 2 en escena (Escena 3)*



*Imagen 96. Fotografía: Katherine Ocampo*

#### 5.4 Lista de Materiales

- Cartón
- Papel Periódico
- Cola blanca de madera
- Pistola de Goma Caliente
- Tubos de goma caliente
- Exacto
- Pincel
- Tijera
- Pintura blanca en Spray
- Pintura acrílica blanca
- Témpera blanca, amarilla, naranja, turquesa y negra
- Rodillo
- Cinta Adhesiva
- Ganchos adhesivos para colgar en pared
- Cuerda de pescar
- Alambre
- Bolsas negras de basura
- Hojas blancas de papel bond
- Rollo de Papel Albanene
- Papel Crespón

## 5.5 Utilería

- Piso de madera
- Mesa
- Ventana
- Floreros
- Flores artificiales
- Luces led móviles
- Spotlight
- Telas blancas
- Velo blanco
- Hojas de papel bond tipografiadas 8" ½ x 11"
- Hojas de papel crespón 8" ½ x 11"
- Hojas de papel tisú 8" ½ x 11"

# **CAPÍTULO 6. LOGÍSTICA DE LA PRODUCCIÓN**

## 6. CAPÍTULO 6. LOGÍSTICA DE LA PRODUCCIÓN

La logística de la producción incluye la elaboración del programa de mano, afiche invitaciones para informar al público sobre **el proceso creativo: “MUNDO BLANCO”**.

Se presenta el presupuesto de los gastos con los que se incurrió para esta producción y los materiales y servicios donados.

### 6.1 Diseño del programa de manos

El diseño del programa de mano para la presentación del **Proceso Creativo: “MUNDO BLANCO”** consta de cuatro (4) caras, impresa en una (1) hoja. Divididas en portada, fotos de la bailarina, sinopsis del argumento y escenas, y la ficha técnica. La paleta de colores está constituida por los colores blanco, naranja, negro y gris. Se trató de destacar el color blanco y se agregaron pequeños toques de un color vibrante, el naranja, con elementos alusivos a las artes plásticas, como salpicaduras de pinturas y trazos de pinceles sobre el papel. Se realizó una sesión de fotos con la bailarina, de las que se tomaron tres (3) fotos para el programa de manos y afiche.

#### Algunas fotos de la Sesión fotográfica



*Imagen 98. Foto para afiche*

*Imagen 97. Foto para programa de mano*



Imagen 99. Programa de Mano Pág.1



Imagen 100. Página 1 Programa de Mano

Imagen 100. Programa de Mano Pág.2



Intérprete: Nelly Mosquera Santana

Imagen 101. Página 2 Programa de Mano



## PROCESO CREATIVO

# MUNDO BLANCO

## SINOPSIS


---

Una bailarina será la responsable de contar la historia de un mundo donde no hay espacio para el arte. Este mundo distópico tiene repercusiones en la existencia misma del ser humano, también se plantea el descubrimiento de la capacidad de creación y de reinención, la creación misma, la obsesión por lo nuevo, que podría o no, llevar a la locura, o simplemente a patrones no convencionales de comportamiento.

El movimiento será el primer protagonista, pero después elementos de las artes plásticas se introducirán para ayudar a contar la historia.

## PROGRAMA

---

- Escena 1: **"La Precisión"**
  - Escena 2: **"Renacer"**
  - Escena 3: **"Deseo"**
- 

# FICHA TÉCNICA

COMPOSICIÓN COREOGRAFÍA:

NELLY MOSQUERA S.

INTÉRPRETE:

NELLY MOSQUERA S.

VIDEO Y FOTOGRAFÍA:

KATHERINE OCAMPO

EDICIÓN MUSICAL Y DE VIDEO:

NELLY MOSQUERA S.

DISEÑO Y CONFECCIÓN ESCENOGRAFÍA:

NELLY MOSQUERA S.

DISEÑO PROGRAMA DE MANO:

NELLY MOSQUERA S.

ARREGLO DE VESTUARIO:

CARMEN SANTANA

BACKSTAGE:

CARMEN SANTANA

## 6.2 Afiche

El Afiche diseñado para este proceso creativo utilizó una de las imágenes tomadas en la sesión de fotos de la bailarina de la producción. Este afiche fue creado por mi persona. La fotografía es el foco central en el afiche por lo que se mantiene la presencia notoria del color blanco e incluir un poco de color naranja vibrante, se agregaron para el fondo y las letras un gris bastante claro. Todos colores que armonizan con la foto. Se incluyó también la pregunta al costado inferior derecho del afiche “Qué sería del mundo sin arte” para ubicar a los espectadores en la temática de la producción.

*Imagen 103 Afiche*



*Imagen 104. Afiche*

### 6.3 Invitación

La invitación para este proceso creativo fue realizada utilizando el afiche se colocó al lado izquierdo, mientras que al lado derecho se incluyó información del evento.

Imagen 104 Invitación



The graphic features a central image of a woman in a white dress with her arms raised, set against a background of white fabric and a city skyline. Text on the graphic includes 'MUNDO BLANCO PROCESO CREATIVO', 'SUSTENTACIÓN DE TESIS', and event details.

**INVITACIÓN**  
SUSTENTACIÓN DE TRABAJO DE GRADO  
UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE DANZA

Presenta: Nelly Mosquera Santana

23 DIC 2020 | 10 A.M.  
VÍA TEAMS  
ENLACE:  
<https://bit.ly/2K9Mmf2>

TRABAJO DE GRADUACIÓN PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIATURA EN BELLAS ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN DANZA CON ÉNFASIS EN BALLET CLÁSICO

PRESENTADO POR NELLY MOSQUERA S  
UNIVERSIDAD DE PANAMÁ, FAC. BELLAS ARTES  
ESCUELA DE DANZA  
23 DIC 2020/ 10:00 A.M. PTY/ VÍA TEAMS  
<https://bit.ly/2K9Mmf2>

QUE SERIA DEL MUNDO SIN ARTE

FOTOGRAFIA: KATHE OCA

Imagen 105. Invitación

## 6.4 Presupuesto

Se incluye el presupuesto y las donaciones realizadas para que el Proceso Creativo: “MUNDO BLANCO” se llevara a escena. A continuación, se desglosan en dos tablas. Una tabla de “materiales, mobiliario y vestuario” y la otra de “Donaciones” de materiales y servicios.

### 6.4.1 Materiales, Mobiliario y Vestuario

Tabla 4. Presupuesto

N°	Artículo	Cantidad	Comercio	Precio	Itbm/Envío
1.	Piso de Danza	1	Cupid Dance Hardware	340.00	_____
2.	Luces LED	2	Amazon	42.99	13.99
3.	Rollo de papel Albanene	2	Artec	56.00	3.92
4.	Témperas	5	Artec	40.00	_____
5.	Pintura Spray Blanco Best Value	3	Machetazo	7.17	0.50
6.	Pintura Spray Harris Blanco	2	Machetazo	7.00	0.49
7.	Pintura Acrílica Blanco Mate	1	Machetazo	7.79	0.53
8.	Set de rodillo y brocha	1	Machetazo	2.99	0.21
9.	Cinta adhesiva transparente	2	Machetazo	1.40	_____
SUBTOTAL: B/. 524.98					

SUBTOTAL ANTERIOR: B/. 524.98

N°	Artículo	Cantidad	Comercio	Precio	Itbm/Envío
10.	Cinta adhesiva crema	1	Machetazo	1.99	_____
11.	Ganchos adhesivos ovalados	1 paq.	Machetazo	1.99	0.07
12.	Ganchos adhesivos rectangulares	1 paq.	Machetazo	1.49	0.07
13.	Cola Blanca para madera	2	Doit Center	9.98	0.70
14.	Tubos de Goma caliente	6 paq.	Machetazo	5.94	0.42
15.	Cartucho negro grande	1 paq.	Machetazo	1.60	0.12
16.	Cartucho negro gigante	1 paq.	Machetazo	1.95	0.13
17.	Rollo cartucho blanco	1	Machetazo	3.15	0.21
18.	Papel crespón blanco	1	Machetazo	0.25	_____
19.	Papel Periódico	3	El Rey	2.25	_____
20.	Leotardo Blanco	1	Discount Dance	30.59	10.00
21.	Zapatos de Ballet Color piel	1 par	Cositas de Baile	25.00	5.00

SUBTOTAL ANTERIOR: B/.524.98

**SUBTOTAL: B/.102.84**

**TOTAL: B/. 627.88**

#### 6.4.2 Donaciones.

Para este trabajo se recibieron donaciones de materiales, vestuarios y servicios de filmación y fotografía que fueron de mucha ayuda para la realización de este proceso creativo

*Tabla 5. Donaciones*

<b>N°</b>	<b>Material/ Servicio</b>
1.	Filmación y Fotografía
2.	Arreglo de Vestuario
3.	Vestuario Escena 1
4.	Telas
5.	Hilo "nylon"
6.	Cartón reciclado
7.	Hojas blancas 8 ½ x 11
8.	Hojas 8 ½ x 11 recicladas
9.	Envases de detergente reciclados
10.	Flores artificiales

## CONCLUSIONES

El Ballet Clásico es una técnica rica en posibilidades por sí sola, al compenetrarse con otras bellas artes como las artes visuales sus posibilidades de creación se vuelven infinitas.

La composición de esta pieza coreográfica representó un gran desafío sin duda, lograr principalmente el aspecto interdisciplinario.

En este trabajo de investigación se llegó a las siguientes conclusiones:

- Se concluye que la idea central de una composición coreográfica debe ser depurada a totalidad para que haya una fluidez en el proceso de crear la coreografía, así será posible destacar los detalles como la escenografía, utilería, luces y otros elementos que apoyan al movimiento.
- Delimitar referentes coreográficos, artísticos y/o técnicas facilitan centrarse en los elementos que son de vital importancia a destacar en cada producción escénica.
- Las herramientas de creación coreográfica de Cerny y Humphrey brindan un buen apoyo para los coreógrafos.
- Al momento de plasmar el argumento el tener presente ideas centrales en cada escena ayuda a conducir mejor el hilo comunicador del mensaje.
- Se comprobó que las escenografías para danza pueden ser construidas con materiales reciclados casi a su totalidad y darles nuevas formas. También incorporar artículos de uso diario como papel higiénico, hojas de papel, envases

de detergente y demás artículos que pueden ser repensados, como fue el caso en esta producción de utilizar envases de detergente como floreros y tiras de papel higiénico como guirnaldas. Todas estas opciones, además, brindan una solución amigable al ambiente.

- Se logró reducir los gastos de producción al tener conocimiento en varias técnicas artísticas y herramientas creativas. Esto posibilita que las ideas artísticas inéditas se puedan llevar a cabo sin grandes patrocinadores, dejando la posibilidad para que artistas jóvenes se embarquen en el proceso de llevar a cabo sus ideas coreográficas.
- La herramienta de composición coreográfica “dejar que la música hable” fue poco funcional para esta producción al momento de crear nuevas posibilidades de movimiento en el proceso de esta coreografía.
- Estar involucrada en cada aspecto de la producción: montaje, ejecución, edición musical y del video, la confección de las escenografías permitió un entendimiento profundo de cada etapa de este proceso, la idea fue bien internalizada, al igual que las necesidades de interpretación de la misma, los elementos de utilería y mobiliario que fueron funcionales en el tan reducido espacio que se adaptó debido a las medidas implementadas en la pandemia del covid-19 por el MINSA.

## RECOMENDACIONES

Luego de realizado el Proceso Creativo: “MUNDO BLANCO” se recomienda:

- Motivar a los estudiantes que realicen creaciones inéditas y que amplíen sus conocimientos en composición coreográfica de piezas de Ballet Clásico.
- Habilitar espacios artísticos para la propagación de obras inéditas de coreógrafos panameños.
- A la hora de coreografiar cuidar los elementos individualmente, pero como un conjunto de igual manera.
- Buscar nuevas opciones en materiales para la creación de escenografías en danza, como es reutilizar o reciclar materiales.

## REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

- (MOMA), M. o. (s.f.). *Moma.org, Research and Learning*. Obtenido de Moma.org, Research and Learning: [www.moma.org/research-and-learning/](http://www.moma.org/research-and-learning/)
- Assignment, T. A. (Dirección). (2003). *The Case for Performance Art* [Película].
- Bird, V. E. (1980). *Thesis: Principles of Choreography as exemplified in the workd of George Balanchine*. Michigan: Faculty of Graduate College at Scholarworks at Western Michigan University. Degree of Master of Arts Department of Dance.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. New York: Routledge.
- Bither, P., & Eleey, P. (2008). • *Bither, Philip y Eleey, Peter. 2008. TRISHA BROWN: So, that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Minneapolis, Minesota: Publicado para la ocasión especial de la exhibición "Trisha Brown: So that the audienc.
- Cerny Minton, S. (2018). *COREOGRAFÍA. Método básico de creación de movimiento*. Estados Unidos de América: Paidotribo. 4ta edición.
- Deangelis, S. (20 de diciembre de 2014). *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Obtenido de Telón de Fondo: [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)
- Definicion.de diccionario virtual*. (s.f.). Obtenido de Definicion.de diccionario virtua: [definicion.de](http://definicion.de)
- Documental, D. (Dirección). (2019). *100 años de Bauhaus* [Película].

*Enciclopedia Online* . (s.f.). Obtenido de Enciclopedia Online :

enciclopediaonline.com

Española, R. A. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Diccionario de

la lengua española: dle.rae.es

Farga Mullor, M. d. (2012). *Historia del Arte*. México: Educación de México, S.A. de

C.V. 2da edición.

Guevara León, A. L. (2018). *Apreciación del Arte* . México: Editorial Universitaria.

Hernández Sampieri, R., & et all. (2010). *Metodología de la Investigación* . México:

McGrawHill/Interamericana Editores S.A. de C.V. 5ta edición.

Jurgenson, Á.-G. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa, fundamentos y*

*metodología*. México: Paidós.

*Khan Academy*. (s.f.). Obtenido de Lección: Modernism 1900- 1980: Conceptual and

Performance Art: Khanacademy.org

Macadam, B. A. (2007). *ART news, revista de arte*. Obtenido de Artículo: Top Ten

ART news Stories: "Not a Picture but an Event": Artnews.com.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. España: Akal. 6ta

edición.

Martínez Miguélez, M. (2004). *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa*. México:

Industria Editorial.

Martínez Miguélez, M. (2015). *Comportamiento Humano: nuevos métodos de*

*Investigación*. México: Editorial Trillas. 2da edición.

- Martínez, A. M. (2017). *Cuando cuerpo y espacio fueron uno: El Ballet Triádico de Oskar Schlemmer*. Madrid: En Acción.
- Meguías Cuencas, M. I. (2009). *Tesis Doctoral: Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Evolutiva de la Educación.
- Mineduc, A. (s.f.). *Artística Mineduc.. artistica.mineduc.cl*. Obtenido de Técnicas Artísticas PDF: [artistica.mineduc.cl](http://artistica.mineduc.cl)
- Quintero, B. (s.f.). *Wordpress*. Obtenido de Artículo: Encuentros de la Danza y las Artes Visuales: [arttis.files.wordpress.com](http://arttis.files.wordpress.com)
- Raquel, P. P. (2011). *Tesis Doctoral: Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar. Programa de Doctorado Aplicaciones del arte en la integración social: Arte, terapia y educación en la diversidad* . Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación, Departamento de didáctica de la expresión plástica.
- Reyes Flores, A. (2015). *Dirección dancística, blog*. Obtenido de Proyecto de Investigación: “LA DIRECCIÓN DANCÍSTICA Y EL PROCESO CREATIVO EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA” . : [Direcciondancistica.blogspot.com](http://Direcciondancistica.blogspot.com)
- Ringer, J. (2014). *Dancing Through it: My journey in the Ballet*. Estados Unidos de América: Penguin Group, Random House Company.
- Taper, B. (1960). *Balanchine: A Biography. . Second Edition. .* Estados Unidos de América: Library of Congress Cataloging in Publication Data. 2da edición.

Tate (Dirección). (2013). *Bringing Performance Art to Life with Frame Skinner*  
[Película].

Tate (Dirección). (2016). *Black Mountain Collage- "A school like not other"*. *Tateshots*  
[Película].

Vidal-Floch, I. (26 de Junio de 2005). Los artistas alegres. *EL País*.

Weinstein Gallery . Edited and produced by Genovese Jasmine Moorhead. (2013).  
*Action and Chance a new look at Drip*. San Francisco: Publicado para la  
ocasion de la exhibición Action and Chance a new look at drip en Weinstein  
Gallery San Francisco.

Wilder, J. (2017). *Historia del Artes para Dummies*. Barcelona: Grupo Planeta.

# **ANEXOS**

## ANEXOS 1

### Cronograma de Investigación

AÑO		2019					2020					
Mes		Mar- Abril	May- Jun	Jun- Julio	Ago- Sep	Oct- Nov	Ene- Feb	Mar- Abril	May- Jun	Jul- Ago	Sep- Oct	Nov- Dic
Actividad												
Selección del Tema		✓										
Desarrollo y Revisión del Formulario de Tesis		✓	✓	✓	✓	✓						
Revisión del Marco Teórico						✓	✓					
Primer Borrador del Marco Teórico						✓						
Selección y Edición Musical						✓	✓		✓			
Selección y Diseño del Vestuario					✓	✓				✓		
Montaje						✓				✓	✓	
Ensayos de "MUNDO BLANCO"						✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Diseño y confección de las instalaciones								✓		✓	✓	
Revisión Final												✓
Entrega del Documento Escrito												✓
Sustentación												✓

Tabla 6. Cronograma de Investigación