

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS



# BAILABA EL AGUA

## POÉTICA DE UN MOVIMIENTO VIVENCIAL

Trabajo Final de Máster

Presentado por:

Tamara Rama Sotos

Dirigido por:

Carmen LLoret Ferrándiz

Tipología 4. Producción artística inédita acompañada de una  
fundamentación teórica

Valencia, julio de 2014







UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS

# BAILABA EL AGUA

POÉTICA DE UN MOVIMIENTO  
VIVENCIAL

Trabajo Final de Máster

Presentado por:  
Tamara Rama Sotos

Dirigido por:  
Carmen LLoret Ferrándiz

Tipología 4. Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, julio de 2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



## RESUMEN

El presente proyecto de cine de animación de carácter teórico-práctico lleva por título: *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial* es un cortometraje artístico-experimental que se idea para la realización del Trabajo Final de Máster inscrito dentro del Máster Oficial en Producción Artística de la Facultat de Belles Arts (Universitat Politècnica de València). En éste, se ofrece como línea argumental una aproximación dancística heterogénea y asimétrica con el objeto de articular poéticamente desde dentro del cuerpo del relato, una refrescante secuencia de pasos de baile fusionados en el medio acuático en dónde se reflexiona principalmente sobre los conceptos de: fluctuación, inestabilidad, intersticio, continuidad de cambio y tiempo subjetivo desde de una óptica eminentemente empírica y holística, en la que la vibración móvil afecta al Todo de una manera integral y cuya materialización audiovisual desvela la significativa analogía entre ciertos aspectos específicos del agua viva y sus formas líquidas, con relación a los rasgos esenciales del movimiento para lograr comprender la danza como un auténtico fluido vital. De este modo, se señala la importancia de lo que media entre las imágenes, el hecho carente de límites entre las mismas que se dilucida internamente a partir de ciclos cortos que se renuevan dirigidos por una consciencia que dura: tanto en el lenguaje de la danza como en su soporte fílmico. Desvinculándose así de la convención artística, marcada por las formas aisladas, basándonos en factores tales como: el azar, lo absurdo, la sinrazón, la indeterminación, lo procesual y la libertad del zapateado intuido como suceso; ligado intrínsecamente a lo intangible, al “agua que baila”, todo ello contado desde la noción de 1ª persona. Por tanto, finalmente planteamos un acercamiento a la realidad de un modo virtual, más allá de la lógica y de las palabras en la que participe el espectador; esta condición nos permite un diálogo entre film-realidad, “arte-cotidianidad” para integrarlos en uno; a partir del cual, el cine se piensa como doble de la vida, que *no se repite* es siempre diferente, para intentar redefinir la función del arte.

Palabras clave: Danza, movimiento vivencial, fluidez, duración interna, continuidad, tránsito.

## ABSTRACT

The title of this theoretical and practical animated film project is *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial* (Dancing water. The poetry of experiential movement). This artistic, experimental short film is presented as a thesis for the Masters in Artistic Production of the Faculty of Fine Arts (Polytechnic University of Valencia). The film's storyline is based on a heterogeneous and asymmetric dance approach which seeks to poetically articulate from within the body of the story, an invigorating sequence of dance steps combined in an aquatic medium. It focuses on the concepts of fluctuation, instability, divergence, continuity of change and subjective time, from a predominantly empirical and holistic perspective, wherein the moving vibration comprehensively affects the Whole. The audiovisual realization of this work reveals the significant analogy between essential features of movement and particular aspects of living water and its liquid forms, which encourages an understanding of dance as a genuinely dynamic fluid. Thus, attention is drawn to the importance of what lies between the images and the absence of boundaries between them. This notion is internally elucidated by repeated short cycles, guided by an enduring consciousness: both the language of dance and its representation on film. Breaking free from artistic conventions, which are marked by isolated forms, we focus on factors such as chance, absurdity, transgression, indeterminacy, the procedural and the freedom of footwork perceived as an event; intrinsically linked to the intangible, to the "dancing water", all from a first person perspective. Ultimately, therefore, we aim to move, in a virtual manner, closer to reality, drawing in the spectator. We go beyond logic and words allowing a dialogue between film and reality, between art and everyday life, and their integration into one - in this way, film is intended to duplicate life, which is always different and never repeats itself - in order to attempt to redefine the role of art.

Keywords: Dance, Experiential Movement, Fluidity, Internal Time, Continuity, Transition.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	
1.1. Antecedentes.....	17
1.2. Punto de partida.....	20
1.3. Estado actual del tema.....	21
1.4. Motivación.....	27
1.5. Hipótesis.....	28
1.5.1. Formulación de la hipótesis.....	28
1.6. Objetivos.....	28
1.7. Metodología y estructura del TFM.....	29
<b>2. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA</b>	
2.1. Marco conceptual.....	49
2.2. Marco teórico.....	50
2.2.1. Lenguaje simbólico.....	50
2.2.2. Referentes conceptuales.....	63
2.2.2.1. Henri Bergson.....	66
2.2.2.2. Gaston Bachelard.....	67
2.2.2.3. Gilles Deleuze.....	69
2.2.2.4. Carmen LLoret.....	71
2.2.3. Referentes plásticos.....	74
2.2.3.1. David Hockney.....	75
2.2.3.2. Pina Bausch.....	79
2.2.3.3. Bill Viola.....	83
<b>3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO</b>	
3.1. Creación y planificación de la imagen móvil.....	88
3.2. Propuesta fílmica.....	91
3.3. Movimiento. ¿Qué es?.....	92
3.3.1. Tipologías:.....	92
3.3.1.1. Movimiento local.....	92
3.3.1.2. Movimiento sustancial.....	93
3.3.2. El movimiento en la plástica.....	93
3.3.2.1. Propiedades:dirección de sentido y velocidad.....	98
3.4. Movimiento vivencial:danza- fluido.....	98
3.4.1. La memoria del agua.....	101
3.4.2. Paralelismo entre el agua poética, la danza y el movimiento.....	105
<b>4. ANÁLISIS. DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL FILM.....</b>	<b>107</b>
<b>5. SÍNTESIS.....</b>	<b>108</b>
<b>6. REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO.....</b>	<b>110</b>
<b>7. PROYECCIÓN.....</b>	<b>112</b>
<b>8. CONCLUSIONES/ HALLAZGOS.....</b>	<b>112</b>
<b>9. FUENTES REFERENCIALES.....</b>	<b>118</b>
<b>10. RELACIÓN DE IMÁGENES.....</b>	<b>121</b>



MAÑANA

*Y la canción del agua  
es una cosa eterna.*

*Es la savia entrañable  
que madura los campos.  
Es sangre de poetas  
que dejaron sus almas  
perderse en los senderos  
de la Naturaleza.*

*¡Qué armonías derrama  
al brotar de la peña!  
Se abandona a los hombres  
con sus dulces cadencias(...)<sup>1</sup>*

7 de Agosto de 1918  
(Fuente Vaqueros, GRANADA)

---

<sup>1</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Libro de poemas (1918-1920)*, Madrid, Alianza, 1921, p.73.



# 1. INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial* es un proyecto de trabajo con carácter artístico-experimental en el que se presenta un cortometraje de cine de animación enfocado desde una perspectiva interdisciplinar e introspectiva, fruto de una necesidad real por la íntima afinidad e identificación primaria que establecemos por la temática del movimiento. Como dice Henri Bergson: “Creación es ante todo emoción”.<sup>2</sup> En consecuencia y en este sentido, la captación de la expresión móvil en la producción artística contemporánea nos ofrece el impulso necesario para seguir motivados por su aprendizaje de una forma orgánica, y a su vez suscitar en nosotros mismos vivencias afectivas, como sabemos condición sine qua non para enfrentarnos con la actitud necesaria a la actividad creativa,<sup>3</sup> y a la correspondiente reflexión teórica desglosada a lo largo del siguiente estudio.

Cabe decir, a modo de introducción, que la naturaleza de la realización del Trabajo Final de Máster de índole teórico-práctico que atiende a la Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica,<sup>4</sup> surge de nuestro proceso creativo más inmediato, de un ejercicio de arte-vida en donde el sentimiento se mantiene muy vivo. Dado que se nutre y se relaciona de forma inherente con nuestra acción y clara afición por bailar. Por lo tanto, esta experiencia de orden vital en “primera persona”, surgida de la coincidencia del autor y el sujeto -que se fomenta en nuestro entorno- potencia y afina nuestra sensibilidad e intuición ante el mismo para detectar el fluir absoluto como el estado natural de las cosas. Y en definitiva, atisbar e incluir la idea visible de imagen móvil continua, en sus múltiples facetas, precisamente como una constante de nuestro trabajo y de nosotros mismos. Dicho esto destacar la pertinencia del tema dentro del marco académico ya que nos permite conceptualizar, activar y asentar a partir de los recursos emocionales **la visión del movimiento como forma de conocimiento** aplicada al ámbito de las artes visuales.

---

<sup>2</sup> MARINA, J. A. *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama, 1993. Marina cita a Henri Bergson., p.169. Extraído del libro: *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, México D.F: Porrúa, 1932, pp. 23-24. Cabe señalar que nos referimos a la emoción única del segundo género según la diferenciación que Bergson establece entre: “La emoción como generadora de pensamiento o de ideas ligada más a la **conmoción** o a la emoción supraintelectual y no a la emoción del primer tipo, superficial y abordada frecuentemente por el ámbito de la Psicología”.

<sup>3</sup> GARCÍA, C. *¿Qué es la creatividad? Descubre cómo ser innovador*, Seminario de la Universitat de València, 2012. Impartido en la Facultad de Filología. Organizado por: Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas. **“La creatividad es la cualidad más natural y exclusiva del ser humano en la que todo fluye.”**

<sup>4</sup> Base de la estructura reglada del Trabajo Final de Máster (TFM), en el Máster de Producción Artística, 8ª Edición, curso 2013-2014.

En primer lugar y antes que nada, sacar a colación que esta animación de autor en la que la pantalla es el espacio coreográfico está insertada en algo más amplio en cuanto al concepto, ya que consideramos que está enmarcada en un *work in progress* y en un proyecto de vida. Así, dentro de nuestro perfil interdisciplinar se abordan conexiones móviles y entrecruzadas entre diversas “disciplinas”:<sup>5</sup> la gráfica, la pintura, la danza-acción (vinculada obviamente a la performance), la fotografía performativa, el cine de animación y la videodanza. Del mismo modo, el mestizaje de medios entre las artes espaciales y las artes temporales ha ocasionado la incorporación a la praxis de una amalgama de materias expresivas a través de una creación dinámica<sup>6</sup> y una transformación continua en donde lo procesual “la desmaterialización” es más importante que la propia obra que nos arrastra a lo que es intermedio entre las artes y logra “**dar el giro**” a nuestra obra hacia lo desconocido y por ende, consigue cristalizar nuestro trabajo creativo a través de una fusión de la danza y las artes plásticas, con un sentido inédito e integrador.<sup>7</sup> Encauzado a profundizar en la esencia del movimiento de la danza, acercándola a la vida y asimismo arrebatándola al medio cinematográfico.<sup>8</sup>

Por su parte, en lo que corresponde a la temática del título, la premisa inicial BAILABA EL AGUA conjuga con la función morfológica del verbo concretamente se trata de un pretérito imperfecto (acción con un sentido de pasado) cuya función está a punto de alcanzarse, pero como sabemos no está totalmente terminada,<sup>9</sup> de este modo *el qué* representa la imagen intenta dialogar semánticamente con el contenido que significa y a su vez con el *cómo* representamos dicha imagen. En referencia a la Dra. Carmen Lloret: “el movimiento es la transición entre estados que el hombre temeroso fija del devenir”.<sup>10</sup> Y a raíz de dicha teoría vertebradora, donde está extraída la cita anterior, interpretamos y contribuimos modestamente, de forma concisa que la movilidad: envuelve el pasado como sedimento, el presente vivido a través de la necesidad de estar “aquí y ahora” y la sospecha de futuro en una irreplicable imagen licuada que se desliza gradualmente, alude a la experiencia y está impregnada de realidad en estado puro.

---

<sup>5</sup>OSHO (Bhagwan Shree Rajneesh), *Creatividad. Liberando las fuerzas internas*, Barcelona: DeBolsillo, 2007 p.159. “La mayor creatividad se da en personas que están formadas en otra disciplina”. Es decir, el autor defiende la técnica solo como parte de uno. *Convertida en parte de tus huesos, de tu sangre, de tu médula, de tus arterias...* No exclusivamente como oficio rutinario y habilidad técnica que no es espontánea, se aleja quizá de la viveza y chispa del arte. Por tanto nos situaremos lo más lejos posible o distantes de lo previsto en cuanto a nuestros objetivos de una forma distanciada, para ampliar nuestra creatividad.

<sup>6</sup>MARINA, J.A. *Op. Cit.*, p. 89. “La transfiguración del movimiento muscular por la inteligencia nos permite hablar de su poética. Hay creación dinámica en la danza, en los deportes y en los juegos de habilidad. Surgen posibilidades libres dirigidas por irrealidades inventadas y aceptadas. Esta actividad constituye la esencia de la inteligencia creadora. Los elementos que descubramos en el movimiento inteligente los volveremos a encontrar en todos los niveles. Constituyen la estructura básica de la creación”. El autor repara en la necesidad de **la inteligencia activada por medio de los recursos emocionales**, antagónica a lo que Marina denomina “inteligencia computacional”.

<sup>7</sup>Hibridación de artes articula los diferentes (dos) medios, no supedita unas formas a otras se sitúa en el intersticio sin jerarquías entre los conocimientos de: la danza, la música, la gráfica... Fundido y montado a través del cine de animación en una especie de sinergia.

<sup>8</sup>GODARD, J.L. *Histoire(s) du cinéma, (Fatale beauté)*, 1997, 2º episodio, film DVD, Francia: Gaumont, 2007, 28 min. apunta a propósito del cine: “*Pas un art ni une technique...Un mystère.*”(Ni es un arte ni una técnica...Sino un misterio).

<sup>9</sup>En la acción el baile es simultáneo al momento presente y advertimos que comenzó antes...Considerando el pasado, “nuestra memoria instintiva o sedimento temporal a la manera proustiana,” que forma parte involuntaria también del “aquí y ahora” que caracteriza al movimiento a pesar de la necesidad de que no pase por la mente racional.

<sup>10</sup>LLORET, C. *Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas*, [tesis doctoral], Facultat de Belles Arts. Universitat Politècnica de València. 1985, p. 19.

De tal suerte, que su forma se siente en esencia físicamente, alcanza un carácter de absoluto y por ende, de “lo sublime” porque tiende a disolverse y a su vez coagula, se capta en su conjunto y no se detiene en ningún punto, **en parentesco directo al suceso innato del fluir del agua**. Como sabemos por relación simbólica y si nos permiten a modo de ejemplo, en la siguiente frase: *sobre el mismo río nunca pasa dos veces el agua de la misma forma*; reflexión señalada en directa referencia a la idea de cambio y transporte del poema *La Piedra de Heráclito*,<sup>11</sup> del gran filósofo griego.

A su vez, como todos sabemos, nosotros la absorbemos y somos un alto porcentaje compuesto de agua; que circula en el interior de nuestras células para el funcionamiento básico de nuestro organismo. De hecho, también es la fuente de energía renovable más importante que mueve el mundo. Aunque cabe matizar que el agua limpia es un *bien* muy mal repartido ya que, la escasez de esta sustancia en condiciones saludables es una de las problemáticas más graves de la sociedad actual -con casos extremos en grandes continentes como África, en semejanza a ciertos poblados indígenas de América del Sur, Territorios Palestinos y países como Jordania además, desafortunadamente entre muchos otros lugares, los cuales no tienen ni siquiera para beber-. No podríamos pasar por alto como resulta tremendamente paradójico que sea el contenido que corre por la totalidad de la superficie cartografiada que nos rodea y sin duda, su gestión para el desarrollo sostenible está aún pendiente de resolver frente a esa necesidad vital de agua pública.<sup>12</sup>

Al mismo tiempo, en cuanto a la idea poética que condensa y materializa el enunciado del trabajo brota de la canción popular: “En aquel pocito de inmediato”, haciendo un guiño al penúltimo verso “sonaba el agua”. Nos parece oportuno referenciarlo como desencadenante para argumentar la capacidad de resonancia del jugo desde una mirada fresca, que se extrapola hacía la atenta musicalidad y plasticidad de la misma. Igualmente, como dice Edgar Allan Poe: “El agua es un superlativo una especie de sustancia de sustancia, de sustancia madre”.<sup>13</sup> A ese respecto, para nosotros por analogía y de forma apelativa

---

<sup>11</sup> DE ÉFESO, H. *La Piedra de Heráclito*. Disponible en: [www.psicopolis.com/filosofia/heraclito.htm](http://www.psicopolis.com/filosofia/heraclito.htm) (Consulta realizada el 9-5-2014).

<sup>12</sup> Nuestro hábitat el globo terráqueo está cubierto tan solo en superficie por un 70 % de agua. Así como, un 19% de la producción total de electricidad es energía hidroeléctrica. Por otra parte, alrededor de un 70% del interior del ser humano es agua, este dato es equivalente aproximadamente a unos 50 litros de agua total en el cuerpo humano (si los vertiéramos en una bañera cubrirían 1 metro de profundidad), e incluso en sangre, alcanzamos un 80 %, así como en los pulmones llegamos a reunir un 90% de la misma.

<sup>13</sup> BACHELARD, G. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2005, p.75.

en el agua se revela potencialmente un componente dinámico único y pregnante cuya virtud nutricia contenida, precisa la unidad y modulación de expresión conduciéndonos significativamente a su propio destino de libertad. Esta puesta en valor del fluido por antonomasia cuya función es básica para la supervivencia diaria, y su posterior vinculación con la capacidad creadora de las aguas poéticas la encontramos en otros referentes destacados tales como, el filósofo francés Gaston Bachelard,<sup>15</sup> o en ejemplos más próximos a nosotros, el caso de Federico García Lorca y su imagen en torno a la brisa, al agua soñada, amada y experimentada a raíz en parte, de su cercanía geográfica a la Vega de Granada. Es decir, el líquido se presenta finalmente como esencia de vida integrada en la propia persona, el elemento concebido a la manera de Poe,<sup>16</sup> como “símbolo poético” por excelencia; ya que el mecanismo del **espejo de agua** en movimiento entraña, mediante una elipsis, una imagen invisible subyacente, como doble de lo real asociada al terreno imaginario del *fuera de campo*, en la que se establece entre otras, una metáfora de nuestra propia sangre.<sup>17</sup>

En lo que concierne al epígrafe descriptivo del subtítulo, explicaremos la idea principal de movimiento vivencial, desarrollaremos su significado dándole forma y encontraremos algunos ejemplos paradigmáticos que recogen conceptos asociados al mismo, principalmente bergsonianos tales como: la *durée*, *temps subjectif* o duración interior (germen de libertad, también designada como el tiempo de la conciencia), el *élan vital* o el impulso vital, la emoción única o conmoción; que sobreviene de la intuición (percepción Bergson), la propia experiencia vivida (Merleau-Ponti, Gaston Bachelard). Así como el *espacio humano*; experimentado y habitado (Otto Friedrich Bollnow), la creación de la propia subjetividad, la estrecha vinculación del movimiento con la *Teoría de la inteligencia creadora*,<sup>18</sup> (José Antonio Marina), el hecho artístico, el azar y la relación del arte con la vida (John Cage) términos consustanciales al elemento que nos ocupa, con el objeto de aprehender el movimiento en su totalidad, desde un conocimiento interno. Puesto que ahondamos en su vertiente vivencial.

---

<sup>15</sup> BACHELARD, G. *Op. Cit.*, p. 191.

<sup>16</sup> POE, E.A. *Cuentos macabros*, (3<sup>er</sup> relato): *La isla del hada.*, Madrid: Edelvives, 1975, pp. 49-59 Traducción: Cortázar, J. Ilustraciones: Lacombe, B. En este breve cuento de terror y en su metapoética el agua es fundamental, un *agua pesada* o profunda en donde reposan las sombras y la muerte, de forma muy distinta en la poesía escrita en prosa por Paul Claudel que se refleja en su obra citada por Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 60: *Connaissance de l'Est (Conocimiento del medio)*. En donde desde una visión humanizada se considera el agua de un modo más ligero, positivo y musical que en Poe, en contra Claudel plantea el agua como *placida, valerosa y deseable*. Sin embargo cabe señalar que los dos poetas universales convergen en un punto al considerarla como su propia “sangre oscura”.

<sup>17</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Seix Barral, 1970.

Véase más abajo la entrada del TFM 2.2.1 “Lenguaje simbólico”, p. 48.

<sup>18</sup> MARINA, J. A. *Op. Cit.*, p. 79.

Posteriormente, en cuanto a la estructura del trabajo atenderemos los siguientes aspectos, en la introducción aportaremos: el punto de partida, el estado actual del tema, la hipótesis, los objetivos y la metodología. Así como, por su parte el *corpus del trabajo* comprende el desarrollo del mismo, los aspectos formales, los contenidos, la valoración simbólica, los referentes, la propuesta plástica, la proyección, *para finalizar* hablaremos de los resultados, las conclusiones propias y algunas de sus reflexiones, así como las fuentes referenciales empleadas en su elaboración. Nos disponemos en seguida y entramos en materia.

Se adjunta un DVD, cuyo contenido se recomienda visualizar previamente dado el carácter audiovisual de la obra, en el que se incluye el cortometraje definitivo como resultado del Trabajo Final de Máster.

A continuación pasamos a visualizar los antecedentes propios del film.

## 1.1. ANTECEDENTES



fig. 1



fig. 2

Como precedentes formales asociados a la producción *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial* -la espina dorsal de nuestro TFM- observamos en la figura 1, concretamente una imagen fotográfica inicial, homónima al título del proyecto. La cuál está relacionada directamente con el mismo, en donde generamos tensión entre **lo artificial y lo natural**.<sup>19</sup> Primero, a través del estado translúcido del agua: lo vivo y crudo, mientras que en segundo lugar, lo careamos (en principio) con materia inanimada, nuestros propios zapatos de danza: algo sólido, ficticio y manufacturado procedente de diferente naturaleza, extraídos de la vida cotidiana, puestos en valor y transmutados en ese caldo, como registro o “rastros” intencionado del denominado: “baile del agua” documentado conceptualmente a

<sup>19</sup> Premisa inicial o *imput* arrojado con motivo de generar la exposición colectiva: *Artificial, naturalmente*. Biblioteca Nova Al Russafí, Valencia, 2011. Planteada a partir del pensamiento sobre *la técnica* como “sobrenaturaleza” de José Ortega y Gasset pensamiento revisitado por la profesora y comisaria de la muestra: Dra. Paula Santiago Martín de Madrid, Facultad de Belles Arts, Universitat Politècnica de València.

partir del dispositivo de la fotografía, tecnología seleccionada por su aspecto: neutro, general y abierto, desde la desnudez plástica para procurar no magnificar lo banal-

A posteriori, como detonante retomamos dicha idea generatriz, desarrollándola siguiéndola in crescendo durante el máster ,vertida visualmente en el corto pero a través de la imagen secuencial; con fotogramas intermedios para generar diferentes capas de sentido quizá más diversas en nuestro discurso, que nos permitieran ampliar, enriquecer y reflexionar a nivel conceptual sobre nuestra inducción u “ocurrencia remota” de la intersección de sentido e impronta poética de la substancia del agua en equivalencia al fluido imperceptible que destila la danza-movimiento.



fig. 3



fig. 4



fig. 5

Por una parte, atendemos en las figuras 4 y 5, dos apuntes de movimiento tomados previamente del natural a tinta china (técnica húmeda) sobre papel caballo (superficie lisa), realizados a base de pinceladas diluidas en agua. En ambos casos se persigue sintetizar un **acto** de recorrer, es decir un movimiento local aprehendido desde su interiorización, ya que la técnica mencionada requiere la claridad y la frescura en ejecución “*alla prima*”, más aun teniendo en cuenta, que el referente del cuál partíamos se trataba de una persona en movimiento que específicamente danzaba en vivo y en directo, sincronizada con música intentamos transferir el fuerte estímulo e inmediatez que recibíamos del natural, así como el contenido cercano al total, del proceso móvil del sujeto en el espacio. Procuramos ir más

allá de los parecidos fisionómicos y ahondar en el quid de su movilidad para la obtención de los dibujos.

Por otra, en la imagen de la derecha (fig. 5) advertimos un giro, la coloración interior. Es la traza de movilidad propia que espira el aire ondulante del modelo en movimiento alejado de los parecidos superfluos y ribeteados de la línea de contorno. Se apuesta en reflexionar visualmente sobre el mismo. Sin frenarlo, fuera de los anclajes, en el que se diluya en parte la forma. De modo, en el que éste se suelte libremente sea flexible - adjetivo ligado a la innovación e invención que compete por definición al concepto esencial de movimiento-. En suma e integración, dicho material que hemos venido utilizando durante los últimos años en nuestros dibujos hemos creído pertinente nombrarlo como precedente al cortometraje puesto que la tinta china (se materializa en forma de mancha opaca que entenebrece y profundiza el agua, de negro que más tarde ampliaremos en el apartado de lenguaje simbólico) y también se retoma la idea de **fluir constante** reunidos ambos como actores de nuestra pieza.

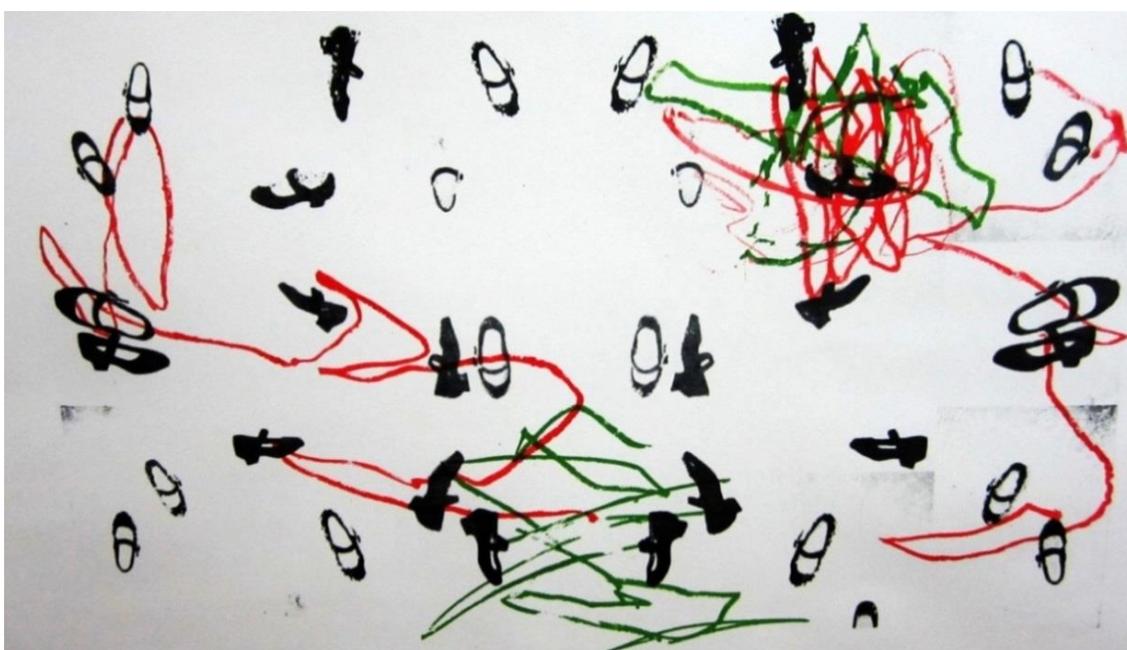


fig. 6

La figura 6 a su vez contempla una *offsetgrafía o litooffset* que también contribuye en la ideación y configuración previa a la elaboración del cortometraje. Del mismo modo, la obra litográfica se gesta como proceso híbrido de larga duración, el constante cambio y la aparición de la **imagen latente** tras haber insolado la plancha es un aspecto a señalar, característica que define a la litografía, esa especie de emanación mágica de la imagen que se fija pero parece desvanecerse, emborronarse u ocultarse. Desarrollado en el primer cuatrimestre del Máster en Producción Artística dentro de la asignatura de: *Procesos Experimentales de Litografía*. En ella, los límites entre los contenidos de las materias se cruzan: la pintura, la fotografía, la gráfica y en nuestro caso: la danza genera un resultado mixto. A partir de fragmentos dispares, escalas de pasos examinados desde diferentes puntos de vista; así como, la introducción del color rojo que luego incorporaremos en el film. Esta situación azarosa consiste en la flotación de los zapatos; es decir, que emerjan aligerados e ingravidos en su mayoría, **como en el agua.**<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Ver la entrada del TFM 3.5.1 “La memoria del agua”, p. 99.

## 1.2. PUNTO DE PARTIDA

A priori observamos la importancia del tránsito debido a que si no reconocemos la movilidad genuina, ignoramos del mismo modo el ritmo de la propia Naturaleza. Ya que la Naturaleza es obra incontestable del movimiento. Y en definitiva, de cualquier principio de vida sujeto a efectuar un cambio (concepto ligado a lo Abierto y por tanto a lo no estable), incluyendo el movimiento sustancial por excelencia: “la metamorfosis” como sabemos en la que se produce una mutación cualitativa por alteración. Sin embargo conviene hacer una matización al respecto, entendemos que más allá de enfrentar dos conceptos polares como son: **movilidad e inmovilidad** existe una unidad mayor complementaria no excluyente, quizá más compleja entre “los opuestos”, que realmente no son tales; en consecuencia nos permite afirmar que: *hay movimiento en lo aparentemente inmóvil y se conecta siempre con lo infinito*. Dicha premisa se refuerza con la filosofía oriental [*chan* (禪) zen] que aglutina y equilibra los complementarios replanteados cíclicamente en la siguiente premisa: “Lo inmutable es la mutación”.<sup>21</sup> Entendemos que la danza trasciende y es parte de la acción, y a su vez, tiene parte de no acción (desenfoco del ego, distanciamiento), como suceso no limitado a un ser tangible, por tanto destacaremos ante todo que el movimiento es: puro fluir ahora.

Entonces, de este modo inverso **el proyecto brota de un oxímoron**, a partir de: la exploración móvil y el concepto fragmentario como motivos de danza, siendo éstos los dos conductores del discurso plástico que generan un tercer concepto unificado. Precisamente con la viveza de ampliar nuestra percepción y aprehender la virtud de: lo no estable, lo inmaterial, lo intrépido, el intermedio y el valor de la intersección, a fin de conseguir estar en movimiento en el continuo espacio-temporal,<sup>22</sup> contar el cambio y generar un punto de inflexión mental en nuestro trabajo creativo en consecuencia, a la culminación de un ciclo.

Por consiguiente, para la realización del Trabajo Final de Máster hemos encontrado indispensable metabolizar la cuestión para poder trasvasar los contenidos, al menos de forma digna, a la correspondiente producción artística que derivamos y planteamos desde

---

<sup>21</sup> TSE -L. *Tao Te Ching* (道德經), Madrid: Alianza, 2007, p.25.

<sup>22</sup> La redefinición del concepto de continuo espacio-tiempo constante como tándem inseparable en oposición a la mecánica clásica de Newton, así como la fórmula ( $E=mc^2$ ) equivalencia entre masa y energía y la constancia de la velocidad de la luz con aplicación directa a la comprensión del movimiento se verifica en el ámbito de la física de forma innovadora concretamente en La Teoría de la Relatividad Especial publicada en 1905 por el científico alemán: Albert Einstein que consiguió reducirlas a un principio simple aunque también fue impulsor: el investigador Hendrik Lorentz. Disponible en: [www.ojocientifico.com/4422/explicacion-de-la-teoria-de-la-relatividad-general-de-einstein](http://www.ojocientifico.com/4422/explicacion-de-la-teoria-de-la-relatividad-general-de-einstein) (Consulta realizada el 22-2-2014).

su fase de preproducción, en un proyecto dirigido hacia una animación de danza. En el audiovisual se despliegan ciertos atributos de inconcreción formal, soltura y autonomía que definen al baile (el que se aleja de la mimesis y la limitación), mediante la subjetividad de un zapateado imaginado, agilizado y liberado fielmente en el agua. Por su parte, cabe mencionar que a la hora de emprender el trabajo el movimiento vivencial se forja como la génesis que cohesiona la suma de nuestras inquietudes e interferencias entre la danza y las artes plásticas, con el requisito de establecer sinergias, a la hora de considerarlo así como de construir una secuencia temporal transversal desjerarquizada (rizomática) que logré pulsar nuestros deseos e interrogarse como imagen, más allá de los códigos y “los compartimentos estancos” entre las diferentes áreas de trabajo.

A su vez detectamos la posibilidad e importancia de la “danza mental”, de las ideas, trascendiendo la coreografía y el mero desplazamiento físico. Como nos dice Yvonne Rainer, en su libro: *The Mind is a Muscle*<sup>23</sup> (La mente es un músculo). Convenimos remarcar la importancia de que *la danza sea un músculo*; el músculo de pensar... Mostrándonos afines en este sentido, a la tesis en dónde la danza también es el conjunto de operaciones mentales. Compartimos dicha teoría y la necesidad de *hacerla vivir en la mente* de un modo inmaterial. O lo que es lo mismo, **la danza convertida en idea**, a través de ejercitar el pensamiento como lugar donde “bailan nuestras ideas”. En nuestro caso observamos la importancia de proyectar el movimiento vivencial, visualizarlo y aprehenderlo en la mente a través de una autodeterminación libre y consciente en su aplicación práctica.

### 1.3. ESTADO ACTUAL DEL TEMA

En la actualidad la danza tiende hacia la performatividad (al arte de acción), la repercusión de Yvonne Rainer en múltiples bailarines desde principios de los 90 hasta hoy tales como: Merce Cunningham, Simone Forti, Trisha Brown, Olga Mesa, La Ribot, Xavier le Roy... Todos ellos ejercen su influencia y contribuyen a que se aborde ésta desde diferentes ángulos y códigos como el de la “**no danza**”. Es decir se sintetiza un movimiento cotidiano fuera del canon para convertirse en otra visión desjerarquizada y reinventada de la

---

<sup>23</sup> WOOD, C. *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle*, Londres: Afterall Books, 2007, p. 21.

misma; cuestionando de este modo el cuerpo dancístico. Gracias a la vía performática se interactúa con el espectador, por la facultad de meterse en la realidad misma, “dándole la vuelta al canon” en estructuras menos lineales o previsibles. El estado del arte tiene la necesidad de sinergias junto al carácter empírico e interdisciplinar, generando resultados mixtos, intercambiables y abiertos a través de crear sentidos a partir de sin sentidos en conexión a la performance o específicamente en nuestro caso a la “danza-acción”. Particularmente en el trabajo indicado observamos una danza de objetos, accionados virtualmente con técnica stop motion. De hecho, el afianzamiento de las nuevas tecnologías en la coyuntura artística actual y en la vida, en consecuencia de la era digital que atravesamos, la danza se transforma en un ser híbrido, entre la fusión del movimiento cuerpo-tecnología; un ente electrónico más **próximo a nuevos lenguajes como la videodanza**, la cual arriesga con: el cuerpo, la cámara, el espacio, el tiempo y la edición a través de zooms, *rewinds* -desviados de la ortodoxia-, falsos-raccords (corte irracional), cortes móviles, etc.

En dónde siempre se está experimentando puesto que la pantalla se piensa como lugar de entrecruzamientos y por consiguiente, aumentando la posibilidad creativa sin supeditar una disciplina a otra **ubicándonos en los márgenes que tienen su correlato en la fisura**-intentando desviarnos de la visión sistematizada obtenida desde el pedestal de la danza, proyectada habitualmente desde el ámbito de la institución-. Frente a ello, “la cara B”, una mirada hacia lo mínimo y cercano sobre la insignificancia en el arte. Como dice la bailarina, coreógrafa y cineasta de vanguardia Maya Deren: “cualquier punto del espacio es de interés”.<sup>24</sup>

Así como, en la época actual se desbordan los límites se tiende a la presencia subjetiva de la movilidad de la cámara (ente activo) y de edición del montaje en un espacio que también es movable (se mantiene la brecha que abrió la modernidad cinematográfica con los nuevos cines de principios de los 60 frente al film clásico comprendido entre 1913-1950).

---

<sup>24</sup> Deren democratiza el espacio ya que cambia, enriquece y descentra la visión escénica institucionalizada que resulta canónica, en el momento en el que **desde los cruces** propone que cualquier punto del escenario es importante, y por lo tanto dignos de interés y cambiantes por igual hecho arriesgado que supone un hito en la vanguardia de la danza Se nutre de la ley física de Einstein de la Relatividad que postula en 1905: “no hay puntos fijos en el espacio.” Así como, por otra parte tenemos en cuenta la idea de Félix de Azúa enunciada en su libro *El aprendizaje de la decepción*, Barcelona: Anagrama, 1996. En el cuál razona acerca de la muerte del arte como concepto a su vez argumenta como en la época actual ya no se puede hablar del arte con mayúscula.

De forma similar, en el cortometraje el espacio no es estático, vibra por la propia energía del binomio agua-aire y por la fuerza impulsada del móvil, captando la enunciación plástica del tránsito de un modo virtual, a través del movimiento presente en animación en un tiempo plástico (subjetivo) y de un modo transversal.

Esta cualidad colateral de la pieza entronca de lleno con el *Pensamiento Complejo* del filósofo, sociólogo y antropólogo francés Edgar Morin, el cuál tiende a las asociaciones divergentes ya que entrecruza las miradas opuestas como verdades contrarias indisociables, coteja la disparidad de los conocimientos que se retroalimentan en un proceso dialógico, e interpela a las disciplinas más allá de las mismas o del enfoque cerrado, en su calificada **“transdisciplinariedad”**, término inestimable revisitado en la época actual por su valor creativo que indaga en un planteamiento complementario que no busca el dominio de todas las áreas sino más bien una mirada racional abierta a las disciplinas trascendidas. Idea como decimos aplicable claramente al estado del arte y al proyecto comunitario en el que el propio autor ve la posibilidad del SÍ a todas las artes interconectadas como conjunto integrador que parte en efecto, de una matriz común, no excluyente entre sus elementos, ofrece grupos de trabajo con perfiles multidisciplinares (autor de referencia que analizamos en la asignatura troncal *Claves del Discurso Artístico Contemporáneo en el módulo 1: Pensar desde la Incertidumbre: algunos conceptos para reflexionar desde la inseguridad* ).

Otro de los grandes autores destacables estudiados durante este módulo que nos enmarca el contexto social de nuestro trabajo es el sociólogo polaco, filósofo y ensayista en activo Zygmunt Bauman, el precursor del concepto “Modernidad líquida”, que define a la sociedad contemporánea sin puntos de referencia, palpablemente inestable en el que todo cambia de forma constantemente relacionada en nuestro caso con el leitmotiv de la danza-fluir, la vida líquida y el estado de tránsito continuo e interno que nos ocupa. A su vez, según Bauman la fugacidad de las relaciones se ve afectada por la vida de consumo occidentalizada y por tanto, obviamente globalizada que se precipita a la vorágine en la que nos vemos sumergidos.

Vamos a parar hacia un espejo de agua, “a un agua que corre” en perpetuo movimiento, puesto que la liquidez de valores -no obstante dichos valores fundamentales se demuestran diariamente que existen pero ya no son sólidos- nos sitúa efectivamente en un **espacio líquido**. En donde los cimientos se rompen y las relaciones son fugaces, “de bolsillo”, las identidades cambian de forma constantemente. El autor plantea como solución la denominada “Sociología del cambio”; la cual requiere una transformación de Paradigma y una fluidez organizativa. Nosotros lo tomamos para el trabajo en el sentido de suelo líquido o base horizontal de agua que hace que la vibración afecte a su conjunto (objeto-ambiente) y desborde su marco, con la necesidad de que todo esté impregnado de fluido asociado a la fragilidad, a lo voluble, a lo resbaladizo y a lo desigual, dicho lo cual en esta circunstancia inestable vemos los reflejos como síntoma de una época en donde predomina: la incertidumbre, el sentimiento de vulnerabilidad (en la que ya no hay certezas absolutas) y el estado de metamorfosis en la que nos vemos inmersos.

El también sociólogo y profesor Manuel Castells nos habla de los “espacios de flujos” en su libro: *La era de la información: economía, sociedad y cultura. La sociedad red*. En el cuál alude a un concepto de espacio móvil, diversificado y efímero, sin un *status* concreto insertado en la noción de **tiempo atemporal**, que atraviesa la duración y se organiza en flujos y éstos se apoderan del “lugar” y a su vez de los procesos de toda índole (político, económico, cultural...) Opuesto a la noción del espacio convencional y territorial del espacio de los lugares. Ya que en contra, como nos dice el concepto designado por Jan van Dijk vivimos en una sociedad red en que la virtualidad y la falta de contacto con la realidad física genera este tipo de simulaciones de la realidad evadida o dimensiones paralelas plurales por ejemplo, el espacio de flujos de la galaxia internet en consecuencia de la auténtica revolución de la “era digital o de la información” que enmarcan de lleno a la sociedad y al individuo posmoderno. En resumen, dentro de este cuadro contextualizamos las coordenadas de nuestro corto. Recordemos que se recrea un *suceso* y por tanto, no tangi-

ble en el que el objeto de forma autónoma (no humana) se fusiona en el agua dentro de un ambiente licuado, neutro e infinito a través de cortinas de agua, ondas, pequeños remolinos del desagüe, goteos y flujos aceptando lo que ocurre dentro de la bañera.

En este sentido, pasamos al estado actual del tema en el ámbito de la plástica, en donde mencionamos a la autora madrileña contemporánea Alicia Moneva, la cual trabaja a partir de **cartografías emocionales** de espacios vitales que nos remiten a la experiencia vivida a través de ambientes envolventes, en los que Moneva nos habla sobre la identidad y la intimidad como conceptos asociados a su producción y poética personal. Entretanto, de forma análoga las bañeras nos sumergen en micro escenarios inestables y se emplean como soporte propio en afinidad a las percepciones internas cercanas a lo gutural y al grado cero.

En semejanza a nuestra praxis detectamos como nexo de unión: el flujo de la vida interior, en el sentido de poner en movimiento un sentimiento de debajo de la piel en dónde aparece la imagen fotográfica, la disolución de la forma y el agua como hilo conductor del surgir de las emociones puras, las pulsiones... Así como, la presencia del espacio-experiencia vividos, ligado a la energía cercana del hogar o a la cotidianidad. A partir de una acción “aparentemente real y doméstica” en la bañera pero entendida con un sentido extraordinario que atrapa la realidad misma y se toma como arte. Puesto que, también en nuestro caso el baño se convierte en laboratorio de trabajo con la necesidad de desprender de la imagen-móvil: pulcritud, interrogación y reverberación de un espacio de inmersión, que desdibuja sus límites por el efecto de la refracción y fluctuación del agua.



fig. 7

De forma paralela, la pieza titulada *En un mar de dudas* que observamos en la figura 7 expuesta en Matadero Madrid (2014) nos parece oportuna referenciarla por su formato vídeo, en equivalencia al lenguaje de nuestra pieza, por el contrario es una propuesta que pivota alrededor del Alzheimer, en cuya presentación formal aparecen entes que se diluyen, están en fuga y se transfiguran porque no se identifican por su enfermedad.

En ella habitan personas inmersas en múltiples bañeras como cajas de luz, las cuáles están ubicadas a modo de políptico con luces tenues. A su vez, la autora nos remite a través de lo performático: al recuerdo, a la ausencia y los espacios propios interiores como insondables “resquicios de creación”.

La artista rehace a partir de fragmentos desplegados la unidad de la persona y luego se conectan como distinguimos seguidamente en las figuras 8-9. A nosotros su propuesta nos sirve porque hemos tomado gran parte de los fotogramas en el interior del agua de una bañera para luego recrear la experiencia móvil de esos objetos; evitando el soporte tradicional, a favor de la seriación y la diversidad de imágenes.



fig. 8



fig. 9

En ambos casos las fotografías están tomadas a vista de pájaro, desde un punto de vista cenital y en un hábitat doméstico en conexión específica a elaborar un pequeño mundo con esos fragmentos, es por ello que encontremos el fondo de la persona por evocación, que responde a un enfoque y poética individual, personal. Del mismo modo, tanto en su trabajo como en el nuestro, utilizamos la secuencia entre fotos para alcanzar el propio retrato que atraviesa la obra mediante el recurso de la elipsis como vemos por ejemplo, en la figura 8; es decir, un retrato sin rostro, un estar en fuga entre el cuerpo exterior y la vida interior. Con todo, en nuestra circunstancia por un lado, denota un rasgo de identidad por evocación pero autobiográfica: un espacio vivenciado abierto al autorretrato y por otro, en nuestra pieza la imagen formalmente se convierte en fotograma. A su vez, encontramos como puntos en común el sumergirnos en un ambiente de baño velado cargado de referencias artísticas y extra-artísticas; o aspectos como: la memoria, el mundo interior y la identidad personal. Es decir, el partir de una experiencia y percepción personal mediante la relación de imágenes fotográficas en el agua de la bañera conjugando la claridad de la misma con la opacidad de otros líquidos como el vino tinto (fig.8) y nosotros en semejanza con el vertido de la tinta dentro de la bañera también en una de las secuencias.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Véase minuto 00: 01:28 del cortometraje *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial*.

Con todo, la artista tiene varias series en la bañera pero tomamos como modelo particularmente la pieza *Réquiem por una identidad I*, 2012 (fig.9), ya que la entendemos pertinente por la relación que establece con nuestra animación: la luz, lo gaseoso y el conjunto flotante de fotografías en el agua. Sin embargo nosotros finalmente aportamos una producción que visibiliza las imágenes móviles intermedias y no las claves así como incorporamos la concurrencia del fluir de la danza equivalente al suceso de agua como metáfora de desenvolver un movimiento interno. Como dice Bergson: “Las relaciones son flotantes y las cosas son fluidas. Como llevadas por la caricia de la brisa”.<sup>27</sup>

## 1.4. MOTIVACIÓN

Inicialmente, el arraigo del proyecto surge en primera instancia como un **estímulo** por la intensa fascinación por el movimiento y la necesidad de entenderlo y plasmarlo plásticamente, además como hemos mencionado anteriormente cabe insertarlo dentro del contexto de nuestro intento y aptitud por bailar. Creemos que toca mencionar en este apartado como una motivación e inspiración a destacar, una breve estancia en Estrasburgo (Francia) durante diez días, paralelamente al máster, en el I festival *Rencontre des Banlieus'Arts*,<sup>28</sup> (que pertenece al plan europeo “Juventud en Acción”, cuyo objetivo era promover el intercambio artístico y cultural entre jóvenes de Europa). Con la participación específica en el *atelier* de danza *breakdance* mezclando diferentes géneros dentro de la cultura urbana del hip hop. En el cuál, hemos experimentado el movimiento de un modo exento, desde otro punto de vista del cuál partíamos, gracias a las formas desenvueltas de afrontarlo y a la *pura energía* de los miembros del taller (procedentes de diferentes países: Francia, Italia, Grecia y España) de forma más abierta e independiente, en la que no necesariamente sus componentes eran “bailarines” pero sin embargo tenían un ritmo interno admirable. Con una actitud lúdica, deportiva, cotidiana y **desdramatizada** a causa del sutil tono *pop* y *funk* incorporado a sus raíces africanas. Mediante movimientos de poder o con otro nivel mayor de intensidad, no obstante con mayor fluidez, sin encorsetamiento y ligereza en los pies así como también en la totalidad de su conjunto: movimientos aeróbicos, deslizados y rítmicos.

---

<sup>27</sup> BERGSON, H. *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires: Cactus, 2013, p. 239.

<sup>28</sup> I Festival “*Artistes de la culture urbaine*” que pertenece al programa europeo “Juventud en Acción”. Organizado por RECREATURA\_arts&culture, Valencia (España). Proyecto piloto dirigido en España por Rosa Solaz y coordinado por Aris Spentsas (miembros y compañeros del Máster en Producción Artística UPV). Se desarrolla en colaboración con otras tres asociaciones europeas: *Ysmedia* de Atenas (Grecia), *Youth4youth* de Cuneo (Italia) e *Intermède* de Estrasburgo (Francia).

En síntesis, otra visión de la danza más real, vibrante, lateral e inmediata, caracterizada por su desenvoltura y pura libertad personal que no pasa por el intelecto. Ligada de manera incontestable con el contenido que nos ocupa, y nos parece pertinente referenciarlo por su vinculación con el asunto que desarrollamos: el movimiento vivencial.

## **1.5. HIPÓTESIS**

Basándonos principalmente en las aportaciones de Henri Louis Bergson sobre el concepto de **movimiento absoluto** en el ámbito de la filosofía su vinculación: “afín a la plasticidad del arte y a la vitalidad que este despliegue” tal y como nos apunta el propio autor en su libro: *La evolución creadora*,<sup>30</sup> y la posterior aplicación de dicha teoría del movimiento al ámbito de las artes plásticas por la profesora Dra. Carmen Lloret Ferrándiz en su tesis: *Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas*.<sup>31</sup> Dar una continuidad a dichas teorías nucleares sobre el movimiento, e intentar avanzar un paso más plásticamente, a través de la importación y aplicación práctica de los contenidos, al ámbito de la danza ideada como suceso. En donde efectivamente el movimiento es puro fluido pero nosotros lo advertimos y defendemos desde la óptica poética; por evocación: como corriente de agua que forma parte nosotros mismos y que se caracteriza por el rotundo estado de libertad individual.

### ***1.5.1. Formulación de la hipótesis:***

Estimamos que el movimiento es un continuo indisoluble. Encontramos que el agua viva en las condiciones de fluido transparente se comporta de forma similar. Igualmente advertimos que le definen rasgos comunes aplicables a la danza. Reforzando de este modo la idea inicial de continuo indisoluble. En consecuencia creemos que es posible **obtener una imagen-temporal que haga confluir los tres elementos: movimiento vivencial, agua y danza** para subrayar esta hipótesis.

A continuación enumeramos los objetivos del presente trabajo:

## **1.6. OBJETIVOS**

### ***1.6.1. Objetivos generales***

- Abordar un estudio teórico-práctico que se centre en la temática del movimiento en la producción artística contemporánea.
- Establecer líneas de interdependencia entre la producción teórica y la elaboración práctica entorno al núcleo e idea de danza-fluido.

---

<sup>30</sup> BERGSON, H. *La evolución creadora*, Buenos Aires: Cactus, 2007, p.32.

<sup>31</sup> LLORET, C. *Op. Cit.*, p. 920.

- Explorar las posibilidades principales del movimiento en la plástica en correspondencia a un carácter inédito y experimental.
- Percibir lo cotidiano e “insignificante” en la danza como extra cotidiano o artístico en el que intervenga el azar.
- Realizar una importación de la **danza** y/o videodanza a la animación plástica con la técnica stop motion a través del movimiento y sus tipos en la que no se vea supeditado un arte al otro.
- Aplicar las propiedades cuatridimensionales del movimiento a la animación artística y experimental. Con el fin de incorporar a nuestro trabajo artístico **una duración**.
- **Carear y analizar los parámetros de la danza con la experimentación plástica, disponer relaciones y a posteriori fusionar los contenidos en un todo.**

### *1.6.2. Objetos específicos*

- Intencionar la descorporeización del ser que danza para fusionarse con la totalidad.
- Aproximarse al descentramiento del sujeto en el arte. Desde el concepto de sujeto disuelto.
- **Plantear un paralelismo conceptual a partir de establecer similitudes de significado entre las cualidades del agua viva y las del movimiento**, y con ello generar un tipo de “danza refrescante”.
- **Pensar el movimiento** y profundizar en su vertiente teórica, aumentar la idea preconcebida de la danza escapando de la norma a partir de la mente o de las ideas, para aumentar la creatividad.
- Suscitar la reflexión teórica sobre la imagen secuencial. Hacia una ideación de la obra que enfatice el carácter de intermedio, el estado de tránsito, el cambio continuo, la disolución de la forma y la vibración espacio-temporal.
- Efectuar una aproximación al movimiento vivencial, transformado y canalizado en danza. Para conseguir un distanciamiento de la narración literaria.
- **Producir y enfatizar en la ideación de un film animado con tales premisas: un suceso, un movimiento sustancial del espacio, un choque de trayectorias y un movimiento de cámara por animación.**

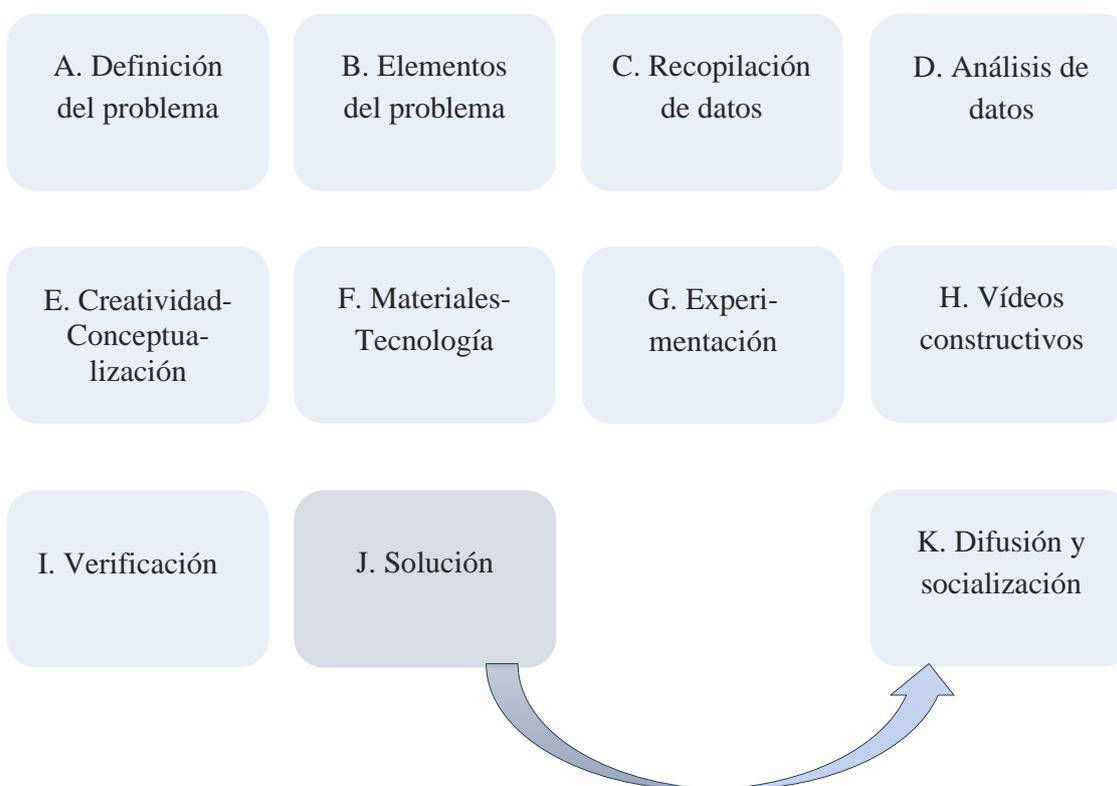
## **1.7. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TFM**

*Estrategia:*

Un estudio abordado desde la perspectiva de la “Razón poética”,<sup>32</sup> término conceptualizado y designado por la escritora María Zambrano (una razón que se inserta en la vida) y más concretamente, desde la semiótica. A partir de un *método por etapas*: se han considerado las distintas fases para recorrer el trayecto proyectado en la elaboración del cortometraje y se han ido solucionando hasta alcanzar los objetivos marcados. Para ello nos hemos servido de un método de **trabajo escalonado** incluido en el libro de Marina: *Teoría de la inteligencia creadora* en el cuál utilizamos no sólo elementos mentales (razonamientos), sino también materiales (medios plásticos). Fundamentado en las ideas fluxus. Como dice Robert Filliou: “El material es el que nos da la idea, y no al contrario para poder escaparse de la norma”.<sup>33</sup>

Etapas de la metodología:<sup>34</sup>

### Proceso creativo



A. Definición del problema

### ¿Qué pretendemos?

La construcción de un film onírico como producción artística en el que se aborde una danza virtual a través de la metáfora del fluir del agua interior de una bañera con sensación de *swing*<sup>35</sup> y cuyo enunciado sea el movimiento vivencial como fin en sí mismo.

<sup>32</sup> Nombrada por la filósofa malagueña María Zambrano. La designada “Razón femenina” en desafío al planteamiento masculino patriarcal de la cultura Occidental. Año: 1934. También Zambrano la denomina en su obra como: razón vital, poesía pura.

<sup>33</sup> Citado por el profesor Bartolomé Ferrando en una de sus clases de Performance del Máster en Producción Artística de la UPV sobre las bases de creación en arte. Extraído de los escritos sobre arte de Robert Filliou y sus prácticas con estudiantes de Islandia.

<sup>34</sup> MUNARI, B. *¿Cómo nacen los objetos?*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p.64.

<sup>35</sup> “Sentido de *swing*” o *groove*. Sensación rítmicamente expansiva. Carácter continuo del ritmo.

Nuestro propósito consiste en conseguir un continuo de imágenes oscilantes y transformables intentando hacer visible en la imagen lo sutil y fugaz de las formas del agua, en las cuales aparezca reflejada la estela que deja el movimiento del arte del baile; con una posibilidad de acción abierta ligada estrechamente con el absurdo y al azar, en la que no sabemos por completo lo que va a pasar, de un modo más cercano a la espontaneidad pictórica a través de un carácter: suelto, fresco y flexible, desde un comportamiento libre e innovador. Intentando entender y abordar el concepto de danza de forma amplia e indeterminada.

Ahora bien, por equivalencia al compás musical, para mover el agua se hará uso de un modo rítmico específico y acompasado canalizado desde una subjetividad intuida desde el *yo ejecutivo*, el agua es la justa impulsada con una cierta pauta en su “valseado”<sup>36</sup> de base, (etimológicamente derivado de la voz francesa *bal: baile, vagabundeo: vaciado; paseo, caminata*) con el fin de manejar “el flujo de la danza”, a partir de un azar encauzado y desvelado en el que quede algo de ese “sujeto disuelto”. El fondo del discurso es asimilar la fluidez continua, indivisible e infinita que define a la danza, mediante una coreografía<sup>37</sup> onírica de un móvil en el agua a partir de un baño o inmersión, en el cual, las estructuras, **flujos** y reflujos del baile se intenten presentar desde una perspectiva no exclusivamente lógica-racional y controlada, por ende, hacia una aproximación poética, artística y experimental.

En síntesis, efectuar una captación por medio de la intuición y posterior (re)presentación del movimiento vivencial y experimental de forma distanciada a la narración literaria haciendo hincapié en reconocer el potencial evocador de la imagen haciendo uso del azar de una forma no estrictamente convencional puesto que interactúan el vídeo y la danza de objetos a través de la conjunción en su producción ejecutiva de: film, coreografía y nuevas tecnologías.

Por último tratar de comprender la función esencial del cine que busca atrapar la realidad, -englobando al acto surrealista por excelencia del sueño dando tal vez realidad a la irrealidad-. A partir de la generación de un audiovisual en movimiento hemos reflexionado sobre el propio mecanismo de la proyección como reflejo o doble de lo real, como diría **Jean Cocteau**: “El cine encanta la materia vulgar” o según **Serge Daney**: el film como un “país suplementario”.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Expresión utilizada en danza etimológicamente del término *vals*: (m) baile de origen alemán, ejecutado en pareja con movimiento giratorio de traslación y acompañado de ritmo ternario.

<sup>37</sup> Coreografía, composición (derivado del griego *χορεία* “corea”: “danza circular”). Cabe señalar que recurrimos al término en la acepción de composición, en lo que se refiere a la **navegación** o conexión de éstas estructuras de movimientos que se dibujan o se escriben en la danza. En ningún caso nos referimos a un encorsetamiento de reglas fijas que opriman el movimiento.

<sup>38</sup> LIANDRAT- G. S/ LEUTRAT, J.L. *Cómo pensar el cine*, Madrid: Cátedra. (col. Azul), 2003, p. 12.

## ¿Cómo se plantea?

La materialización del cortometraje se piensa desde una mirada dirigida hacia lo pequeño, con un objetivo experimental. Una danza mínima sobre lo “**insignificante**”, característica que define a **lo poético**, a través de una obra acerca de la exploración del movimiento como enunciado como motivo de danza, no solo como medio, en la cual los zapatos en estado de continuo cambio se presenten como actores de la pieza e intervengan como metonimia del sujeto a modo de falacia sentimental.<sup>39</sup> Dicho objeto sólido, se diluye inicialmente en vibración acuática es decir: “energía”, en *puro oleaje* y de nuevo se transformará en materia, en este caso al entrar en contacto con el agua se dilatará el móvil metamorfoseado como “goma” elástica, a partir de una metáfora de la danza, con motivo de sugerir un baile fluido.

Como consecuencia, los pasos de baile aparecen en el film plasmados a través de los propios zapatos bañados: que deambulan, flotan en el espacio, pierden por tanto parte de su peso, e incluso asimilan estar en el aire recreando la concavidad del movimiento mismo (no detenido), que desintegra la materialidad de los cuerpos. Los objetos se accionan de forma autónoma por animación stop motion, con cierto rasgo de comicidad que le caracteriza a dicha técnica, aportando distintos tipos de desplazamientos y trayectorias en el agua. Sin embargo se profundiza en el contenido, a la manera del clásico relato literario de *Hamlet* de William Shakespeare en donde el carácter aéreo se difumina y se mece con la humedad del agua, (tornándose ambivalente el ideal del agua con el azul del cielo). Por su parte, a nivel formal el ruido de la fotografía se enfatizará a través de la trama de la imagen con los registros de los propios goteos, salpicaduras y ondulaciones de agua en su estado líquido.

Y a su vez, se observan: trazas, alteraciones e incluso como hemos mencionado llegan a producirse metamorfosis de la forma, cambios de color, de tamaño...Por el efecto de la refracción. Se plantea que el zapato un objeto cotidiano de uso habitual “para nuestra sociedad”, sea elevado a la categoría de actor, al aislarlo y descontextualizarlo dentro de una bañera, aparece arrojado en el agua y se carga de un valor inconsciente a partir de discontinuidades.

---

<sup>39</sup> Sentirse cuerpo a través de *descosificar* el objeto, humanizándolo, experimentándolo y acercándolo al arte. Prolongación del cuerpo del bailarín. Término romántico “falacia sentimental” acuñado por John Ruskin. \*Decir que al ser nuestros propios zapatos de baile los que articulan la diégesis del relato, albergan en ellos el valor de objeto poético por las connotaciones que puedan albergar a partir de una identificación afectiva con ese objeto).

## B. Elementos del problema

En cuanto, a los sub-problemas y soluciones óptimas derivadas al film hemos tenido que desgranar sus elementos durante el proceso. Es decir, en principio generamos un dilatado banco de imágenes durante 15 sesiones de trabajo experimentadas por ensayo y error, mediante la pauta previa de un guión gráfico que enfatizara el arranque y la clausura del film desarrollando la idea inicial, ya que no se trata en ningún caso de una narración entendida como tal. Frente a esta valoración, partimos de un relato visual fragmentario y asimétrico en un principio inmóvil sin embargo por la yuxtaposición de los cambios suaves y graduales entre las imágenes a nivel formal y sobre todo por la fusión del planteamiento de **3.792 imágenes plásticas** (seleccionadas) para el corto a veinticuatro fotogramas por segundo sintetizados en un tempo continuo, la resolución se desvela finalmente, percibiéndose como devenir constante y sin cortes, es la sugerencia o ilusión en el ojo del espectador a través de un movimiento virtual tomado de la realidad. Como dice Josef Albers: “Para hacer mover una pintura, no tengo necesidad de movimiento real”.<sup>41</sup> A partir de conjugar la relación del total de fotogramas y no la mera sucesión se genera un todo indivisible que aglutina el carácter de intervalo y fragmentación que sobrevuela la obra.

Con el fin de conseguir continuidad paradójicamente a partir de la discontinuidad y el intersticio, como en el ámbito de la danza en la que a priori encontramos que hay pasos, paseos y diferentes bloques de zapateados aparentemente sin sentido pero que se tienen que amalgamar, sin detenciones más allá de los mismos, para adquirir su sentido íntegro (de ida y vuelta), lo que se llama en el argot de la danza “rueda” de ahí, la configuración de su **estructura cíclica** en la pieza. Por otra parte, para que el movimiento adquiriera un sentido de absoluto hemos empleado el factor temporal, uno de nuestros principales hándicaps a nivel técnico por ser la primera toma de contacto con el medio. Experimentando mediante la técnica stop motion observando que se conseguía decir “el movimiento en movimiento” con respecto a alcanzar la belleza potencial de la imagen haciéndose, y acotar su duración en el metraje ya que la temática a nuestro parecer lo requería.

---

<sup>41</sup> ALBERS, J. Citado en Lloret. *Op. Cit.*, p.727.

En este apartado tuvimos que modificar nuestro planteamiento mental previo acerca de la construcción de la imagen, es decir cambiar de una instantánea única “congelada” o imagen clave, propia del acto de la fotografía, tomar mayor consciencia al respecto, y pasar a **imágenes intermedias** conectadas entre sí, que se mostrarán más afines al hecho pictórico (sutura móvil entre dos instantes) y por supuesto, a la idea de danza vertida en el film que plasma acciones o sucesos de los movimientos e intervalos entre los mismos.

Una vez tomados los 3.792 fotogramas, uno a uno, y volcados al ordenador, retocados algunos detalles y seleccionados éstos como definitivos, dentro del sub-problema de la generación correspondiente de estas imágenes moduladas de manera necesaria muy lentamente por la propia técnica de animación, hemos tenido pequeños problemas particulares por revisar el mismo formato a cada una de ellas en cuanto alto y ancho, para que no hubieran saltos de velocidad, así como de equilibrar su resolución y realizar los raccords a través de fundidos encadenados a negro y a blanco.

O por el contrario, en algunos casos establecer el eclipse de ellos entre las diferentes micro secuencias, así como la realización de máscaras para vincular el principio y el fin en un bucle que se abre, se cierra de forma parecida (su estructura no llegando a ser circular) y finalmente se atisba como se vuelve a abrir de forma incipiente quedando libre el relato. Mientras que en las fases posteriores hemos repasado algunos errores como pequeños brillos de las imágenes en bruto y tamizado la atmósfera del total. En este sentido se suaviza la pista de sonido y la imagen secuencial en un todo envolvente. Optamos por ajustar los títulos de crédito en armonía con el film para que no fuera algo aislado, así como aportarles una leve movilidad, realizamos un par de pruebas piloto para la renderización del movimiento hasta obtener la producción de vídeo definitivo.

C. Recopilación de datos

### **Bocetos previos. Creación y planificación de la imagen móvil**

**Trabajo de campo. Imágenes de inicio referenciales** partiendo de la idea de huella y de pisada en relación a las imágenes impactantes de los primeros grabados de la historia en las cavernas que se ubicaban también en el suelo y la relación con los hitos

visionados durante las clases teóricas iniciales de asignaturas del máster, tales como: *Procesos Experimentales de Litografía* además de algunos contenidos de otras asignaturas cursadas como *Cuerpo y Tecnología. Videodanza*, en la que el profesor Bartolomé Ferrando toma a modo de modelo paradigmático la noción del propio caminar de Richard Long (años 70) gesto integrado como dicción artística o también desde esta perspectiva en algunos de los ejercicios iniciales de la asignatura *Nuevos Espacios Escenográficos*, impartida por Martina Botella, en la cual replanteamos la habitual acción de caminar por la calle (tomada en nuestro caso como movimiento expresivo: danza-acción, fig.11) relacionada con lo teatral. A nuestro modo de entender, la pura circulación del individuo, el asentamiento de un ritmo y una cadencia específicos en la trayectoria misma, al recorrer un camino concreto y la toma de conciencia de nuestra propia marcha, dentro del espacio. O por otro lado, el caso del cuerpo como escenario visionado también en algunos ejemplos de Bruce Nauman en piezas de vídeo del postminimalismo, sobre todo conviene recordar: *Walk with Contrapposto* (1968) y *Performance Corridor* (1969) a manera de punto de inicio.

Ahora, observamos diferentes huellas de piel y zapatos que emplearemos como impulsores y seguidamente actores de la animación

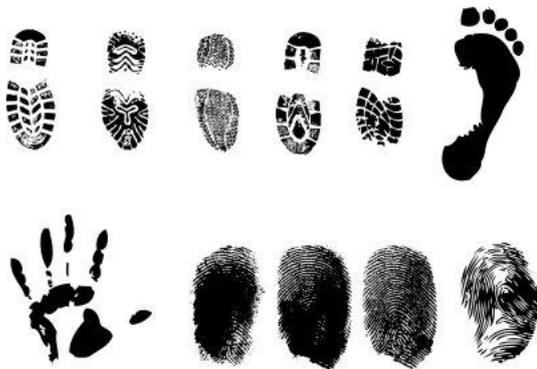
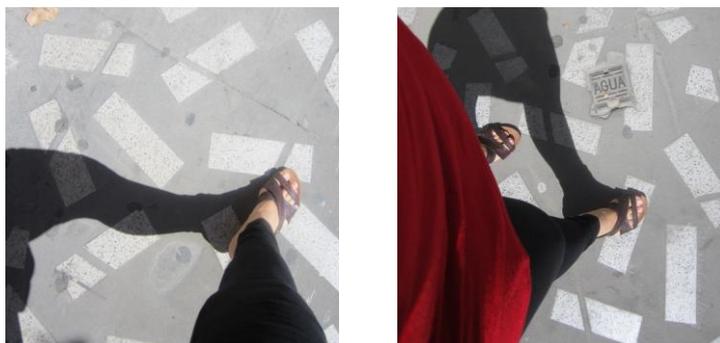


fig. 10

De hecho, luego veremos como la idea inicial de **piel** (fig.10) se transfiere de soslayo a la propia película transparente de **agua**, a la par, la pisada del zapato que camina, se retomará arrancada en paso del objeto-ente que nada, danza, vuela...Ocasionalmente registros de rastros de pasos fluidos y liberados; así como finalmente la sombra-imagen de la figura 11 se transformará en tinta en el film, en correlación a la entrada de un tercero desestabilizador, propio de la mirada teatralizante.<sup>42</sup> Aparte de ello, en dicha imagen se reflexiona sobre el procedimiento del propio acto de caminar que implica el límite de: **pasar-no pasar-traspasar**; y de acuerdo a este eje se reflexiona sobre la idea catalizadora del movimiento vivencial. De la misma forma, a partir de las características iniciadas en el espacio público en la figura 11: la mirada de lo cercano, el tono amateur, el arte en la vida,

<sup>42</sup> CORNAGO, O. Qué es la teatralidad. Paradigmas estéticos de la modernidad. En: *Telón de Fondo. Revista de crítica y teoría teatral*, Madrid, CSIC: 2005, nº 1, ISSN: 16696301.[Consulta realizada el 22-3-2014]. Disponible en: <<http://www.telondefondo.org/>>

la intención experimental, la aportación individual y autobiográfica nos permitirá trasladarlas a las características propias del film.



a

b

fig. 11

En este punto del trabajo, planteadas las particularidades de la pieza y recopilado el material gráfico comenzamos a elaborar una lluvia de ideas para recolectar conceptos tales como: rueda, ciclo, pisadas, pasos en danza: puntas-tacones-plantas, generación y multiplicación de elementos -en sentido cíclico- (fig.12). Mientras que por otra parte, la melodía se piensa con un compás de amalgama de doce tiempos que empieza en el uno, a ritmo de alegrías, como vemos en el esquema de la figura 13, en relación al fragmento de la melodía *Tiempo al tiempo*, un módulo con acordes de guitarra clásica, una fantasía afinada (extraída de nuestros ensayos de danza) con este tipo de métrica y acentuación tonal que rige ese palo musical.

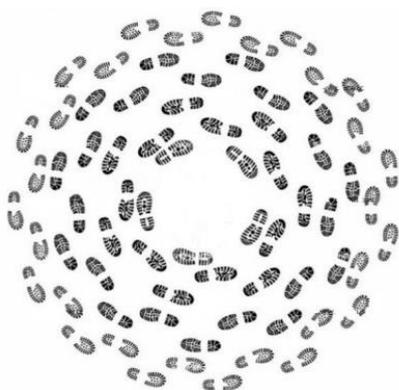


fig. 12

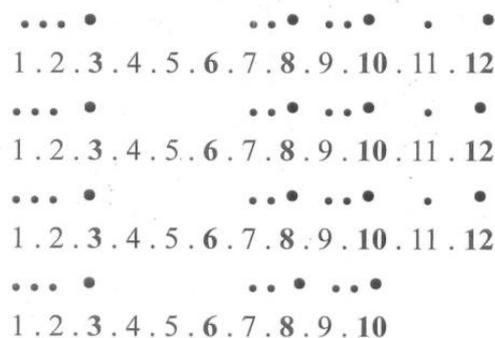


fig. 13

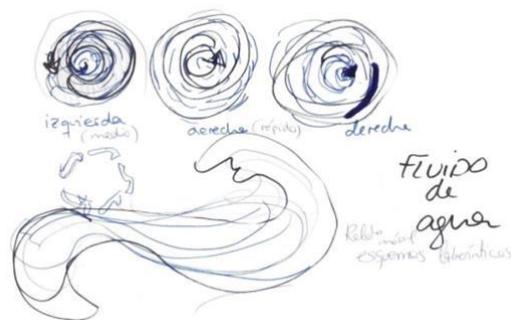


fig. 14



fig. 15

En términos generales, otras de las cualidades del *tempo Allegro*, en vocabulario dancístico son: ligereza, suavidad y la sensación de quedar suspendido en el aire en donde

el bailarín-a se eleva del suelo a través de todos los pasos saltados y rebota de un modo brillante y ágil. Siguiendo con algunos carices de la pieza de audio también cabe considerar que a pesar de que esté pensada e involucrada en el relato, a nivel formal no va al ritmo exacto de la música, más bien adoptamos el sentido experimental o documental de la videodanza o cinedanza ya que se trata de una animación, y no de un videoclip. Todos estos aspectos técnicos y visuales los hemos tenido en cuenta a la hora de elaborar los bocetos y dibujos preparatorios al film.

### Gráficos del ritmo cinético

Los gráficos nos permiten la planificación previa de algunos parametros como la: frecuencia múltiple, la repetición, la intensidad y el carácter total del corto, además en la imagen de la derecha (fig.17) vemos la consecuencia total del ritmo ondulante de la animación.

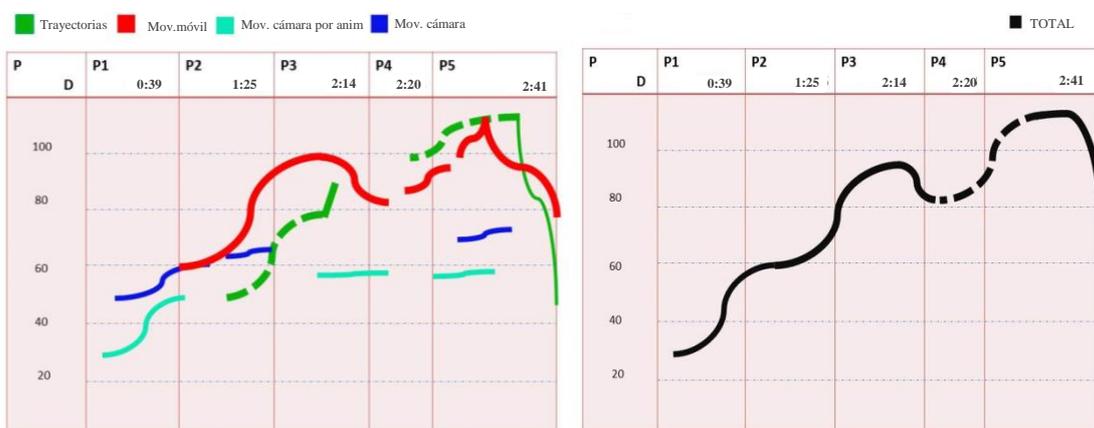


fig. 16

fig. 17

Por otra parte, en cierta forma en cuanto a la relación con los materiales y los procesos una de las fuentes que nos ha proporcionado información específica acerca de la memoria y contextualización del objeto empleado en la animación ha sido la documentación en la biblioteca (nacional) del Museo del Calzado de Elda (Alicante). A través de la recopilación y observación de la colección de la Revista *CalzArte* para el proceso de gestación de la imagen, con la finalidad de reflexionar sobre la identidad cultural del objeto y establecer así un diálogo entre ellos. En este sentido cabe subrayar la visita guiada a sus instalaciones, la observación de la fabricación, los modos de operar, la maquinaria en el cómo se construye, conversaciones con artesanos y en definitiva, la puesta en valor del objeto.

Como conclusión de este apartado decir que se convierte en la pieza personal de diseño y calidad, que se acerca desde la memoria a la vanguardia en la ciudad. No lo trivializan dado que es el motor de la zona, con su aplicación al arte se producen instalaciones específicas, intervenciones en el espacio público, exposiciones en torno a éste. Lo vemos reflejado en una de las piezas de la exposición *Zapateando, a la memoria de*

*Antonio Gades* organizada por Teresa Jover con diferentes zapatos de bailarines en una especie de retrato sin rostro, a modo indicativo seguidamente en la figura 18, contemplamos una de las piezas de la muestra, fotografiada por Jesus Alonso <sup>43</sup> en conexión al leitmotiv de nuestros zapatos de danza: deformados, trabajados y desgastados, que aparecen exentos en nuestra producción de cortometraje.

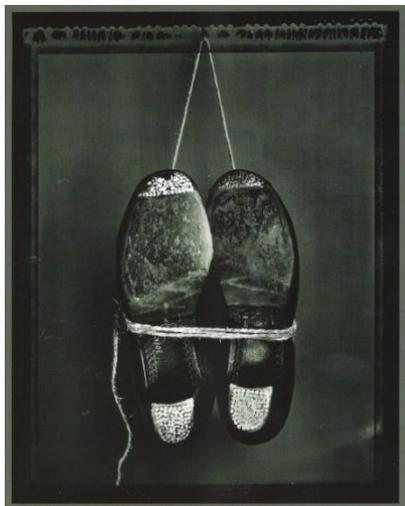


fig. 18

Junto a ello, desde el punto de vista creativo recopilamos información del catálogo *Shoestorming* (3ª edición) gestionado por la fundación *The Art Company*. Sobre el calzado joven, lúdico, experimental, disparatado, deconstruido, hecho a mano... Desprovisto de funcionalidad y convertido en otra cosa con materiales pobres, reciclados, flexibles...Que nos hablan de algunos aspectos, como la memoria táctil de los objetos.

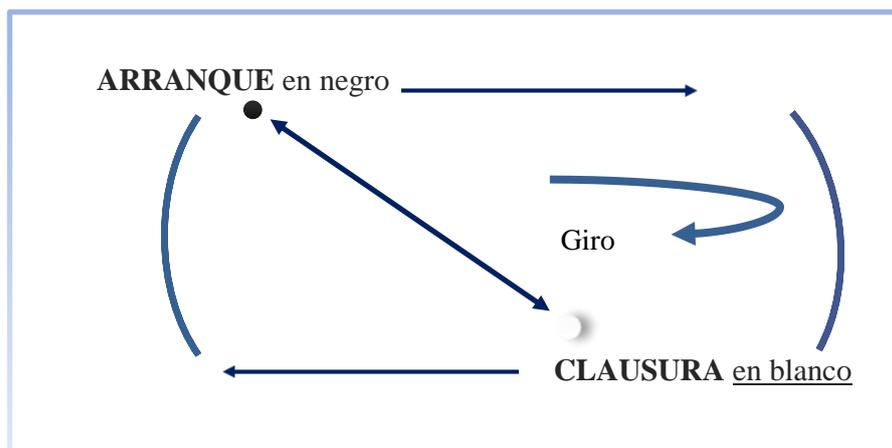
#### D. Análisis de datos.

Establecemos que es un relato de catálisis sobre núcleos. Que no parte de un guión narrativo sino más bien de una idea de danza fluida e intervalo continuo (no físico) a través de los citados fotogramas medios. Para ello, buscamos la pura potencialidad del proceso: la transformación y distorsión de la imagen forjándose y licuándose respectivamente, en el medio líquido. En donde el movimiento se interrelaciona e influye tanto al objeto como al fondo. Al mismo tiempo, cabe señalar las distintas trayectorias (fig.16) que se experimentan plásticamente y se resuelven a través de ramificaciones dentro de una estructura narrativa laberíntica (fig.19). Abrochada sin embargo por la estructura en bucle que la sustenta que abre en negro y se clausura en blanco significativamente, por la comprensión final del movimiento como traspaso y luz, LIBERADO del espacio ofreciendo un final abierto. Todos estos aspectos lo recoge el siguiente esquema previo al film:

---

<sup>43</sup> Revista *CalzArte. El calzado en el arte, el arte del calzado*, Alicante: Fundación Museo del Calzado, 2007, nº 9, p.37. ISSN: 415622003.

Localización de interior



Localización de exterior

fig. 19

### E. Creatividad,<sup>44</sup> y conceptualización

En primer lugar se considera un reto por ser la primera toma de contacto con el medio audiovisual situándonos fuera de la línea de desarrollo predecible por lo que el relato adquiere un tono amateur de experimento y documento como hemos dicho con anterioridad. No se trabaja la técnica fotográfica más bien se hace uso de ella; fotograma a fotograma para constatar los sucesos que acontecen bajo el agua, las corrientes, la flotación de los zapatos por un lado, el movimiento del agua por otro, la fusión con el líquido a través de la objetualidad (elipsis del cuerpo) documentado en nuestro ambiente doméstico con un claro tono *underground* variando la intensidad del agua líquida en el espacio circundante y afectando al estado de los propios objetos: empapados, húmedos, templados o semi-secos...Y al propio movimiento sutil del ambiente de menos a más. En este vaivén también de la cámara, que baila conjuntamente se ha perseguido generar un movimiento vivencial con motivo de enunciar la danza como un puro fluido.

#### Definición de la propuesta:

En el trabajo desarrollamos la expresión plástica a través del movimiento presente en el acto de la animación siguiendo las siguientes premisas: efectuar un suceso (intangibles de agua), cruce de dos trayectorias con velocidades diferenciadas, que se dé un movimiento de cámara por animación y un cambio sustancial del espacio. Tomamos como medio el propio movimiento para transformar la imagen intermitente en movilidad a la vez que se representa un baile imaginario con resonancias en el espacio. Nos sumergimos en las imágenes medias que son las que nos proporcionan finalmente un movimiento continuo como fin en sí mismo. Sin preocuparnos en los bordes, perseguimos y trazamos un intervalo espacio-temporal que aluda a la transición ondulante y a la vibración ligera (incorpórea) de estar en tránsito, que define esencialmente a la danza. Realizamos diferentes apuntes en el block de esbozo, dibujos, collages preparatorios, como vemos en las figuras 20-21.

<sup>44</sup> La faceta de la creatividad naturalmente la encontraremos no exclusivamente en esta fase ya que se interrelaciona con las demás, etapas, es interactiva -y no añadida-.

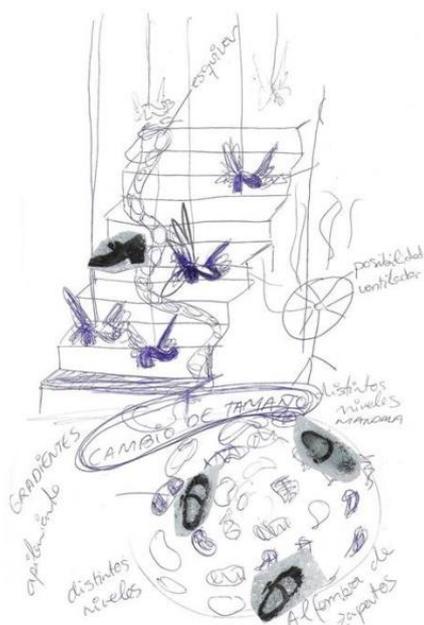


fig. 20



fig. 21

Así que se empieza a proyectar: la metodología empleada para el trabajo parte de la premisa *artificial-natural* como nos plantea en su obra José Ortega y Gasset.<sup>45</sup> Es decir, no se trata de opuestos sino de contraponer elementos ajenos, a priori procedentes de diferentes naturalezas o aparentemente inconexos. En nuestro caso materia viva por un lado, el agua y algo fabricado por el hombre por otro, en este caso mis zapatos de baile. En ese choque de elementos descontextualizados y aislados crear una metáfora de la danza. Conjunción de dos elementos distintos y “alejados” para generar el tema; tensión entre lo artificial y lo

<sup>45</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *Meditación sobre la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Madrid: Alianza, 2000.p. 28.

natural. En una suerte de *object trouvée* (objeto encontrado revisitado), a través de una apropiación del espacio de la vida.

Un espacio cotidiano e ilusorio a la vez, en el que conviven dos elementos aparentemente extraños sin embargo, su combinación resulta generar una explosión poética, preñada de sentidos y sugerencias que moviliza a los mismos activándolos de forma recíproca e insólita, liberando finalmente el espacio. Este recurso bebe de las asociaciones libres de ideas-psicoanálisis-surrealismo. Como emblema se dispone la razón de la sinrazón como observamos en la siguiente frase surrealista lapidaria del renovador de la poesía francesa del siglo XIX Isidore Lucien Ducasse (conocido por el pseudónimo de Comte de Lautréamont): “¡Bello (...) como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección<sup>46</sup> [*beau (...) comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!*, 1869]. Dando lugar a un paradigma revolucionario de belleza irracional cargada de magnetismo por contemplar la posibilidad libre de las cosas: de un encuentro desconcertante y un abandono, a partir de: lo lúdico, lo rizomático y el contraste. (La posterior denominada *Razón poética o Poesía de la razón* por María Zambrano- generación del 27).

## F. Materiales-Tecnología

Consideramos la fotografía como tecnología y documento. Asimismo se enfatiza el intersticio como propuesta a través de una realidad virtual en la que intervienen nuevas tecnologías, concretamente la videografía **stop motion**. Soporte específico y unido a lo que queríamos contar, al margen de que fuera una forma desconocida para nosotros hasta el momento de materializar dicho trabajo. Resultó un reto importante técnicamente, asumiendo el factor riesgo del desconocimiento de la técnica. Sin embargo era necesario unir el qué (contenido) y el cómo (estética) y articularlo de una manera en la que quedara patente la importancia del intermedio y se pusiera el acento en lo efímero y en el tempo continuo de la danza como relato que se construye a partir de catálisis, en un estado perpetuo y bello de “estar haciéndose”.

---

<sup>46</sup> LAUTRÉAMONT, C. *Los cantos de maldoror, (Les Chants de Maldoror)*, Madrid: Visor Poesía, Canto VI, 1988, p. 227.

Por eso, el material se concibe como necesario y óptimo para la idea, ya que la danza-movimiento en la animación logra adquirir una **movilidad interna**: total, sustancial e ilimitada y no la mera reproducción mimética, fruto de la apariencia externa obtenida de forma mecánica. En contrapunto la cámara en nuestro trabajo creativo es un **ente activo** interno, que inventa una oscilación videográfica e imagen plástica en cada uno de los fotogramas desde las arterias del film. Puesto que había que articular un movimiento como parte esencial del discurso y no solo grabar objetivamente, hemos necesitado captarlo y atraparlo desde su profundidad y en su conjunto acercándonos a su realidad misma. Nuestra intención del mismo modo, es incorporar, contener, visibilizar la cuarta dimensión o temporalidad a nuestra producción puesto que es un factor inequívoco e indisoluble al film y a la danza. Para ello corroboramos la importancia de la correlación entre el formato y la técnica de manera más intangible y no meramente objetual para constatar el carácter procesual y el contenido de la obra. Una aproximación al arte en movimiento nos transporta e indagamos un objeto emocional. Cuestionándonos: ¿Qué es una imagen? A partir de un palimpsesto de realidades que no están fijas.

A la hora de enumerar los materiales del corto hay que tener en cuenta las diferentes etapas, por lo tanto, vamos a desglosar brevemente los mismos en tres grandes bloques:

#### **F.I. PREPRODUCCIÓN**

Block de esbozo. Bocetos, guión gráfico.

Stand de animación

Programa Flip Book o Stop Motion (fase de experimentación con el medio)

#### **F.II. PRODUCCIÓN**

-Cámara Digital Polaroid. Doble pantalla.

IFO 45 sumergible, resistente al agua 10 metros 14 Mega Pixel.

-Cámara Digital Canon. IXUS 115 HS

-Tinta china negra

-Zapatos de danza negros

-Zapatos de danza rojos

-Bañera con agua

#### **F.III. POSTPRODUCCIÓN**

-Adobe Premiere Pro 5.0

-Adobe Photoshop CS3

-Adobe AfterEffects CS5

-Ordenador portátil

-Video proyector

#### **¿Cómo se va a hacer?**

Con cámaras fotográficas capturando fotograma a fotograma, reparando en la noción de microsegundo, para alcanzar el carácter de intervalo móvil del cortometraje tanto en los

movimientos de las acciones y sucesos, como en los intermedios entre los mismos, en relación a las partes y al total. Para su posterior visualización se empleará vídeo proyector.

En cuanto al modo de obtener la plasticidad del movimiento del agua que buscamos, así como, las formas sutiles; se procederá a cuidar la corriente, a favor de la neutralidad y transparencia de la misma. Avivando el agua con la propias manos, también, valiéndonos de otras herramientas como: palos, tapones, vaporizadores... Haciéndola resonar, enfatizando los arabescos y las denominadas ondas capilares de la misma. Finalmente **una de las cámaras acuáticas se sumerge dentro del agua**, en algunas tomas del film para registrar imágenes licuadas y fundidas con el medio acuático realmente desde dentro del agua capturando las imágenes y trabajando con las materias sin retocar, en bruto, registrando, siguiendo e incitando los acontecimientos mutables que se van generando in situ por debajo del agua y de un modo gradual, teniendo en cuenta diferentes alturas del líquido de la bañera.

### ¿Dónde lo quiero hacer?

El film se proyecta en un interior a modo de instalación *specific-site*, concretamente en una bañera a partir de una animación inmersiva. A través de la recreación de la realidad doméstica de un espacio vivencial trasladado al film. En la que incorporamos la imagen de la bañera sobre otra real tomada como arte y con otra experiencia de lo cotidiano en donde lo acostumbrado o casero recobra un sentido extra-ordinario con ese anhelo de capturar las pequeñas cosas de la poética que la contiene.



fig. 22

Mucho de este imaginario del absurdo e insignificante del baño, lugar donde se han capturado gran parte de los fotogramas del metraje, se inserta dentro de un espíritu y estética bebe del cine mudo, del “fluxus”, del surrealismo y del *Free Cinema*. La pieza trasluce una realidad virtual del contenido pulcro que hemos fotografiado **en la bañera**, cuidando la calidad y cantidad del agua justa, a modo de doble reflejo especular. Por un lado, el espejo de agua en su base horizontal y por otro, el reflejo de la proyección. Todo ello finalmente se va a reproducir con un vídeo proyector y varias cámaras fotográficas.

## ¿Por qué?

Porque defendemos que el acercamiento al arte (incluido el entendido como estático es en su naturaleza dinámico, el imaginario y la imagen por sí misma la advertimos en continuo cambio puesto que su esencia es hacerse y deshacerse. Interrogarse e intentar proporcionar una respuesta. Se genera una situación móvil con el fin de conseguir imágenes que no sean rígidas, sino plenas y mutables en las que se vean reflejadas los invisibles rastros, destilaciones y sedimentos que deja el movimiento del baile de una forma imaginada en la que la mente esté en su mayoría liberada del pensamiento racional y en la que se potencie la capacidad natural de cualquier individuo. Alejándonos de la perspectiva cartesiana. No obstante **la danza interroga para pensarse a partir de este trabajo teórico-práctico**. Se intenta reivindicar otro código de danza a partir de la cotidianidad, la escala real y el espacio habitado. Con el fin de abrirse a la sociabilización de la danza como telón de fondo que no busque como objetivo inmediato la maestría técnica, ya que no somos bailarines sino más bien trascender la sencillez y la acción del movimiento. Recurrir a una localización de baño como “**registro del rincón**” se justifica con la intención de subrayar el carácter vivencial e intimista.

A ese respecto, nos parece importante atrapar la realidad misma, desvincularlo de la creación a través de la desdramatización y al margen de la cultura dominante de un modo alternativo propio de lo *underground*. Todo ello con la necesidad de sumergirse en la vida y a su vez, en la práctica artística debido a que lo ordinario y lo extraordinario de lo cotidiano se reúnen en el corto. De la experiencia personal en el baño (empleado como laboratorio) pasamos a la vivencia colectiva al proyectarlo en dónde se genera un pequeño mundo interior subterráneo. Estas cuestiones nos permiten ahondar sobre la creatividad frente al oficio y cuestionar el estereotipo de baile que busca la perfección, distanciándonos de la visión espectacular. Esta subjetividad, no linealidad se fundamentan en las características de la modernidad cinematográfica, mirada hacia el interior del sujeto para luego extenderlo a una mirada plural que nace desde uno a causa de la entrada de la noción de cine de autor y de 1ª persona.

Por supuesto el final abierto se constituye en relación a que el movimiento no puede morir, al tratarse de una suspensión de sentido. Características inconcebibles antes del cine moderno.

## G. Experimentación

### A modo de instrucción “fluxus”

Pieza musical acuática: Bailaba el agua

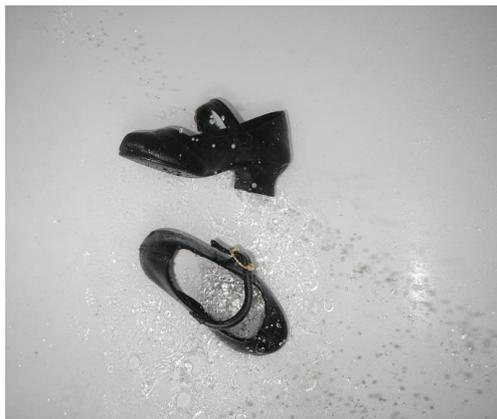
Introducimos los zapatos en el interior de una bañera con agua, a continuación con la manguera de la ducha ejercemos distintas presiones hacia los objetos en la misma. Observamos lo que sucede. Es decir, el calzado se sumerge en un primer momento, flota y deambula separándose reuniéndose y rodeando la superficie. Se produce un movimiento sutil de los zapatos en el agua. Vemos como se mueven de forma ligera y autónoma gracias a la influencia del agua. Podríamos hacer varias series con diferentes movimientos desde uno más fuerte o intermedio, variando la apertura del surtidor.<sup>48</sup>



a



b



c



d

fig. 23

Además de eso, tomamos los fotogramas de intermedios, desaturamos u oscurecimos algunas de las transiciones de imagen, tras la primera toma de contacto con el medio. De

---

<sup>48</sup> El agua luego se reutilizará.

igual modo, en la fase de experimentación probamos con el vertido de tinta negra en la bañera, así como, tanteamos modificar la secuencia con la incorporación desigual de los zapatos rojos.

### ¿Cuándo se va a hacer?

Ubicación en el tiempo: Calendarización o cronograma previsto.

El plan de trabajo del TFM se acota en la estructura de un año, proyectado desde septiembre de 2013 a julio de 2014 para la realización audiovisual inédita y entrega de la memoria escrita.

sep	oct	nov	dic	ene	febr	mar	abr	may	jun	jul	ag	sep	oct
Trabajo de campo													
Gestión de la información													
Realización del cortometraje													
Memoria escrita													
								Entrega TFM					
											Presentación		

### H. Vídeos constructivos



fig. 24



fig. 25

Vemos en las imágenes un par de ejemplos del *render a escala* (E): 2/1, el doble de su tamaño real, visionado durante el proceso que nos posibilita plásticamente ampliar los detalles imperceptibles del agua, de esta forma hemos querido darle una vuelta de tuerca más al relato visual hasta obtener la proyección definitiva del cortometraje.

## I. Verificación

Comprobación del resultado obtenido.

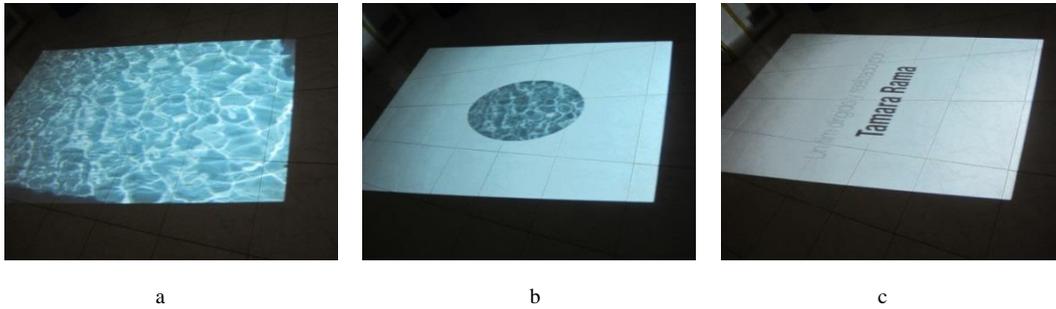


fig. 26

Nos encontramos pues con la superposición de una capa de realidad virtual a la realidad física, a través de la proyección en el plano del suelo. Del mismo modo, antes de pasar a la solución observamos como una realidad mínima e incluso microscópica se convierte en competencia aumentada al proyectarla, alterando su sentido de un modo expansivo.

## J. Solución

Como dijimos con anterioridad establecemos en la fase ejecutiva una proyección tomada desde un punto de vista aéreo hacia el interior de la propia bañera como referente de la imagen-temporal inicial. A continuación, adjuntamos algunas imágenes fotográficas de la proyección resultante del vídeo sobre el receptáculo. En las cuales como podemos comprobar (figuras 27, 28 y 29) se potencia el carácter de inmersión de la construcción de la obra fílmica ubicada dentro del agua.





fig. 27  
fig. 28  
fig. 29

### ¿Pará qué?

El proyecto se plantea para conocer, precisar y profundizar en aspectos relacionados con el movimiento como medio plástico, percibiendo la presencia del cambio. A su vez, para germinar e intelectualizar la movilidad como absoluto convertido en danza pictórica, en nuestro trabajo creativo. Situándonos en la zona de fricción entre arte y vida en busca de difuminar sus “límites” e interaccionar las distintas artes de forma versátil e intentar intensificar el punto en común de las mismas. Todo ello, con el fin de detectar la danza en la vida cotidiana, en lo cercano-pequeño y evidenciar la vitalidad que respira la misma.

De hecho, nos *revitaliza* bajo la idea de arte en la experiencia vivida hacia la transformación de un material próximo a nosotros, en evento. En función de comprender el soporte artístico como espacio abierto a posibilidades desde diferentes perspectivas gráficas y desde diferentes contenidos que remite a una incidencia interdisciplinar y abierta. Así como la utilización de otros soportes desconocidos hasta la fecha con motivo de explorar y realizar una fusión, expansión e interpretación de la danza, arte ingravido eminentemente temporal (en el que el factor imagen-tiempo,<sup>49</sup> es indispensable) se traslada al ámbito de las artes plásticas.

### K. Difusión y socialización

#### ¿Para quién?

**Creativos**, bailarines, fotógrafos, animadores, cineastas... Preferiblemente perfiles interdisciplinarios y diversificados propio del estado del arte actual en el que no se concibe la autonomía de medios en la construcción de la imagen. Y ante todo personas abiertas a la relación arte-vida y a la generación de un arte total en el que la **importancia recaiga en la idea como vehículo**, liberada de las disciplinas o soportes como finalidad o meta. Por último perfiles que se interesen por lo experimental, y que se han flexibles a la incorporación de las nuevas tecnologías así como la connivencia de la producción digital aplicada a la práctica artística contemporánea en el que se involucre al espectador como ser móvil.

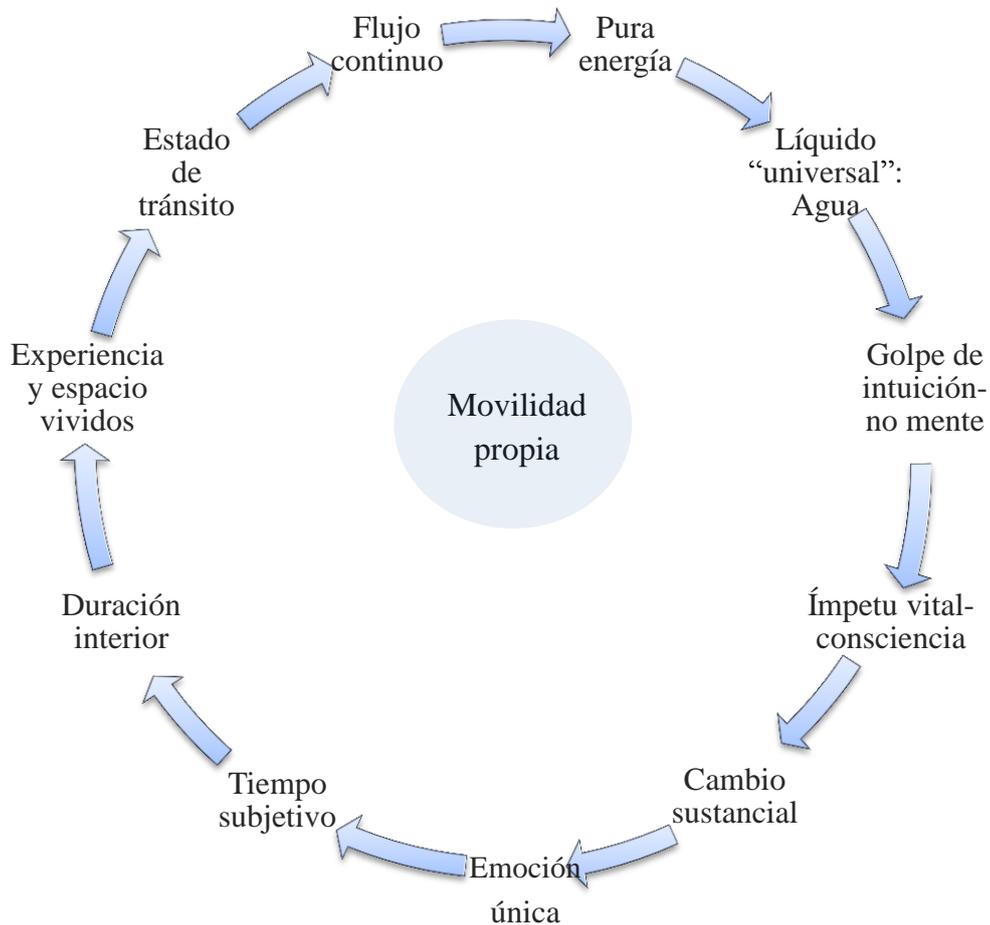
---

<sup>49</sup> El tiempo lo entendemos como circular y lineal.

## 2. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

### 2.1. MARCO CONCEPTUAL

Organigrama 1



Organigrama 2

A continuación, pasamos a precisar visualmente en el siguiente organigrama las relaciones de *triángulo* que hacen confluir los conceptos: movimiento vivencial, danza/fluir y suceso de agua.



## 2.2. MARCO TEÓRICO

### 2.2.1. Lenguaje simbólico:

En este capítulo vamos a tratar los distintos componentes que configuran el relato móvil. Se trata pues de entender los nexos básicos entre las imágenes y los conceptos e ideas, desarrollados, así como las percepciones simultáneas que incluyen dichas imágenes. Comenzaremos por el agua.

#### -Agua

A lo largo del trabajo hemos tomado el agua como punto de partida. Como dice Gaston Bachelard: “el agua es el *elemento* transitorio por naturaleza. Desde la rama de la ontología es la metamorfosis entre el fuego y la tierra”.<sup>50</sup> Al mismo tiempo, subrayamos que los sueños dependen de los cuatro elementos fundamentales atendiendo a las teorías del propio Bachelard.

Para nosotros, ante todo el agua responde al símbolo absoluto de: **vida, tiempo y cambio, a su vez, mezcla de movimiento constante, permanencia y mutación**. Ella expresa una sustancia intangible íntegramente poética cuyo aliento da sustento a la humanidad “sin esforzarse” -pero con entrega dado que su fluir es una propiedad natural-. A su vez, en la misma reside un concentrado vital, un valor objetivo especialmente cuando está limpia y en movimiento constituye el distintivo global por excelencia del alma (*psyque*) o el denominado “espíritu de Vida”. De hecho, también se le considera el *ánima mundi* que permite la animación del Universo. En consecuencia de estas primeras cuestiones el “*agua que corre*” aglutina la presencia de lo psíquico o anímico en el cuerpo, la vivacidad y la capacidad de reactivar, pero en una vertiente quizá más pausada, con más peso aunque con intensidad que en otros elementos como el fuego además alberga una cualidad más confortante que excitante y posee por regla general un aspecto de equilibrio y romano Ovidio: “*la gota horada la roca, no por su fuerza si no por su constancia*”.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> BACHELARD, G. *Op. Cit.*, p.15.

<sup>51</sup> OVIDIO, P. Conocido por sus obras célebres: *Alma amatoria, Heroidas, Fastos y Metamorfosis* (incluye las *Transformaciones*). Disponible en: <http://w2.fisica.unam.mx/bif/notices/387> (Consulta realizada el 25-3-2014).

En cuanto, a su significado onírico se trata de la materia soñada e ingrávida que sobrevuela la obra por encima de las imágenes licuando sus formas y bordes con cierta gracilidad en oposición a la pesadez referida a lo terrestre. El agua tiene esa capacidad de no duplicar la realidad sino más bien de aunar -desdibujando los límites junto al aire- e inventar. Arrancándonos en este sentido hacia un movimiento *nuevo* cada vez propio de los elementos intangibles o agentes atmosféricos.

De este modo, la entendemos como: experiencia poética, motor de vida, una única fuerza vital incontable –en sí es una materia abstracta-que *se regula* dirigiéndose a su propio lugar o destino de libertad, atribuido como es sabido a la mar (símbolo de libertad suprema en el inconsciente colectivo) visionado en largometrajes magistrales de la *Nouvelle Vague* como *Les 400 coups* (400 golpes; 1959, Francia) de François Truffaut, mediante el travelling largo en un final abierto de un ambiente natural liberador en esa patria universal en donde acompañamos al protagonista marginal o de otra manera en efecto- salvando las distancias- extrapolado al intento de desenlace abierto de nuestro corto mediante un paneo véase fig.30). Ahora bien la “*gran ola*” alude a la conciencia, así como seguidamente las derivadas ondas y **el agua cristalina** comprenden en ambos casos la utilización simbólica de fuente de sabiduría o de conocimiento. A su vez, en este sentido en la medicina popular se habla de la memoria del agua, en una gota dicen que se encuentra un universo entero.

Por el contrario, desde el ámbito de la Mitología clásica, el agua se asocia: al lago y al cisne (vuelo-ascenso-danza), así como a ese *despojarse* de la bañista, personificada por la muchacha de tez blanca, de ahí se puede desprender una de las concepciones alegóricas del agua como una fina piel que deja entrever diferentes velos de quien la habita que esconden diferentes profundidades. Además, en este sentido de mito referido a la cultura clásica, el amor y **la belleza** atribuidos a la diosa Venus (engendrada como sabemos de la espuma del agua del mar de Chipre) hace que se relacione la sustancia con algunos aspectos tales como:

el (re)nacimiento, lo efímero, el afecto, la desnudez, lo bello interno “activo” y lo femenino. De hecho, en el agua “equilibrada” palpita la emoción y la armonía. Entretanto es por ello que el continuo fluir de agua fresca sea un símbolo primario de: renovación. Recordemos que la acción de lavar se asocia a la salud física y espiritual ya que borra las impurezas y los residuos, y a su vez el baño o inmersión en la misma, significa purificación y regeneración, nos despoja o ahogamos en ella los dolores y problemas cotidianos. En este sentido, lavarse en aguas o beberlas **son rituales** especialmente en los ríos hindúes. Del mismo modo, la limpieza del agua corresponde a la pureza de sentimientos, a la imaginación, y a la sutileza.

A su vez, constituye también un símbolo ambivalente entre lo celeste y lo subterráneo, por ende entre la vida y la muerte. Andar sobre el agua simboliza que se está cruzando un período peligroso. Asociado al “naufragio” en cierto aspecto al “Complejo de Caronte” y al “Complejo de Ofelia”. (Viaje-navegación-muerte). Por ello, dos aguas entre algunas de sus connotaciones concierne a la idea de: navegante, nadador, lucha, ráfaga, frontera o desembocadura de un río en la mar, se revela un lugar arriesgado, un “barco” que faena a la deriva y por tanto se traspasa el umbral de lo intrépido, situación límite convirtiéndose el agua anónima y victoriosa finalmente, en **justicia y voluntad**. Dentro de este significado detectamos el componente musical de la misma, en ejemplos como el tema inspirador: *Entre dos aguas* (Paco de Lucía). -Lo mencionamos en este apartado por la relación con la música empleada en el cortometraje ya que incluimos un fragmento de una pieza con acordes de guitarra del álbum *Tiempo al tiempo* que quizá conecte en algún punto con ese tipo de magia cotidiana y sentimiento-.

Simultáneamente encontramos ecos en la Fuente de Melisenda. Como nos dice el poeta Claudel en donde habitan “Lagos de canto”, en ella hallamos un modelo moral despejado de refugio, calma y silencio para intentar sugerir un compás clásico: fluido, sereno y riguroso. El agua que mana de la fuente es esquiva su cualidad transparente se confunde o se torna extraña y ambivalente a veces con el fulgor del cristal.

Nosotros en concreto sintonizamos con el dispositivo enigmático del **espejo**, como metáfora del propio reflejarse por un lado, en la pantalla y por otro, en la propia imagen especular del agua viva en conexión a otras realidades, el misterioso acto del sueño dentro de la corriente y la noción de musicalidad del agua justa de la Alhambra de Granada revisitada por la poesía lorquiana y descrita por el propio autor como: *La ciudad del agua*.

Mención aparte, se trata del signo de los “instintos” viscerales, que sintoniza por tanto también con lo irracional y la intuición, asociando al agua como el *elemento* (espíritu en el arte) propio al artista y a la poesía -ya que se vincula con una psicología femenina o sensibilidad profunda -. Ella está relacionada con los: ciclos y las fluctuaciones. En este sentido cuando fluye es una corriente de energía o de sentimientos que también fluye en nosotros, no la mera agitación. Posee la capacidad de fecundar lo real. Es la sangre viva de los ríos, el movimiento de la Tierra y de nosotros mismos, en parentesco se posa sobre ella la circulación venosa del individuo. Además, la debemos beber todos los Seres así que se alcanza la perfección y la plenitud a través de ella en su justa medida. Convirtiéndose el agua dulce concretamente en un ideal, se concibe desde la poesía como la leche materna en parentesco con la femineidad. El agua preciosa es: oasis de lo original, seminal, reflector de la vida (que no se apoya de ningún lado) y tiene la capacidad maternal de acunar al Mundo. El agua también se interpreta de forma muy diferente con connotaciones opuestas tales como: la pena humana, la sustancia de la melancolía, *spleen* de Baudelaire, el tinte de las lágrimas, las gotas de llanto o la gota poderosa que nos transforma. Así en este sentido de lo mínimo, reparamos como el agua también está asociada a guardar nuestros recuerdos al sentimiento del tiempo pretérito desde la memoria y a la lluvia (lágrimas). **Como dice Borges:** “Bruscamente la tarde se ha aclarado. Porque ya cae la lluvia minuciosa. Cae o cayó. La lluvia es una cosa que sin duda sucede en el pasado”.<sup>52</sup>

En lo que se refiere al factor de la temperatura, el agua fría simboliza: humildad, incompreensión; mientras que el agua fresca con la que está recreada principalmente el *corto*

---

<sup>52</sup> BORGES, J.L. Poema: La lluvia. Disponible en: <http://versosconversos.wordpress.com/category/ausencia/feed/> (Consulta realizada el 9- 4-2014).

comprende: salud, felicidad y prosperidad. El hecho de atemperar esa sustancia es importante puesto que durante el proceso al tocar el agua con las manos para realizar las tomas del stop motion, se genera un ligero movimiento del espacio confiriéndole al total una atmósfera húmeda o vibración del ambiente que funde el aire y el agua en una especie de cortina de agua licuada. Finalmente, en cuanto al aspecto líquido del agua es sinónimo del propio **estado físico de fusión**; así como, lo transparente de la misma contiene: lo penetrable, la luminiscencia, la irradiación, la limpidez y la libertad en parangón en nuestro caso con la circunstancia fluida sin obstáculos que posee el fenómeno del movimiento vivencial. De esta manera en el cortometraje utilizamos el principio agua transparente a modo de fluido vital, una savia o sangre en ebullición que refuerza la idea de movimiento vivido *realmente* ligado al yo interno que lo experimenta y al Todo. Hemos tenido en cuenta que el movimiento del agua transfiere el concepto de *suceso*, por ser un acontecimiento propio de las sustancias intangibles en correspondencia directa con la ingravidez, la ondulación e inmaterialidad de la pura movilidad de la danza.



fig. 30

### **-Zapato**

Es bien sabido, que el zapato “personifica” la propia **existencia** -como metonimia- a través de sugerir la esencia pura del ser. Efectivamente en el cortometraje, contempla la noción de (autor) retrato, mediante la acción contraria: la presencia pero desde la evanescencia de nosotros, perdemos pie, nos dejamos llevar en danza poco a poco a favor del elemento que nos invita a flotar, nadar, bucear, volar, reptar...En correspondencia al significado del movimiento vivencial, en el que nos convertimos en sujetos casi anónimos (recurso utilizado para el rastreo en el film en donde está el fondo de la persona inducido por evocación). Podría poseer reminiscencias de fábula al antiguo relato de Elieno y la personificación concreta de calzar a su dueño-a o incluso de efectuar el “trabajo a medida”.

Así pues, dicho objeto contiene una segunda metonimia: la **del paso** (fronterizo), es decir, el umbral. Por consiguiente, el zapato reúne el simbolismo concreto en torno al campo semántico de: pasaje, transcurso, transporte, caminar o caminante, **la marcha**, la ruta

y la carretera. Y ésta última desde el inconsciente también conlleva el carácter de “proceso” como resultado del **camino o andadura**. De este modo, el zapato en el sueño esencialmente concreta la importancia del paso, el comienzo y en tercer lugar se deriva el significado del cambio mismo: el **viajero**. Así como en este sentido, el talón dinamizado remite al también viajero imaginario dios romano Mercurio y sus sandalias aladas, el atributo con el que se relaciona como mensajero y protector de los caminos o también finalmente su posible vínculo a los **pies ligeros** del relato de Perrault *Las botas de siete leguas* nosotros aplicamos ese concepto de ligereza y flexibilidad pero encauzado al zapateado de nuestra danza-fluir.

En otro caso, desde el ángulo de la antropología (desde 500 a. C) el calzado es un símbolo mental propio de autonomía, afirmación y poder en las civilizaciones “altamente desarrolladas” de la Antigüedad, como las de Egipto y Grecia. Ya que no se logra caminar mucho sin zapatos y por tanto desde la perspectiva simbólica nos proporciona libertad individual, autodeterminación para tomar decisiones y coger posiblemente las riendas de nuestra vida (no meros cuerpos). Es una manifestación de firmeza y conlleva la idea de huella sobre el territorio que se pisa, se hace camino con ellos ya que andar sin éstos en los sueños quiere decir someterse a los demás, falta de derecho, esclavitud... Por otra parte, para cerrar un trato vasta con un zapato, por ejemplo en las transacciones comerciales de Israel. O en China es un símbolo conocido de la pareja conyugal. También es síntoma de reivindicación y supeditación moral. Por el contrario tirar un zapato es símbolo de desprecio especialmente en los países musulmanes.

En verdad hemos de considerar específicamente el **zapato usado**, como objeto pregnante el cuál significa un gran trabajo, un largo camino, (carrera de fondo) alrededor a la memoria y detritus de dicho objeto. En este caso, hemos empleado unos sencillos **zapatos de danza**. -Puesto que los bailarines-as improvisan con su cuerpo, por ser su instrumento convirtiéndolos casi en una prolongación del mismo- hemos querido adoptar este concepto utilizando el zapato como metonimia del sujeto disuelto que baila y a su vez

de la propia danza (destilación de un sólido-líquido) tomando la parte por el todo en el cuál se deslía su forma casi por completo. Se percibe un ente interno que baila o una danza autónoma de objetos que se descosifican en el corto como tales. Como dice Ortega: “Un ente cuyo ser consiste no en lo que ya es sino en lo que aún no es, un ser que consiste en aún no ser”.<sup>53</sup>

Otra acepción significativa alrededor del calzado, bebe de las ideas del psicoanálisis de Freud, es decir el zapato como fetiche, como representación del deseo, un objeto que produce erotismo. Y en el cine en este sentido de fetichismo (pero no entendido de manera negativa ni superficial sino cuidada y elegante) los pies y los zapatos, han sido fetiches contundentes que atesoran una “imagen-pulsión” y un valor con múltiples ejemplos paradigmáticos de cineastas como Luis Buñuel y algunos de su films cuyos títulos son: *Él* (1952), *Diario de una camarera* (1964) o por otra parte Luis García Berlanga visible también en su cinematografía en ejemplos tales como, su última cinta *París - Tombuctú* (1999), con lo cual ambos reflejan su pasión general por el calzado y en particular este último por el **zapato rojo** que a continuación señalaremos y ampliaremos información en el siguiente apartado. (Recordemos que Berlanga fue uno de los principales impulsores de la Fundación del Museo del Calzado de Elda en Alicante así como fue el presidente de honor del concurso periodístico sobre el zapato femenino con su propio nombre en dicha sede, en donde a su vez el zapato rojo es el emblema de diseño e innovación del calzado eldense como hemos podido comprobar in situ en la fase de documentación ).

Otro aspecto a tener en cuenta es el significado que contiene el diccionario de la RAE <sup>54</sup> en referencia a las acepciones del término **CAMINAR (de camino)**: andar determinada distancia. Ir de viaje. Dicho de una cosa inanimada: Seguir su curso. Penetrar, tener perspicacia. Dirigirse a un lugar o meta, avanzar hacia él. Coloq. ~derecho Proceder con rectitud. Otras entradas contenidas en el diccionario: Andar, pasear, trotar, vagar, trasladarse, viajar, deambular, transitar...

---

<sup>53</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *Op. Cit.*, p.48.

<sup>54</sup> DRAE, *Diccionario de la Lengua Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe (vigésima segunda edición), 2001.

Y por inversión al medio acuático que se ofrece en el corto por asociación a la danza/movimiento el caminar se allana pierde su punto de apoyo y se convierte en balanceo, nos referimos a un acontecimiento basculante más inestable y elástico por inyectar un líquido natural a un sólido el movimiento se altera a **DESLIZARSE** según la RAE: Dicho de un líquido. **Fluir o desplazarse en una determinada dirección suavemente.** Irse los pies por encima de una superficie lisa o mojada (se traduce literalmente a la voz inglesa en el verbo *slide* – utilizado en los bailes del *hip-hop* –); fig. Decir o hacer con descuido una cosa e indeliberadamente. Escaparse, evadirse. Resbalar (caer, desprenderse). Hacer llegar algo con cuidado venciendo alguna dificultad. Arrastrar algo con suavidad por una superficie. Decir o escribir en un discurso, como al descuido frases o palabras intencionadas. Evolucionar paulatinamente hacia una determinada actividad, forma de ser, postura ideológica, etc. Otras entradas contenidas en el diccionario en un sentido amplio del término deslizarse son: resbalar, patinar, escurrirse, reptar, serpentear, escabullirse, escaparse, evadirse, fugarse, huir...También aparece en las entradas de: arrastrarse, discurrir, gotear, infiltrar, planear, resbalarse, transcurrir, volar...

Desde la óptica del ballet sacar a relucir que uno de los siete movimientos es el citado verbo *deslizar*, que forma parte de los siete movimientos de danza clásica junto a: saltar, estirar, doblar, elevar, girar y lanzar o precipitar. Así, para finalizar este párrafo volviendo a una de las principales simbologías enunciadas en este apartado podemos observar un modelo del amplio significado del término paso en la siguiente poesía. Como dice Johan Peter Eckerman:

*No basta dar pasos que un día puedan conducir  
hasta la meta, sino que cada paso ha de ser una meta,  
sin dejar de ser un paso.*<sup>55</sup>

## Otros elementos:

### a) Zapatos rojos

La introducción de los zapatos rojos de danza en una de las secuencias, nos aporta ímpetu visual, personalización, pulsión y diversidad rítmica al total por su vinculación al tono violento de la sangre, la hemoglobina, la llama y el corazón, **el motor del movimiento vivencial** y por ende lo atribuimos: al arrojo, a la aficción, a lo vivo y a las pasiones.

---

<sup>55</sup> ECKERMAN, J.P. Citado en torno al término *paso* como comparación de *constancia*. Disponible en: [www.boletindenewyork.com/frasescelebres.htm](http://www.boletindenewyork.com/frasescelebres.htm) (Consulta realizada el 2-5-2014).

Como nos dice la física del color formalmente se acentúa por contraste simultáneo sobre su complementario el verde, en este caso vibra interiormente sobre el azul desaturado del agua y denota afecto por la reverberación del objeto sobre la claridad de la misma. De este modo, arroja energía en potencia, volumen y cualidad, activa el espacio creando una imagen mixta ambivalente e incandescente entre la atmósfera bañada de rojo sobre la humedad—ahora encendida del agua, además nuestro par de zapatos en danza parecen connaturalizarse de forma inesperada transformándose anatómicamente en forma de **corazón humano palpitante** (fig.31), para después realizar en plena actitud consciente en la fase de edición, un parpadeo (flick) o pulsación de la imagen simulando un latido del corazón, y por tanto se aumenta el ritmo cardíaco del agua-movimiento, y por el estado de calor vemos que se torne blanquecina la secuencia y genere casi una erupción submarina, hirviendo de actividad. (Recordemos que el fluido es entendido como sangre velada o movimiento vivencial durante la enunciación total del cortometraje en relación a una sonoridad cálida, espontánea, apretada e improvisada).

(00:01:34)



fig. 31

De este modo, se ofrece visualmente una reivindicación del ritmo sanguíneo, aumentando la adrenalina de la vibración del medio acuático es por ello, que los zapatos adopten este color para concluir el film en una experiencia estética en donde predominan los fotogramas en blanco y negro, los tonos empolvados (grises) que enfatizan la forma del intervalo (no el color) a través del devenir o el desvanecimiento de la imagen, lo cual comprobará lo difuminado que caracteriza la sensación de estar en movimiento.

Por otra parte, entre otras interpretaciones cabe señalar que los zapatos rojos durante los últimos años se vienen empleando en intervenciones como símbolo persistente de protesta en el espacio público de las grandes urbes, en homenaje a las víctimas de la

violencia de género o denuncia del maltrato (pisoteo, abuso, peligro), ya que el rojo que aparece en los zapatos se asocia a lo revolucionario, al dios de la guerra (Marte) y por tanto posee un matiz de combate, como una bofetada o furia contenida. También entre los significados específicos de los zapatos rojos encontramos el símbolo de “pureza del alma” como apunta el experto artesano zapatero, Antonio Arellano o por otro, el de perseverancia.

Asimismo de forma diferente, los zapatos rojos poseen la connotación de rebeldía, frenesí, intensidad de vida, encanto y osadía en algunos films, [incluso de culto como las míticas zapatillas de rubí del personaje Dorothy, que sustituyen a las de plata originales, en *El mago de oz* (Victor Fleming, Mervyn Le Roy, Richard Thorpe y King Vidor, 1939) o también los zapatos de la protagonista en el *western*, *Río sin retorno* (Otto Preminger, 1954) los cuales en la escena final la actriz los tira significativamente dejando “un pasado” atrás].

A su vez, retomando las características mencionadas de los zapatos rojos decir que los hemos empleado e incorporado, por un lado, durante la realización del Máster en Producción Artística en diversas acciones relacionadas con la danza-acción, (en oposición a los zapatos negros que utilizábamos previamente), de un modo significativo como en la asignatura de *Cuerpo y escena* para la performance coral dirigida por Pepe Romero *Mamá dame un besito y el delirio de la amiga linda* insertada dentro de PAM<sup>56</sup> o en *Cuerpo y tecnología. Videodanza* con la performance/*action-painting* presentada para el proyecto final de la misma, con la propuesta titulada: *Latidos por Tango*.<sup>57</sup> Y por otro, también han sido utilizados en los talleres de danza e incorporados en las performances (fig.36) llevadas a cabo en la ciudad de Estrasburgo (Francia) en el Festival Europeo: “Rencontre des Banlieus Arts: artistes de la culture urbaine” durante el periodo paralelo al Máster.



fig. 32  
fig. 33

<sup>56</sup> Muestra de Producciones Artísticas y Multimedia de la Facultat de Belles Arts de València, UPV.

<sup>57</sup> *Latidos por Tango* acción realizada junto a Gem Díaz y Wen Ting-Chen en una *Project Room* de la Facultat de Belles Arts (UPV). En la que en mi caso: *bailaba el agua* literalmente con los zapatos puestos en una superficie cubierta de agua –resbaladiza y fluctuante- teñida de rojo, en relación al tono de la sangre salpicaba y me empapaba progresivamente del líquido así como, todo el vestuario claro y limpio que llevábamos como performers se vieron turbados en defensa de promover en dicha acción el factor riesgo; la importancia del azar en el trabajo y el proceso vivo como lenguaje (no como resultado).

Asimismo cabe considerar que las imágenes enrojecidas por el tono propio del zapato están tomadas con la cámara Polaroid bajo del agua de la bañera y por tanto entendemos que se agudiza el carácter vivo, intrépido e hipnótico de la imagen al estar el propio objetivo sumergido en el líquido, poseen la connotación de: vehemencia, acción, desasosiego, concentración-inmersión, éxtasis y *Arrebato* artístico (en conexión y referencia a la película homónima de culto por excelencia del cine español, 1979 de Iván Zulueta) extrapolado en nuestro corto al *ritmo preciso* atravesado en torno al eje temático del movimiento vivencial. Que conecta a su vez con la última referencia efectuada en este apartado por el impulso a propósito de los zapatos rojos.



fig. 34

El leitmotiv constante de los citados zapatos rojos se asocia al cuento de hadas análogo, que pertenece al autor clásico Hans Christian Andersen, el cuál narra la influencia que ejercen los mismos en Karen. Una niña humilde, que en principio solo tenía un par de zapatos negros se ve sorprendida, ya que una anciana le regala unos preciosos zapatos rojos de terciopelo hechos a mano, que le venían a su medida y logra calzarse con ellos el día de su confirmación (aunque no están muy bien vistos por el resto porque resultaban “inapropiados” e indecorosos para la gente más conservadora). Una vez pasada dicha celebración, la protagonista no se los pudo quitar ya que están adheridos completamente a sus pies. **Ni tampoco puede cesar de bailar**, danzaba involuntariamente, llevada por sus pies de un modo insólito. E incluso pidió que le cortaran los pies con un hacha, y los zapatos bailaban incomprensiblemente solos ante ella. Adversa influencia de los zapatos arrebatados sobre la protagonista y cuento en este caso, si nos permiten como se dice coloquialmente sin “final feliz”; es un relato crudo y abierto convertido en “clásico moderno” de la literatura universal.

En este sentido, el cuento psicológico fue llevado al cine y reinterpretado con motivo de danza en *The Red Shoes* (Zapatillas rojas, Reino Unido, 1948) film británico codirigido por Michael Powell y Emeric Pressburger. También existe una película posterior de terror (Corea del Sur, 1995) bajo el mismo título basada en esta fábula tan brutal. En este caso dirigida por Kim Yong-gyun.

Es decir, lo relacionamos con nuestro trabajo stop motion por la **entidad mórbida, despojada** y virulenta que cobran los zapatos rojos y nos sirve o detectamos que tenemos en común el tándem autobiográfico de los: zapatos negros y zapatos rojos de baile -con los que hemos realizado el film-; elementos minimizados accionados de forma autónoma, que entran en juego en el agua combinados para generar nuestra producción artística, en donde el móvil parece echar a correr, fusionarse y deslizarse inexplicablemente en el agua facilitando un movimiento libre y el valor de lo imaginario a la pieza, incorporando al fluido la fuerza inmaterial del aire, como nos dice Bachelard: “Mi pie pide a la música, ante todo los **arrebatos** que procuran una *buena* marcha, un paso, un salto, una pirueta”.<sup>58</sup>



fig. 35

Antes de pasar al simbolismo del último elemento, finalizaremos este enunciado, con un fotograma de nuestros propios pies con los mencionados *zapatos rojos*, en una danza-acción nocturna filmada bajo el puente de Estrasburgo en Francia junto al río Rin (fig.36). Hacemos referencia a ello en este capítulo ya que son éstos los que aparecen como objetos-actores posteriormente arrojados al agua en una micro secuencia que forma parte de uno de los núcleos diegéticos del corto.<sup>59</sup>



fig.3

<sup>58</sup> BACHELARD, G. *El aire y los sueños, Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2005, p 165.

<sup>59</sup> Véase minuto 00:1:20 del vídeo DVD: *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial*.

**b) Tinta**

A diferencia de los otros elementos la tinta es la esencia, la materia prima o sangre oscura condensada. Se fabrica con negro de humo. Incorpora aglutinante y colorante negro, con la tinta china de esta tonalidad definimos la intensidad, la violencia y a la vez la frialdad al intervalo, en consecuencia a través de ella se producen dos **movimientos sustanciales cualitativos de alteración** de transformación y otro de metamorfosis de la forma (flexión) y textura en la enunciación del corto, concretamente donde ha eclosionado el tinte y se ha disuelto a través de un fundido encadenado el contorno del par de zapatos en una especie de destilación o sublimación orgánica del objeto autónomo que parece germinar y de forma simulada tomar tierra en la corriente de agua. (Decir al lector que el resto de mutaciones se generan en consecuencia de la refracción natural del medio acuático simulando también tinta por el efecto óptico del agua y la deformación del móvil ya que el par de zapatos se ablandan visiblemente al estar en movimiento dentro del agua se re-presentan ondulantes, licuados y se desintegran en partes como vemos en las figuras 32 y 33 en las que los bordes del objeto desaparecen y se funden en el agua).

La opacidad de la mancha que tiñe el agua de negro, es un golpe rotundo hace que con ella se derramen sombras más densas del personaje-objeto en oposición a lo ligero, translúcido e impoluto del agua. Por tanto, se posa una sustancia nocturna u oscura que al esparcirse nos mueve hacia la materialización de las cosas en ese transpirar desbordante de la tinta que absorbe la luz, y nos hace profundizar en el líquido germinando poéticamente aromas de azabache (lo siniestro) en oposición al estado claro y (bello) del agua. A partir del elemento ahora impregnado de tinta y embravecido que desciende por momentos a las tinieblas o torna el ambiente en una especie de ciénaga en la que se puede manifestar por contraste realmente la claridad del agua. En una tensión entre el límite de lo visible del agua clara e invisible de la oscuridad de la mancha. Las partículas invisibles del aire se han sedimentado en el agua a través de la ausencia de color: el negro. El cuál, como sabemos básicamente está asociado: a la nada, al duelo, a la tempestad o a la muerte. Aunque hemos

de decir que al negro también se le relaciona un significado positivo si se entiende éste como materia en bruto ilimitada que pertenece al caos original o la consecuencia interna de la síntesis de todos los colores. Así como, en nuestro caso significa la tensión propia o sustancia sedimentada del golpe de la planta, y del taco-punta del zapateado experimentado en la danza. Dado el componente musical de la obra y el lirismo, lo conectamos particularmente con el simbolismo de lo inefable que convive con lo terrenal, de la rabia y el ébano como dolor que se relaciona con los “sonidos negros”<sup>60</sup> de la poesía de García Lorca. Se deduce de la siguiente reflexión:



fig. 37



fig. 38

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el **limo** que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”.<sup>61</sup>

### 2.2.2. Referentes conceptuales

#### -2.2.2.1. Henri Bergson.

Hablamos ahora de los referentes teóricos, en este sentido como prolegómeno decir que Henri Bergson, es el autor de referencia de base, y en relación a su principal aportación se justifican las demás proposiciones seleccionadas, que entendemos relevantes sobre el pensamiento del movimiento. Por lo tanto, según la filosofía no materialista y vitalista, en reacción al positivismo científico (es decir, el movimiento abordado tradicionalmente desde el ámbito de la física, como el transporte de un objeto que no permuta o traspasa); Bergson nos revela al respecto tres tesis fundamentales en la *Evolución creadora*, sobre la necesidad del **cambio** mismo.

A continuación, en este apartado, pasamos a describir las tres claves de la teoría dinámica sobre el movimiento:

#### Primera:

Según Bergson, la movilidad se penetra y se convierte en un absoluto captado desde adentro puesto que tiene un fluir interno, en donde su duración vivencial (*durée réelle*) o lo que él designa como el **tiempo de la consciencia**: se adapta y se siente en su conjunto.

<sup>60</sup> GARCÍA LORCA, F. *Conferencias I, (El primitivo canto andaluz)*, Madrid, Alianza, 1984, pp.39-40.

<sup>61</sup> " " " *Conferencias II, (Juego y teoría del duende)*, Madrid, Alianza, 1984, p. 91.

De esta forma, se le atribuye al móvil un interior, como un estado de ánimo que atraviesa a la sustancia, a través de la imaginación en donde el movimiento reacciona por dentro, convertido en **afección**. El filósofo francés sostiene, en este sentido, que el movimiento corresponde a la experiencia interna para alcanzar la esencia de lo real, desprendiéndose de este modo del propio espacio físico en un tiempo relativo (equivalente al “espacio y tiempo subjetivo” que remite a la idea de sujeto empírico de Kant, enfrentados a un tiempo finito y dominante); así pues, se aleja del dictamen de tiempo mensurable y “universal” entendido dentro de unas coordenadas cartesianas como computación de dígitos aislados impuestos.

Por lo tanto, podemos decir que el movimiento según la corriente de su pensamiento es la síntesis del flujo de la vida interior de uno mismo y/o de su sustancia. Este continuo fluir se compone básicamente por la mezcla de estabilidad e inestabilidad que se asocia esencialmente: a la vitalidad, a retomar la movilidad nata, a una evolución que es creadora porque alcanza la psique (alma) o el cambio puro, mediante la propia **interpenetración en el tiempo**; es decir, no como una yuxtaposición mecánica del movimiento en el espacio. Además, el movimiento es siempre único ya que para el filósofo y para nosotros -opinión que modestamente compartimos- la comprensión del movimiento como suceso, ya que no hay dos momentos idénticos en un ser plenamente consciente, y por ello, la necesidad de vivir el movimiento como presente realmente y diferente cada vez -aunque repleto de memoria involuntaria o vivencias que sobrevienen al presente actualizadas. - En este sentido, nos lo refleja comparativamente, el propio viaje a la memoria de la figura de la magdalena de Proust -. Dentro de esta consideración, para terminar este epígrafe como dice el propio Henri Bergson:

el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, mientras que el movimiento es indivisible... Lo cual supone una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> BERGSON, H. Citado por Deleuze en *La Imagen -movimiento: Estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós, 1984, p. 13.

## Segunda:

Tras su primera reflexión, en segundo lugar, Bergson nos plantea como la auténtica movilidad no se recompone con poses inalterables o con cortes estáticos geométricos, ya que en el movimiento no hay un centro de referencia, ni estados instantáneos realmente fijos que se suceden, sino **un fluir vivo, agudo y mutable**.

El estar en movimiento se asocia a una cadencia de un estar llegando sin límites, en dónde la oscilación quede perpetuamente sin fin. Éste se dilata de forma continuada estirándose de forma indivisible por la libertad del **yo** que lo percibe, afirmando que el movimiento es extraordinario e intransferible. El autor pone en valor el movimiento como el estado de tránsito intuitivo (que no se detiene en posiciones estáticas) como un sentir “por dentro” incorpóreo, un trazo medio rugoso que aglutina lo externo e interno, puesto que transcurre en un tiempo que pesa, necesita un desarrollo repleto de experiencia e imprevisible novedad de creación en acto.

De este modo, el autor llega a la consideración de que no se puede reconstruir el movimiento a partir de estos cortes de instantes privilegiados o posiciones inmóviles como puntos de apoyo sin más; sino mediante el **ímpetu o corriente vital** (*élan vital*) que mueve a la consciencia (conocimiento interno) a golpe de intuición, equipará el descubrimiento del movimiento a un huidizo relámpago, -que se revela como un fenómeno que hay que recordar y fijar-, a través de descubrir la oscilación, la imagen en sí, la figura o línea de luz. Ya que al parecer, según el autor, la luz es lo inmanente no la forma. Al respecto, como nos dice Bergson: “la imagen es movimiento como la materia es luz.”<sup>65</sup>

Lo que en definitiva propone es sentir una continuidad de movimiento derramada en nosotros equiparando el tiempo al espíritu que logre fusionar las imágenes medias o cualesquiera situadas entre la acción y la reacción. En síntesis, de este segundo enunciado para finalizar este apartado diremos que la afección en el movimiento es una cualidad vivida, en palabras del propio Bergson: “especie de tendencia motriz sobre nervio sensible.”<sup>66</sup>

## Tercera:

A partir del planteamiento anterior, en la tercera teoría Henri Bergson sostiene que el movimiento pertenece al Todo, es una grieta temporal o intervalo indivisible del infinito

---

<sup>65</sup> BERGSON, H. *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>66</sup> BERGSON, H. *Op. Cit.*, p. 100.

y en alguna parte está siempre Abierto (por pertenecer a esa totalidad ilimitada) y se podría seguir constantemente ya que el Todo no deja de cambiar. El movimiento articula un cambio específico (la materia no). Bergson lo denomina como: **“Hilo firme”** que se enlaza con el resto del universo-. Por lo tanto, se define también por la Relación, de forma externa (de un modo indeliberado, más allá de lo local, -nosotros ponemos como ejemplo de ello, la teoría del Caos-). Afecta proporcionalmente a la duración que no deja de cambiar, a un todo que se relaciona realmente y queda liberado en algún punto.

Es decir, para Bergson el reposo (lo instantáneo) es aparente no se da realmente. Inversamente la movilidad es viviente (preorgánica) y es anterior a la inmovilidad. La intuición acompañada de duración es crecimiento e innovación por tanto obviamente le podemos atribuir las mismas características intrínsecas al término movimiento ligadas a la tendencia y a la libertad de creación en acto, es por ello que Bergson sea un precursor de pensamiento y **nos enuncie el movimiento como medio de transformación.**

A nuestro modo de entender, de acuerdo con estas ideas, creemos que tenemos en común de su pensamiento en primer lugar, la idea del movimiento como una materia-flujo que no se rompe, en donde tiene que haber una continuidad o bloque de espacio-tiempo (Principio de la teoría de la relatividad), en segundo lugar, el movimiento vivencial se inventa desde la verdad múltiple (subjetiva) de la persona, no tiene fin (Abierto) en tercer lugar, afecta al movimiento sustancial del espacio ya que el ambiente también fluye y se dilata como en el caso de nuestra pieza a través del agua que muestra ecos sutiles en el medio líquido. En cuarto lugar, el transferir energía al movimiento, de esta manera, la concepción del movimiento como luz, el devenir sin necesidad de soporte. Así como, la imagen-virtual de nuestro corto entendida a la manera de Bergson, como recuerdo puro. Y finalmente decir como apunte que su filosofía del movimiento es aplicable al arte según escribe el mismo autor por su vitalidad intuitiva y plasticidad.

#### -2.2.2.2. Gaston Bachelard

Poéticamente y en la literatura.

En el caso, de Gaston Bachelard recoge la necesidad de cambio, el dinamismo en potencia de Bergson y adhiere una aplicación práctica al concepto de movimiento, realiza su contribución dando un vuelco a la filosofía de la imaginación alejándola de la memoria y la percepción vinculándola a lo poético y literario. Precisamente, como decimos Bachelard da una vuelta de tuerca, en el sentido de que hay que **pensar una sustancia** a nuestra duración para alcanzar la fuerza del movimiento. Afirmando que a los elementos ligeros (finos, sutiles) pertenecen las exuberancias dinámicas innatas. Y para la correspondiente liberación de estas sustancias es imprescindible la sublimación, mediante el aligeramiento de nuestro ser íntimo para poder impulsar el propio movimiento (equivalente al *élan vital* de Bergson- y afín también a las innovaciones científicas con el paradigma de la equivalencia entre masa-energía de Einstein-) dándole “vuelo”, aire. De algún modo, ser arrebatado por su propia velocidad sin la necesidad de alcanzar nada, ya que el movimiento imaginario no es instrumental y sin embargo nos hace evolucionar. Es decir, pensar la fuerza que nos mueve ligado a una sustancia íntima más allá de los conceptos, con una aplicación conectada a la vida misma. Por ello, nos afirma que el movimiento compete a la valoración (a un peso que se piensa descargado), no a la norma y a lo descriptivo. Su tesis es convertirse en masa, pero imaginaria, para sentirnos autores autónomos de nuestro devenir. En donde lo que se mueve es la propia sustancia no la forma. **Con la posibilidad de ser transportados por un movimiento que nace de nosotros mismos** y (nos) transforma. Todo ello, uniendo la imaginación y la voluntad. Empuje y aspiración. Móvil y motor. Ser movido y moviente.

En este sentido promueve examinar seres en los que el cambio verdaderamente sea la CAUSA inicial del movimiento, no el efecto. Para no caer en el error de tomar la parte por el todo, dado que, para el autor la acción de una fuerza en nosotros es también en nosotros, consciencia de una transformación íntima. Relacionamos estrechamente con esta teoría, y dado el carácter fílmico de la animación, la lucidez de la frase de Godard que dice: “Cualquier movimiento de cámara, es una decisión moral.”<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> GODARD, J. L. El cual equipara el travelling a un honesto compromiso y a una severa voluntad desde la integridad del cineasta, no es producto baladí ni una novedad. Distribuidora y editora de cine *Intermedio*. Artículo disponible en: <http://intermediodvd.wordpress.com/tag/jean-luc-godard/> (Consulta realizada el 9-5-2014).

Dicho esto, por otra parte, es interesante destacar de su reflexión, la comprensión del movimiento como puede cambiar pero no puede morir y por ello también es infinito, de esta condición, lo inmortal en nosotros es el movimiento, más que la sustancia.

Al mismo tiempo pone énfasis en enunciar que la imaginación actúa sobre el movimiento, la denominada psicología vertical, elevar la sustancia a lo más alto. Como dijimos anteriormente vivir verdaderamente el dinamismo de las corrientes puras del aire, del agua, del fuego, conectadas con las imágenes de la vida misma (cómo apreciamos en sus obras: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia...*). Pensar la fuerza unida a la *materia*, no ser víctima de quedarse en el análisis para que se produzca un verdadero cambio. Siendo la movilidad, la propiedad de la materia intangible y por tanto está ligada a la sustancia irreal o etérea aunque puede cambiar y por ello adoptar una naturaleza versátil o mixta. Considera que la ingravidez, atenuar y soltar el movimiento son aspectos que hacen evolucionar. Así como, reúne la perspectiva de la expansión y la perspectiva de la intimidad aparentemente contradictorias pero sumamente importante en el ámbito artístico.

En definitiva, para Bachelard el imaginario está ligado al movimiento porque forma parte de éste. Buscar el movimiento no de forma mecánica sino participativa con seres que produzcan el movimiento, y tenga un alcance de transformación, (movimiento sustancial) en lo que el autor denomina: producción dinámica. Esto se consigue a través de la imaginación material y la imaginación dinámica, **ya que el verdadero movimiento está en la psique** (intuición imaginante) que es la propia existencia. Se ha de enlazar el movimiento con el sueño de la imaginación que no se adhiere a lo real y con la vida para ser consciente de sí mismo, como sujetos activos. En donde el movimiento imaginario es más importante que el hecho real, Bachelard nos propone la imaginación como invitación al viaje, al tránsito, al transporte...

### -2.2.2.3. Gilles Deleuze

Deleuze en la *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* argumenta cómo cada vez que hay una traslación, por tanto del tipo **movimiento local** en las coordenadas espacio-temporales también se efectúa un cambio cualitativo en el total, es decir una transformación. Ahora bien, nosotros estamos de acuerdo en parte con la premisa de Deleuze, a favor en el sentido de que el todo es lo que cambia, sinónimo de lo Abierto o la Duración; puesto que el tránsito es la relación entre las partes y la afección al Todo. Compartiendo en este aspecto, como dice la Dra. Carmen Lloret: “El movimiento siempre remite a un todo, no es algo aislado”.<sup>68</sup>

En seguida volveremos con la autora pero ahora en cuanto a Deleuze admitimos que recoge una red de conexiones con el Total que conecta con un infinito a la manera de Bergson. Sin embargo presentamos divergencia en un sentido, es decir el cambio de lugar de un móvil no siempre está unido a un cambio cualitativo porque puede tratarse en algunos casos de un conciso movimiento local sin alcance de transformación. Como apunte, notamos que el contenido trascendente de la teoría de Deleuze sobre el movimiento en su aplicación correspondiente no llega a las sustancias, es por ello que quizá haya una diferencia práctica con las teorías vitales que sostiene.

Al margen de esta anotación, el pensamiento de Deleuze, repercute necesariamente en su oposición a un espacio y tiempo acostumbrado como universal (homogéneo), a través concretamente de su idea designada como “**lo virtual**”. (Dicha virtualidad y la visión subjetivada del tiempo, la aprehenderemos en el diseño de la animación como por ejemplo en la noción dilatada de microsegundo). El autor reflexiona acerca de la identidad como la diferencia interna para experimentar el espacio-tiempo de un modo particular en contra de la noción regular como constante Aristotélica. Existe un sinnúmero de espacios, duraciones y conmociones exclusivas, locales y personales que derivan de las sensaciones individuales, que no son fórmulas medibles. Nos parece interesante su alegato aplicable al arte por la noción de duración subjetiva o tiempo plástico. Asimismo, el autor como dijimos al principio siguiendo las teorías de Bergson, en la imagen-movimiento sintetiza al respecto la

---

<sup>68</sup> Nombrado en una de sus clases optativas de *Movimiento* de la Licenciatura en la Facultat de Belles Arts. Universitat Politècnica de València.

resolución del movimiento con la siguiente inferencia: del afecto pasamos a la acción, afirmando que la imagen-pulsión es energía y (dado que la imagen es movimiento) por tanto el **movimiento es pulsión**. Para concluir decir que naturalmente compartimos con Deleuze la comprensión del movimiento como sentir, es por ello que abordemos el denominado movimiento de un modo experimentado, que haga pulsar y en donde la afección sea intelectualizada.

Referente conceptual aplicado a la plástica

#### -2.2.2.4. Carmen Lloret

Según el planteamiento de la Dra. Carmen Lloret Ferrándiz, el movimiento es el tránsito en sí mismo. Su investigación artística indaga sobre la **expresión propia del movimiento** como continuo indisoluble, en donde la esencia pura del cambio se capta a través de la intuición del todo hacia las partes (y no al contrario) de forma “inmediata”. Es por ello, que desde el punto de vista plástico parta de la transformación con tendencia a la naturaleza de la energía o la luz, equivalente a la ausencia de sustancia, ya que para la autora el verdadero conocimiento del cambio -como sucede en Bergson- es más cercano al espíritu, *no al ser* que se mueve abordado desde un punto de vista antropológico; nos dice que no se arranca ni de la materia, ni de la forma superficial ni se ancla a la misma, ya que hay que distanciarse de todas ellas al tratarse del movimiento como un fenómeno intangible que no se demuestra cómo tal, sino que el fluir continuo **se muestra** -aunque excede la vista-y se hace fugitivo; de este modo, a través de la atención flotante el artista ha de perseguir e idear el tránsito a posteriori plasmando la acción íntima en su dimensión creativa. Para su aclaración, creemos pertinente sacar a colación la frase de Aristóteles: “La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su apariencia.”<sup>69</sup> Por ello, en este sentido, según la autora hay que entender el movimiento, como un ente exento, es decir no es la superficie física sino el envés o el fondo del propio movimiento, la síntesis del puro tránsito en su desarrollo temporal captado y retenido en la totalidad de su conjunto.

---

<sup>69</sup> ARISTÓTELES. *Citas de arte*. Disponible en: <http://citas-comunidad.com/arte.html> (Consulta realizada el 12-5-2014).

Esto supone que el artista no puede recomponer el movimiento con poses sin más, ha de **aprehenderlo y saberlo** en su totalidad desde la profundidad, primero saber ver, percibirlo e interiorizarlo sin recurrir a convenciones y leyes externas. Ya que ha de instalarse en el núcleo mismo del devenir para poder trasladarlo a la plástica generando un movimiento propio desde el centro de uno mismo que se traduzca liberado logrando de algún modo la apariencia latente de “movimiento natural” dado que toda condición vital está siempre en movimiento y por extensión el arte siempre ha buscado penetrar esa naturaleza viva en la que “todo fluye”. Del mismo modo también nos habla de la importancia de la inconcreción formal (disolución, fusión) en la dicción artística por estar en estado de “continuo fluir”.

Por lo tanto, y en resumen, podemos afirmar que el movimiento está dentro, solo podemos entender el tránsito espacio-temporal desde su interior, contando su movilidad total y única. A nosotros, a su vez nos remite al lema de lo *Espiritual en el arte* (1911) de Vasili Kandinsky y a la extraordinaria frase de Paul Klee: “El arte no reproduce lo visible sino que hace visible”.<sup>70</sup> En relación a su comprensión del movimiento como la presencia de una ausencia, una emanación vibratoria y fugaz de la imagen en movimiento, **un acontecimiento que atiende al origen de lo visible en lo invisible** para su correspondiente captación.

Su gran aportación es la correlación de las teorías dinámicas y vitalistas de Bergson sobre el movimiento llevadas a la docencia universitaria, teoría y práctica artística. Es decir llevar el concepto filosófico a otro campo específicamente al *hecho* artístico en lo que al movimiento plástico se refiere dotándole de coherencia e innovación formal a la teoría. Desarrolla el movimiento como continuo indisoluble de forma integral, englobando la tipología más desconocida del mismo, es decir el movimiento sustancial u ontológico (sin olvidar y disminuir el movimiento local ya que le interesa el movimiento reparado desde su integridad). Por eso, nosotros tenemos en cuenta y nos parece de interés entre algunos aspectos de su obra: el desarrollo del movimiento sustancial, la ingravidez, la falta de apego

---

<sup>70</sup> MARCHAN FIZ, S/ CALVO, F y GONZÁLEZ, A. *Escritos de arte de vanguardia: 1900/1945*, Madrid, Akal, 2009, p. 361.\*Contiene el ensayo de KLEE, Paul, *Confesión creativa*, de 1920.

a la fisionomía, las líneas sinuosas ilimitadas, y la distorsión, como algunos de los recursos formales para favorecer la percepción del “movimiento sin fin”, lo vemos en algunas de sus propuestas como su exposición titulada *Sin límites*, a través de la conjunción de movimientos entre el agua y un banco de peces distribuidos a partir de la continuidad de polípticos de manera que se evoca una idea de totalidad. Así como, en términos generales la implicación y comprensión de la expresión plástica como parte crucial de la expresión plástica del movimiento.

Por lo tanto en artes visuales el papel que juega el movimiento se revela como un factor indispensable ya que la tendencia hacia lo no estable y a la idea de lo abierto que viene sugerida, como venimos diciendo se relaciona a cualquier proceso vivo, susceptible al cambio en beneficio de la imaginación y la obstinación de alterar los códigos para que no sean predecibles, sino que esté en función de lo que el artista quiera significar en la construcción de la imagen y así poder evolucionar.

De la obra práctica de la autora se desprende un orden nuevo y como nuevas estructuras pueden ser armónicas y en las cuales todo es posible. Al no cerrar la imagen en las orillas, puedes fluir, de manera que la continuidad queda abierta a la esfera vital. Para ello, valiéndose del dinamismo de los elementos visuales básicos para acentuar la expresión del movimiento: contraste de colores y líneas onduladas que vemos en su film de animación *Sinsis*, o el juego de luces lo encontramos en varias de sus instalaciones lumino-cinéticas tales como: *Yo bebí en Hipocrene al otro lado de los espejos* o también en *Inundados de Mediterráneo*, así como, el cambio en la disposición de los elementos, la forma gestual, el carácter aéreo y la luminosa ligereza se detecta en el caso de *Xiala* exposición en La Madraza, Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, (fig.39) o su última muestra *Vislú* (Sala Zabaleta de la Universidad de Jaén, 2014) que evoca un claro equilibrio inestable, acrobacias, camuflajes y malabarismos de figuras zancudas danzantes.



fig. 39

Y en relación a este referente teórico aplicado a la plástica, -volviendo al carácter de nuestra animación-, para sintetizar nos hemos servido del siguiente ejemplo, en donde la

autora Carmen Lloret continúa: “la cascada, que deja de ser cuando el movimiento cesa.”<sup>71</sup> Revisitamos esta idea visual porque entendemos que entronca con el estudio del movimiento que nos ocupa, desde este punto de vista didáctico en donde el tránsito interno configura su propia forma. A su vez, coincidimos con el motivo de la cascada<sup>72</sup> ya que también aparece como elemento formal, casi al final de nuestra pieza en donde el salto de agua se deja caer, como vemos en el fotograma de la figura 40 justo antes de que el todo se convierta en fluido o extensión libre mediante una cortina líquida, a través de un barrido de la imagen y establezca formas autónomas, despejadas (no exteriores) para concluir el film en analogía a la propia experiencia de infinitud de la danza.

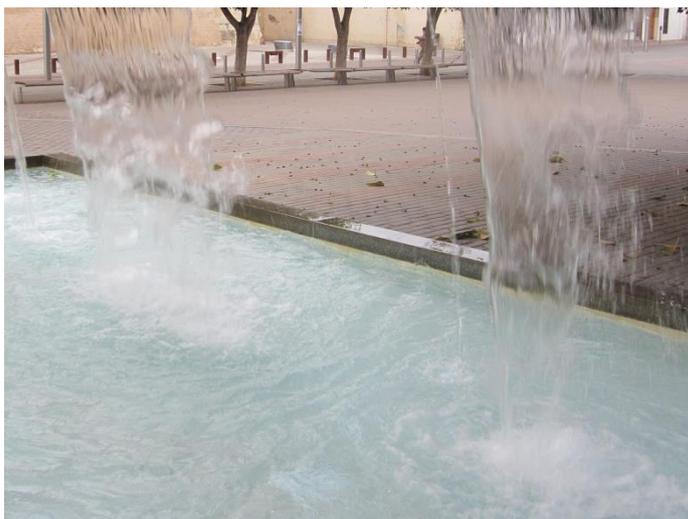


fig. 40

Como indicábamos al comienzo de este apartado, y nuestro comentario sobre Bergson como el *padre* de todos los autores-as citados destacamos a modo de epílogo según el autor: la importancia de la percepción del cambio como suceso único que se prolonga como una melodía indivisible, la puesta en valor de la capacidad del movimiento y la “transformación misma” a través de la tesis formulada: *el devenir sin la necesidad de soporte* vertida en su libro *el Pensamiento y lo moviente*, como vemos gráficamente en el anverso de la figura 41.

---

<sup>71</sup> LLORET, C. *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>72</sup> Localización de exterior: FUENTE de la Plaza Constitución -2, Alaquàs, Valencia (zona castillo). Ubicada junto al domicilio particular donde hemos realizado nuestras primeras clases de baile.



fig. 41

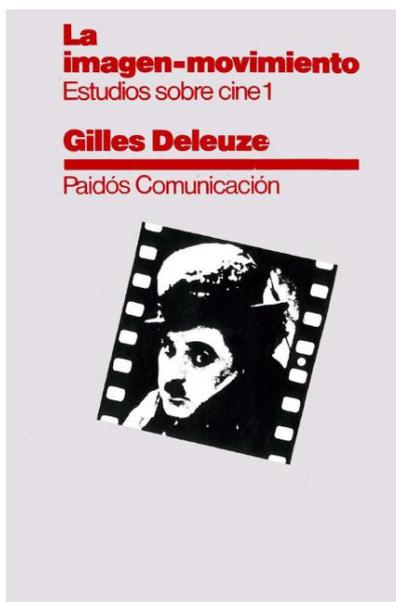


fig. 42

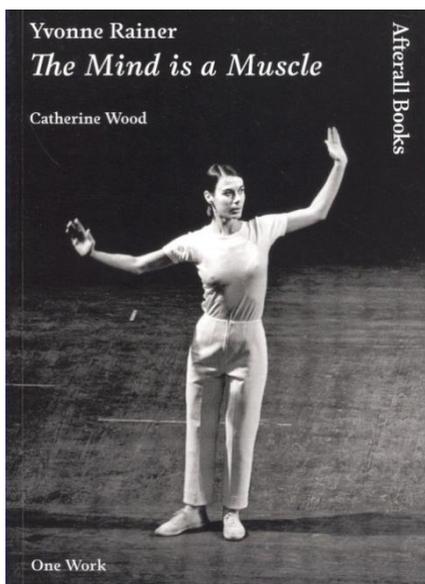


fig. 43



fig. 44

Al respecto, para concluir este apartado de referentes teóricos y pasar a los referentes visuales especificamos antes algunas de las portadas de los libros de consulta para el TFM a modo ilustrativo tal y como vemos en las figuras 41-44.

### 2.2.3. Referentes plásticos

En el capítulo referentes plásticos, primero nos valemos de la referencia a David Hockney, en cuanto a la forma de tratar la imagen de una representación icónica y documental a través de *fotocollages* registrados con la cámara Polaroid; en el segundo caso mostramos paralelismo con respecto a la danza cercana al ámbito de las Bellas Artes de la bailarina- coreógrafa Pina Baush y por último, nuestro tercer referente y no menos importante es Bill Viola, por su reflexión del tiempo, a través del tratamiento de los

elementos de la Naturaleza, que sumergen con frecuencia, a sus personajes en agua, como el componente intangible que le permite cartografiar las esencias vitales y las emociones humanas que sobrepasan a la razón, por medio del videoarte como lenguaje.

### 2.2.3.1. David Hockney

En este punto del trabajo, hablamos como apuntábamos hace unos instantes de nuestro primer referente visual David Hockney, el artista incorpora una extensa línea de trabajo al margen de su más conocida obra pictórica, cuajada paralelamente a través de sus *fotocollages* y foto-pinturas, lo referenciamos dado a que entiende la fotografía de un modo diferente -de forma relacionada a como hemos intentado abordar la animación-. A favor de: la hibridación, el carácter de proceso y el efecto multiplicador de la imagen; es decir, la exploración de la misma, desde diferentes ángulos, hecho que particularmente a Hockney le permite acercarse para la época de un modo pionero **a lo que se mira y hacer hincapié en el modo de ver (no en el objeto) a ese respecto siguiendo la idea sobre la percepción y el propio acto de visión de John Berger,**<sup>73</sup> el autor británico adopta una percepción múltiple y cercana en relación a la foto por medio de la polivisión de fragmentos, procedimiento que explica en su libro *Así lo veo yo*.<sup>74</sup>

Efectivamente en el caso de Hockney ya no se capturan imágenes frontales, centradas y aisladas, como se dice coloquialmente: “congeladas”, con cierta artificialidad teatral -que define a la fotografía normalizada- en cambio, el prolífico artista no se ve supeditado a ello, y repara como decimos, en rodear el objeto o la figura conociéndolo desde diferentes puntos de vista obteniendo diversas miradas simultáneas y desiguales, con un resultado totalmente poliédrico y dinámico de la realidad más cercano a como miramos y a como es esa naturaleza plena, heredada de ciertos aspectos de la plástica de la pintura oriental y el cubismo (que conoce bien), y en este sentido entiende la propia pintura más veraz que la función que normalmente se le atribuye a la fotografía como “real”, intentando importar los contenidos pictóricos del cubismo a la imagen fotográfica para insuflarle en principio: tiempo, espontaneidad, energía y vitalidad. Y luego convertirlo, en otra fase más

---

<sup>73</sup> BERGER, J. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pp.7-13.

<sup>74</sup> HOCHNEY, D. *Así lo veo yo*, Madrid: Siruela, 1994.

avanzada, en secuencia para evocar también una micro historia -aunque no estrictamente narrativa-. Es por ello, que su uso de la fotografía no sea monofocal más bien extiende su mirada a la panorámica, ampliando el eje del campo visual hacia “*lo que habitualmente dejamos fuera*”; que le interesa mostrarlo a través de superposiciones y modulaciones al disponer las imágenes Polaroid en el suelo y hacer un despliegue con todas ellas para reagruparlas en un todo inclusivo pensado en el que la imagen disfrute de una duración, retomando de alguna forma el flujo de la pintura -que como sabemos no se detiene como en la foto-; en el sentido contrario, la propiedad de la pintura refuerza esa idea de intervalo móvil que va de “*instante a instante*”.

### Dibujando con la cámara



fig. 45

Por lo tanto, de algún modo, incluye el tiempo de la acción, en la cual hay una idea que transcurre, (aunque en un plano bidimensional) utiliza la cámara fotográfica como pincel o grafito. La importancia sabe que radica en el dibujo, y Hockney concibe la cámara como si estuviera dibujando en vivo, al aire libre. De ahí, que en nuestra pieza, bajo este punto de vista, heredado a su vez, de nuestra formación específica en el dibujo del natural la producción de animación *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial* responda quizá a cierto carácter gráfico-experimental, e inmediato de la obra.

### *Creative Polaroid Collages*



fig. 46

Detectamos nuestra afinidad natural por: **el suceso de agua, la ligereza, las ondulaciones, la refracción y la incidencia diáfana de la luz en el resultado.** También sus obras nos remiten a cierta noción de oasis o evasión por la alegría y virtud de disfrutar de un baño (fig.49). Se puede decir, también que rompe con el espacio, se sitúa dentro de la obra -desde una perspectiva cercana a la oriental o “vista aérea” -, en este caso, lo vemos a través de su denominado “*joiner*” expresión referida según el propio D. Hockney a la agrupación de imágenes múltiples en una misma composición en donde los extremos de la obra quedan abiertos, y se expanden hacia el exterior.

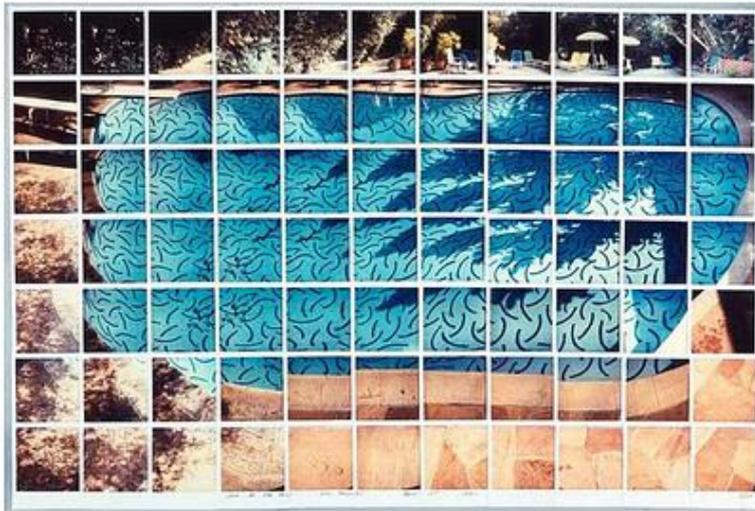


fig. 47

Como podemos apreciar, el efecto caleidoscópico deja liberada la imagen para que la cierre el espectador, este hecho se sustenta con ejemplo de la “Ley del cierre” pauta de la Percepción visual que deriva de las teorías de la Gestalt de los principios de organización perceptiva. En correspondencia, a nuestro entender a la publicación de *Opera aperta*<sup>75</sup> (Obra abierta) por Umberto Eco, en 1962; en la citada obra incluye a su vez el término **obra en movimiento**, en ésta el espectador se convierte en partícipe de la misma para poder cerrar o imaginar la pieza, de modo que hay espacio para el receptor que se convierte en parte activa, en ser móvil de la pieza.



fig. 48

<sup>75</sup> ECO, U. *Obra abierta*, Barcelona. Ariel, 1990.

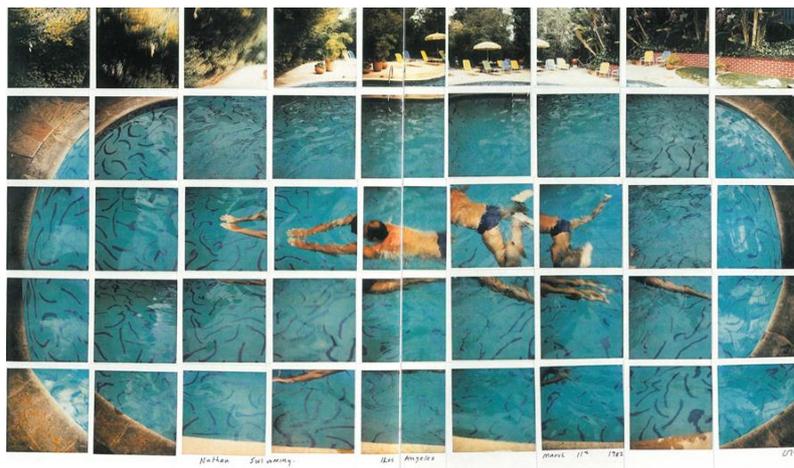


fig. 49



fig. 50

**De ahí, el no hacer coincidir las imágenes necesariamente, las modulaciones de color,** la deconstrucción de las formas a partir de fragmentos que describen diferentes facetas, el proceso de horas para gestar y tantear el trabajo fotográfico, el retomar la imagen anterior para realizar en algunos casos “una sutura” de la imagen nos resulta crucial.

Ahora, como vemos en el ejemplo del foto-collage *Ian Washing His Hair*, 1983 (fig. 50) en el que Hockney rodea el motivo de la bañera, realiza las capturas principalmente desde un punto de vista aéreo o también desde el suelo en contrapicado, dentro del agua, desde los laterales...En donde ya no impone las líneas rectas ni tampoco hay una línea blanca divisoria o reserva entre las mismas, como sucedía en las figura 47 sino que evoluciona y se engranan en una sola, sin interrupción, lo cual nos remite a las diferentes tomas que hemos efectuado para el film en donde finalmente se conecta el total. Para ello, previamente también hemos utilizado fragmentos heterogéneos desde diversos focos y disposiciones a través de darle la vuelta a la suela (en la que la base se vuelva inestable al situarse hacia arriba), examinar el zapato desde diferentes puntos imaginarios, fundido con el movimiento fluido del agua a partir de fragmentos de imágenes. Coincidimos en esa noción de rodear, atravesar el objeto y ya no solo eso, finalmente contar una idea de manera

no narrativa con la imagen fotográfica a partir de fragmentos en movimiento en nuestro caso en imágenes encadenadas y fusionadas por animación. Por otra parte, Hockney destaca a nuestro parecer, el *punctum* de la fotografía que señalaba el semiólogo Roland Barthes vertido en su libro *La cámara lúcida, Notas sobre fotografía* lo azaroso que hiere así como las tres prácticas creativas *de hacer, experimentar, mirar*, coincidente también con nuestro proceso de trabajo realizado por medio de fotogramas en movimiento que buscan la esencia íntima.

### 2.2.3.2. Pina Bausch

En este segundo punto, en el que explicamos la posible correspondencia a la bailarina, coreógrafa y profesora de danza alemana nos valemos para ello del último documental musical en homenaje a la maestra Pina Bausch; se trata de la cinta **PINA** de Wim Wenders (Alemania, 2001) en la que se presenta de forma audiovisual una síntesis de su legado a través del trabajo realizado dirigiendo la compañía de danza *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Uno de los aspectos que queremos destacar del film, es que está realizado ex profeso con **grabaciones** coreográficas en 3D, arranca de modo impactante ya que se accede al espacio teatral con los bailarines-as, los acompañas; de manera que estás dentro del relato atraviesas esa frontera como espectador-convertido por momentos en partícipe de la obra como si estuvieras con ellos en el escenario.

No obstante al margen del 3D, la pieza es una delicia ya que se profundiza **sin excesos** en la “disciplina” de la danza,- de forma honesta- acercándola a la vida y también en este caso, al medio cinematográfico. El largometraje está configurado a través de una estructura circular, mediante la fragmentación *heterogénea* de espacios **a nuestro parecer se establece un vínculo quizá con el carácter de nuestra animación** que nos remite a la idea de “*collage*” de las *Primeras Vanguardias* (a pesar de que articula un todo unitario), en *Pina* aparece a partir de una variedad de once conocidos trabajos coreográficos. Seguimos con más detalles, en cuanto a las **características del film**: tiene un planteamiento muy plástico, pulsional, *fresco* en la expresión, **no es tranquilo ni centrado**, es muy visual

pero también muy sensitivo por la audición y su capacidad kinésica de transportarnos a los propios *emplazamientos naturales y urbanos alemanes vividos* por la propia Pina.

Para ceñir aún más la relación íntima de la película a nuestra producción destacamos del visionado una de las últimas secuencias a propósito de la violencia del agua como evocación de danza, la pieza equivalente titulada: *Aqua* (2001) la cual nos ha transmitido diversión, emoción y viveza por el propio componente lanzado en cubos hacia arriba con intensa libertad y sensación de abandono. Aparecen los bailarines-as calados como si estuvieran elevados en la superficie de la luna, bailando bajo la lluvia, ocasionando salpicaduras y una leve espuma (efervescencia) que se desarrolla de un modo *in crescendo*, con la ropa, el espacio y ellos mismos resultando finalmente empapados.

De este modo, esa transición de estados en la intensidad del agua también aparece considerada en el proceso de nuestro cortometraje -aunque en nuestro corto se tiende a la visión del agua más contenida, intimista y escasa-, sin embargo apuntando un paralelismo entre *el agua/movimiento* y la fluidez infinita de la danza en torno a todo el film.

Convenimos concretar otro bloque de la cinta en donde vemos bailar a una danzarina al lado de la piscina con música oriental y el pelo humedecido como si estuviera **nadando en el aire** de un modo onírico en nexa al sentido de nuestros zapatos que flotan, saltan y nos invitan a “darnos un baño” animados cual imagen de peces en el agua. Por otra parte, volviendo al film de Wenders con otro ejemplo la pareja de bailarines en el río con los vestidos largos empezando a impregnar las telas hacia la altura de los tobillos por el agua o finalmente los propios bailarines tumbados en el escenario arrojando agua por la boca el uno hacia el otro en una especie de catálisis de la obra.<sup>76</sup>

En definitiva observamos ya en un tono más hondo la comparativa del agua y el significado entre líneas que desprende el contenido de la pieza especialmente dejarse arrastrar hacia la profundidad del océano con el claro ejemplo de los bailarines que representan estar remando en una secuencia únicamente con palos de madera en el escenario la encontramos en otras ocasiones en el mundo interpretativo, como en la ópera

---

<sup>76</sup> Que conecta con la obra conceptual *Self Portrait as a Fountain*, (autorretrato como fuente, 1966) del artista estadounidense Bruce Nauman en el que se convierte en objeto de arte 50 años después de la controvertida pieza del urinario de Duchamp titulada *Fountain*, (La fuente), 1917.

de Wagner, pasando por el bailarín Antonio Gades, Carmen Amaya<sup>77</sup>, así como sin olvidar a la revolucionaria personalidad de Isadora Duncan y sus “**movimientos naturales**” propios de la danza griega (helenismo) en reacción a la falta de normalidad de la danza clásica; o por último, en algunos cineastas como Carlos Saura en su última película documental que contiene la aplaudida pieza *Lluvia* interpretada por Eva Yerbabuena.

De esta forma retomamos la resonancia del agua o de los elementos intangibles en relación a dejarse arrastrar a la profundidad de la danza y a la ingravidez que quería evocar Pina, como ella misma dice en el film. Esta ausencia de peso también nos la transmite otros dispositivos como el tren móvil de la ciudad que aparece invertido, obviamente no está sujeto a la fuerza gravitatoria puesto que está al revés para suscitar la sensación de ligereza, de ingravidez a favor de recrear un ambiente libre, soñado también en nuestro caso a veces la suela del zapato está girada y la base no responde a la gravedad en un sentido imaginado de elevación que caracteriza la gracia de estar en movimiento.

Así como, la falta de tensión de cara al final de la película la observamos en los siguientes fotogramas de algunas de las escenas de la cinta (figuras 50-53) en donde se vierten cubos de agua de un modo lúdico, ligero y liberador entre los propios bailarines-as e incluso derramándoseles a ellos mismos. A nuestro parecer tenemos en común el adoptar lo liviano y lo plástico del agua encauzado como motivo de danza de forma medida, para ir en contra de los elementos tomándolos como obstáculos o a veces, para ir a favor de ellos.

(1:54:26)



fig. 51

En definitiva, subrayamos de Pina Bausch que se sitúa fuera de los clichés de la danza en una zona híbrida con lo teatral y las Bellas Artes de forma adelantada y prolífica. Se caracteriza por la no convención escénica: la exploración como motivo de danza, la repetición y la fragmentación así como la introducción del agua en diferentes ambientes e intensidades como hemos dicho de un modo desdramatizado con toques sutiles de humor cotidiano a través de mostrar ejemplos sobre lo insignificante en la danza donde deja patente la importancia del tándem fuerza y fragilidad reflejada en la película.

---

<sup>77</sup>AA.VV. *Los sonidos del planeta azul*. Carmen Amaya 1963.

Disponible en: <http://www.lossonidosdelplanetaazul.com/publicacion/carmen-amaya-1963/> Se dice que aprendió a bailar de la mar. En este sentido también hemos rastreado que Isadora Duncan afirmaba que su primer movimiento procedía del ritmo de las olas.

Blogger: HIR. *Movimiento y danza: Dánzate. Biografía de Isadora Duncan*.

Disponible en: <http://movimientoydanza.blogspot.com.es/2006/12/biografia-de-isadora-duncan.html> (Ambos consultados el 20-5-2014).

Por otro lado, como elementos escenográficos de la cinta Wenders toma materiales sencillos: contenedores, sillas, mesas, una tela roja que se convierte en vestido, una estupenda maqueta de la escenografía *Cafe Müller* que nos hace salir de la escena a vista de pájaro, una cuerda...Es decir, **objetos elementales** pero al mismo tiempo muy representativos a lo largo del relato. De esta forma encaramos nuestro cortometraje a través del agua, la bañera y un par de zapatos para articular el film de un modo sencillo desde el axioma minimalista de menos es más.

En la figura 52 observamos de manera gráfica el concepto de lo terrenal en el movimiento que sale de dentro y hace pensar, de algún modo conectado a la experiencia personal: y al movimiento vivencial que nos ocupa. Al mismo tiempo, la música minimalista y la introducción de ruidos - sonidos naturales entendidos como música con la intención última de aproximarnos al arte en la vida.



fig. 52

(1:26:23)

(1:26:43)



fig. 53



fig. 54

Para terminar mencionar: la plasticidad, la vitalidad humana y la expresividad emocional conforme a la hondura clásica (sin sentimentalismos), los movimientos instintivos de diferentes perfiles generacionales de bailarines empujados por el placer inculcado de moverse. Así como finalmente queremos citar la última frase del film donde aparece **Pina** en la pantalla del escenario, diciendo uno de sus pensamientos a viva voz: "Danzad, danzad o estaréis perdidos."<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> WENDERS, W. *Pina*, Alemania, Wolfgang Bergman, [ film 3D ] 2011, color, 103 min.

### 2.2.3.3. Bill Viola

Un último referente en este capítulo para nosotros es Bill Viola, el artista considerado el gurú del videoarte contemporáneo. Entre algunos aspectos plásticos a destacar de su obra en formato vídeo y videoinstalación (desde mediados de los 70 hasta hoy) podemos decir que se consideran algunas de sus piezas como auténticas **pinturas en movimiento**, a menudo valiéndose de la alta tecnología y la técnica **slow motion** – en dónde se produce un efecto de **ralentización**, a 1.000 *frames* por segundo, y por lo tanto, se altera el sentido del tiempo, mediante un tipo de vibración desacelerada uniformemente de un modo considerable, (recordamos al lector que por analogía, nuestra propuesta está articulada, aunque modestamente, a través de stop motion se produce el efecto contrario, se modifica la velocidad existente por aceleración) cabe puntualizar en este sentido, que para Bill Viola lo que le interesa del vídeo es la duración, el transcurso temporal electrónico y el uso del multimedia; en el que se produce una modificación envolvente por reverberación, camino al significado trascendente, en contra de lo que pudiera parecer, no pone el énfasis en la imagen sino lo que **acentúa** es **el factor cuatridimensional**, -de forma análoga a como el pintor se vale del color y/o luz.

Así pues, para Bill Viola la utilización del vídeo es necesaria, no es un instrumento anodino, a través del mismo pone en funcionamiento un ojo interno de la cámara “una frecuencia” como parte del enunciado, y propone toda una visión fascinante desde dentro de la realidad de la imagen que báscula en equilibrio entre la belleza de la visualidad primaria y el puro concepto. Para ofrecer una experiencia anímica -alejada de lo televisivo- en beneficio de un vídeo estructural que propone la frontera entre lo limitado (visible) e ilimitado (invisible), el paso de lo racional a lo irracional, fijando las esencias a través del film, con esa idea en común de: tránsito, ligereza, éxtasis, y arrebató artístico que comentábamos en el apartado simbólico del TFM.<sup>80</sup> A su vez, aunque nos centremos en este apartado en lo formal cabe apuntar que trabaja desde los conceptos de: intimidad, condición vital y hecho poético. -Dado que como sabemos, forma y contenido son indisociables-.

---

<sup>80</sup> Véase el subepígrafe 2.2.1. *Lenguaje simbólico: Zapatos rojos*, pp. 55-59.

Otra de las particularidades de las propuestas de B. Viola es que como fundamento de su obra profundiza habitualmente en los 4 elementos, a los que al ser incorpóreos desde mitologías primitivas se les asigna sugerencias dinámicas y metafísicas como símbolos esenciales. A nosotros nos interesa particularmente esa vertiente de fuerza y energía desbordante que desprenden sus piezas, -pero en cierta forma controlada y conjugada con la fragilidad-, en relación, principalmente al agua, como el elemento central en el que deposita a sus figuras sin buscar las apariencias, sino como venimos diciendo las propias esencias en el plano físico y sobretodo anímico, a partir de los grandes temas: la vida, la muerte, las pasiones, el tiempo, la regeneración, etc.

A menudo utiliza el blanco y negro, o la introducción de un solo color cuando se refiere a temas del alma, y la consciencia, como vemos en las figura 54, en este caso una monocromía en azul cian (color primario) que envuelve el vídeo *The Passions (Las pasiones, 2000)* en el que B. Viola plantea la idea de zambullida al océano. Entresacamos de la misma, y compartimos: el apasionamiento tanto por la escena inmaterial que caracteriza a las prácticas escénicas contemporáneas como la referencia significativa al *nadar* que apela a una sensación de profundidad o metáfora del infinito de la ópera en tres actos de Richard Wagner en el *Ocaso de los dioses*.



fig. 55



fig. 56

También, como vemos en las figuras 56-57, ambas imágenes de la videoinstalación de la serie *Sleepers (Durmientes, 1992)*. En donde encierra algunas de las simbologías constantes de su trabajo: los ciclos vitales, el viaje imaginario, la existencia nocturna, en estrecha relación a la realidad poética. Temáticas de calado inmaterial que aluden además, a las percepciones y al inconsciente, de ahí, que adopte la imagen un carácter incierto y de inmersión, que conecta con el sentido poético y envolvente del agua. De personas que parecen criaturas encapsuladas que anidan en el sueño. Bachelard en *El agua y los sueños* concluye al respecto: “Un charco contiene un universo. Un instante de sueño un alma entera”.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> BACHELARD, G, 1994. *Op. Cit.*, p.83.



fig. 57

Del mismo modo, en las figuras 58-59 a nivel formal no distinguimos los cuerpos como tales, sino los reflejos y las fusiones en el medio acuático; los personajes se sumergen lentamente en el agua, y a nuestro modo de entender, detectamos que tenemos en común el recrear un breve universo líquido, que representa una experiencia onírica en la que convive lo inquietante y lo sublime abierto a los cambios e incluso a visibilizar las plenas metamorfosis de las formas ablandadas, en consecuencia de vehicular la obra como proceso móvil.



fig. 58

Como apreciamos en las imágenes podemos observar algunas trazas de dicha temporalidad que también detectamos en nuestro trabajo: el desvanecimiento, la ausencia - disolución de la figura, la fusión, lo mórbido y lo fluctuante que origina la ondulación del agua como un espejo deformador o espejismo. Aspectos que deliberadamente refuerzan la idea de estar haciéndose que caracteriza a la movilidad y a la propia fuerza interna de las imágenes que emergen de sí mismas no se delimitan sus bordes, ni se enfatizan los adornos.

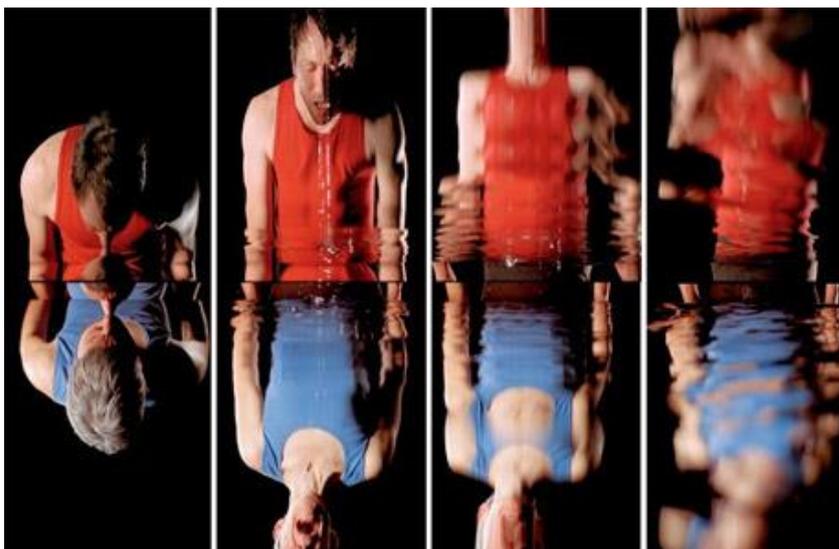


fig. 59

En lo que se refiere a la figura 59, una fotograma de la pieza de vídeo titulada *Surrender (Rendición, 2001)* recientemente expuesta en el Museo del Prado (Madrid, 2014). Que forma parte de un díptico audiovisual en el que se sincroniza a otra pantalla que aparece una mujer, de este sesgo, en cada uno de los dos diferentes paneles, que actúan entre sí a modo de “bisagra”, se produce una interacción de una persona con un líquido, vemos como en ambos casos se sumergen paulatinamente ganando intensidad como sujetos y se funden en el agua del plano inferior de la imagen ocasionando un movimiento sustancial de transformación por la ondulación del agua y la refracción, en consecuencia, nos remite a una situación límite mediante la amplitud de la escena que invita a ahondar en ese espacio.

También es un rasgo de su obra: **el paso, que convierte los elementos duros o rígidos en blandos**. De esta manera la figura y el fondo se funden en una sola imagen que se desintegra y se empaña su figuración a favor de la luz y el color en movimiento. En la imagen siguiente (fig. 60) observamos las cuestiones de lo espectral, lo volátil, lo gaseoso, la flotación, la ausencia de gravedad, el concepto de estar en fuga parámetros a tener en cuenta para nuestra concepción visual del tránsito en un soporte inmaterial.

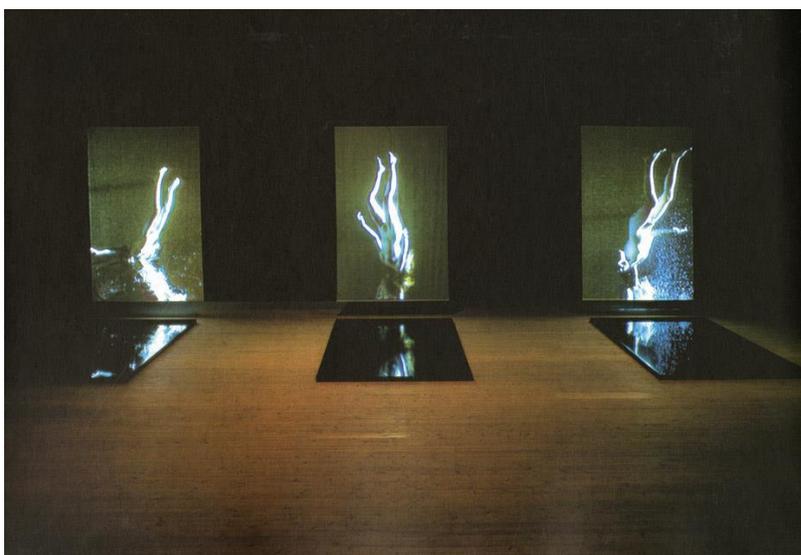


fig. 60

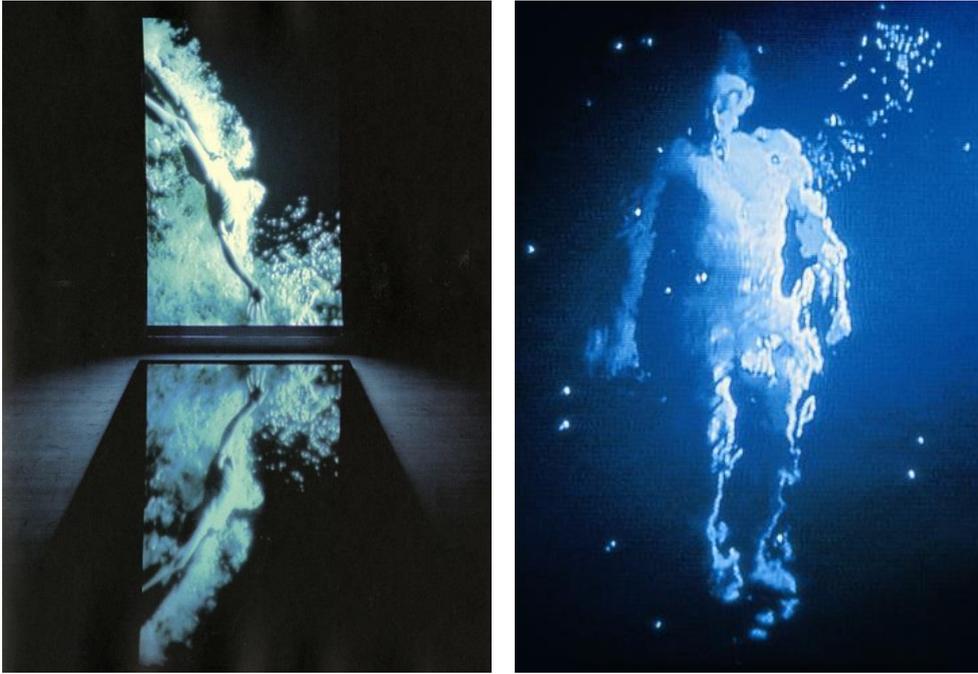


fig. 61  
fig. 62

Y de hecho, precisamente en las figuras 59-60 vemos el montaje *Stations* (1954) realiza una recreación imaginada sin agua física como reflejo especular de agua en el suelo, utilizando como mecanismo la imagen proyectada que va del espejo a la pantalla aplicando un eje de simetría entre ambos a través de la tendencia a una simetría axial (fig.59), -a menudo encontramos las formas simétricas en minerales, vegetales, animales, e incluso en nuestro propio cuerpo- en su caso un contrapeso como recurso que le confiere cierta serenidad y descripción del espacio ausente en su propuesta instalada.

### ¿En qué sentido utilizo las referencias?

Nosotros en la animación también aludimos a esa noción de doble espejo de agua interior que contiene la proyección en ese sentido horizontal, en nuestro caso, por la alusión al espacio de la bañera donde se han registrado las tomas, y a ese ideal de agua azul (recordemos gris para Goethe)<sup>82</sup> asociado a la temática del *despertar* y al encanto de la danza imaginada. Por ello, concretamos que utilizamos sobre todo las referencia a Bill Viola en el modo de contextualizar e instalar el proyecto a modo de animación inmersiva, que conecta por ejemplo como dijimos en la pieza *The Sleepers* (Los durmientes, 1992) de las figuras 55-56, en las cuales aparecen siete barriles de acero que contienen en su interior monitores.

Nuestro proyecto instalado en la bañera bebe de dicho artista y concretamente de esta instalación en donde la proyección de vídeo como si se tratara de un espejo virtual con ese sentido de lapso de sueño que referencia B. Viola. Así, en cuanto al citado artista nos interesa como conclusión tanto la forma de su propuesta no representativa como el contenido intelectual; además destacar de su trabajo la búsqueda de las emociones que interactúan con el espectador y sus incursiones escenográficas en el ámbito escénico a través del vídeo tal y como vimos este año en *Tristan und Isolde* [(Tristán e Isolda) con libreto de Richard Wagner del Teatro Real de Madrid, 2014] conectado con la esfera de la

<sup>82</sup> GOETHE, J. W. *Teoría de los colores*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992.

vida, consideramos que rompe esa barrera del arte actual, sin perder rigor, más allá del público especializado.

Para concluir este apartado, de referentes visuales sintetizamos de todos los aquí señalados, a pesar de las diferencias entre ellos, nos apoyamos en como emplean a menudo el agua como pretexto unido al eje temático de sus trabajos.

### 3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

#### 3.1. CREACIÓN Y PLANIFICACIÓN DE LA IMAGEN MÓVIL

(00:00:07)

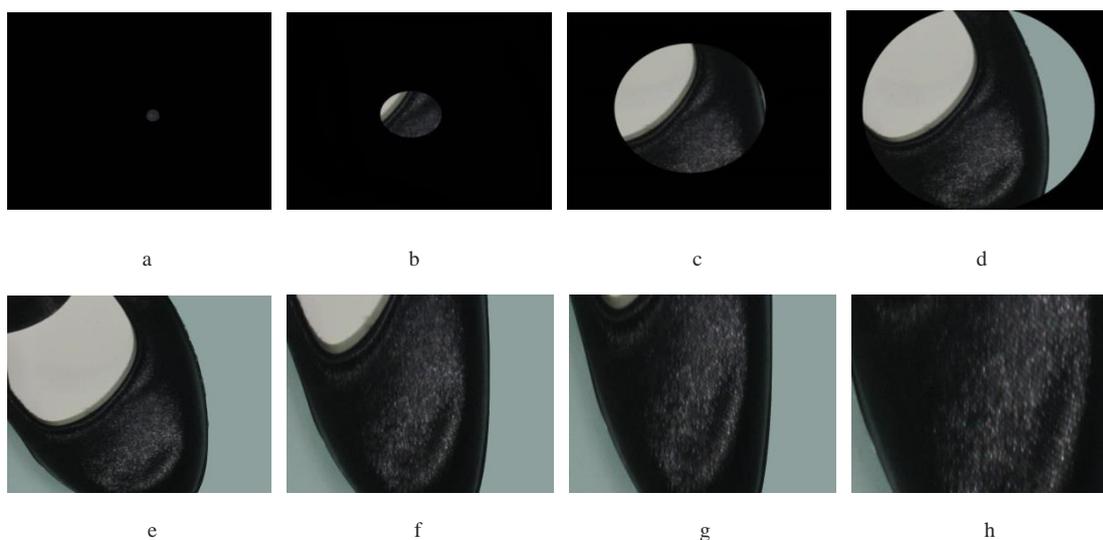


fig. 63

Dado que hablamos sobre la imagen poética **hemos trazado los mínimos elementos** con respecto a la conceptualización, y planificación de las diferentes secuencias. Encontramos oportuno estructurar un acercamiento a lo diminuto: el film se abre y se “cierra” sobre sí mismo a través de un zoom *in* de la cámara (hacia dentro, fig.63a), por ende le permite al objeto moverse libremente desde su propio centro, instalándose en su propio interior *estrechado* a partir de la exploración de la danza de un punto.

En principio, el imaginario poético gira en torno a lo escaso y lo *pobre*, de manera similar, esta severidad es un aspecto que refuerza y precisa la idea sustancial de movilidad, a favor de hacer hincapié en un ritmo visual continuado -aunque desde la fragmentación- y una liberación de la fuerza del movimiento con tendencia a la simplicidad formal, a nuestro entender apropiada en términos perceptuales, justificada de hecho, según Wolfgang Köhler en la “Ley de la prägnanz”, que se deriva de los principios accesibles de la psicología de la *gestalt* en beneficio de la potencialidad de la imagen.

Por esta razón, la selección de la forma geométrica que aparece en el film es el círculo -y no otra- una **estructura elemental minimalista** y honesta, un núcleo sin límites como módulo compositivo: (un ojo-cámara, tragaluz o embudo que engulle a la danza), en contraposición, al predominio de la organicidad e inestabilidad que caracteriza al relato experimental.

Sin embargo, este marco elíptico simétrico no se aísla como decimos nos aporta tensión, dinamismo y remite simbólicamente a la idea de: ciclo, rueda, aureola, ingravidez, integración e infinitud del enunciado así como de manera simultánea organiza el peso compositivo de la propia estructura cíclica que sustenta y abrocha a la pieza. En este sentido cabe recordar que a través de dicha idea circular de la secuencia inicial –que sucede tras el pregenérico junto a los créditos (fig.63)-, se sugiere una idea de **catalejo**, que actúa por efecto centrífugo rumbo al pequeño *viaje* del film que hemos emprendido, lanzado como detonante para retener el comienzo y el fin del relato.



fig. 64



fig. 65

También advertimos el círculo del fotograma como signo que corresponde al arranque cinematográfico y se traduce por decirlo de alguna manera como el tradicional *Érase una vez*, un signo asonante como mecanismo interno y externo de la proyección en forma de tondo que posee alusiones al comienzo y cierre cinematográfico, de las historias del precine y el cine mudo, además en este contexto el cerco da la sensación de vértigo, en el que todo gira; que actúa también con la necesidad heredada de capturar el movimiento peculiar de forma mecánica con la rugosidad de la cámara súper 8 (fig.64), a través, en nuestro caso, de la vibración enérgica del cortometraje realizado en stop motion a una velocidad de 24 fotogramas por segundo de un modo casero.

De forma similar, con este tono de experimento, que atañe del mismo modo al cariz del origen del cine (1895), lo retomamos ahora, por el efecto atemporal del **blanco y negro**, la temperatura del claroscuro se traslada para visibilizar la condición plástica de la corriente del agua, que en principio impide ver los colores por su cualidad transparente y su propia velocidad indivisible. Del mismo modo, a fin de conseguir profundizar el agua con la cámara subacuática el agua asimila desprenderse del espacio de baño, distanciarse y tornarse dentro de un pequeño hábitat abierto, o especie de *isla- estrella* (fig.66), en donde el tiempo parece detenerse, en parangón al cine que hace soñar al proyectar la *realidad*.

Hecho que se produce en consecuencia del cambio de escala y la ausencia de linderos de la imagen desde una noción de lo microscópico parece que se transforme el contexto más intrascendente de la cotidianidad en una experiencia diferente que nos transporta como espectadores en la proyección. En última instancia, dentro de la poética de lo insignificante e (in)visible hemos registrado con la cámara puntos naturales “burbujas”, formadas por el aire condensado debajo del agua. Procurando advertir esas sutilezas de las ondas y dilataciones del fluido que por momentos parecen coger cuerpo e insuflarle un aspecto de liquidez metálica y vivacidad a nuestra danza ideada a través del film.

Para finalizar como vemos en la figura 66 algunos de los fotogramas del cierre que incluyen una oquedad de una fuente luminosa, un disco solar o un pequeño oasis que no termina completamente de extinguirse y por tanto, significativamente el movimiento queda liberado en un punto siguiendo hacia delante. De este modo cóncavo, se expresa visualmente en la clausura del relato poco a poco una continuidad en suspensión en donde el final queda abierto libre de discurso y la imagen vehícula un reflejo de agua cristalina que se desplaza de manera asimétrica hacia la parte derecha (66 *e,f,g*), al efecto de arrojar un atisbo de esperanza, rasgando de forma asertiva una rendija de luz a la última secuencia.

(00:02:14)

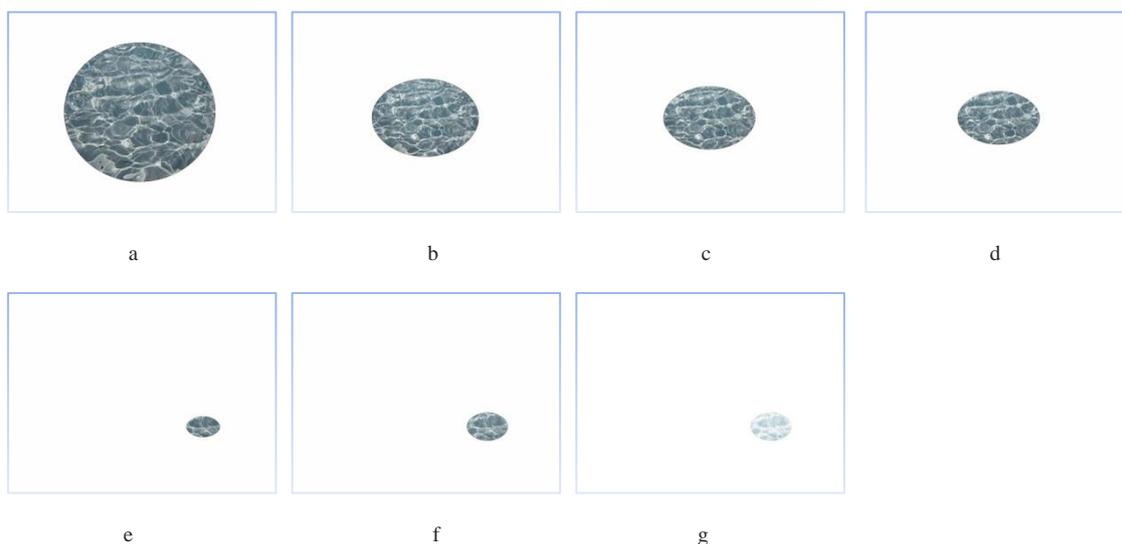


fig. 66

Igualmente la irrupción del círculo está vinculada a la noción de cabeza humana – que rige el tronco- que considera una entrada y salida de fuerzas para concentrarse en esa necesidad de momento presente en la danza gracias a la: entrada de ideas, la claridad, la consciencia y la comprensión. Encontramos de un modo argumental el paradigma del *Canon de las proporciones humanas* de Leonardo da Vinci (vertido en su estudio anatómico

titulado el *Hombre de Vitruvio*, 1492) el cuál circunscribe la cabeza en una circunferencia como símbolo vital de la PRIMERA parte del cuerpo, y con ello en el corto hemos querido transmitir esta asociación implícita de una danza mental o de ideas (no danza) a propósito de la conceptualización de nuestro trabajo. Es interesante ver como un círculo de agua cobrara la noción de pequeño mundo personal obteniendo una fuerza vital resultante liberadora de todo lo anterior.

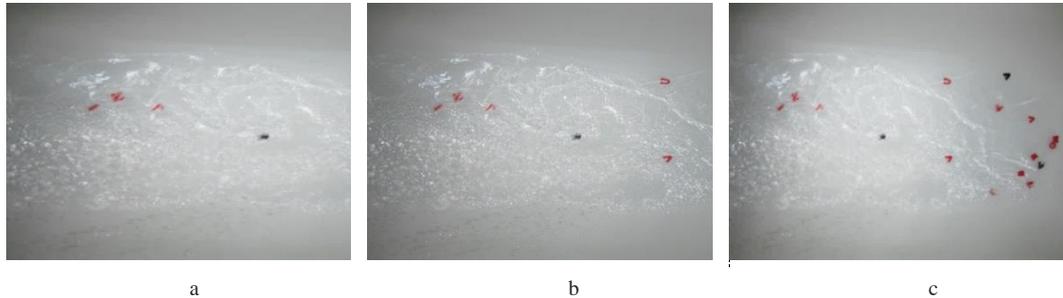


fig. 67

### 3.2. PROPUESTA FÍLMICA

Lo decíamos al principio, la propuesta *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial* es un cortometraje de animación de género artístico y experimental que propone una danza como *suceso*, como sabemos acción no limitada a un ser tangible, partiendo de la pluralidad disciplinar, en donde se reflexiona acerca del concepto de movimiento vivencial y se desvela la analogía entre ciertos aspectos particulares del agua viva con relación a los rasgos fundamentales del movimiento para vehicular la danza como un fluido vital.

Con respecto al título del film, alude a la circunstancia fluida del agua en su estado de fusión (líquido) que no se puede detener porque no deja de cambiar dada la ausencia de forma externa no la podemos fijar, de esta manera, se evidencia como el presente desaparece a cada momento. Y en consecuencia de su carácter efímero la ondulación característica del agua se desvanece, por lo tanto sobrevive el pasado, ya que la movilidad no es instantánea sino que como venimos diciendo posee una duración, y por relación de sentido a la danza se imagina a través de un progreso, para que haya un transcurso temporal con el *aquí* y *ahora*. Pues, como pasa de manera fugaz, se convierte en pretérito diluido a cada momento, a la manera de la realidad poética del agua, que sucede fuera del presente para intentar adentrarnos como decimos en la reconstrucción de un mundo atemporal.

Sin embargo no es algo infrecuente por aproximación de sentido a la cadencia del agua hacemos alusión al paradigmático poema *La lluvia* de Jorge Luis Borges<sup>83</sup>.

### 3.3. MOVIMIENTO. ¿QUÉ ES?

Nosotros tomamos el concepto de movimiento en su acepción de forma de expresión en el ámbito de las artes visuales. De ahí, que el movimiento, especialmente bajo esta óptica se defina como: el cambio de un móvil en el espacio-tiempo que corresponde *a la totalidad* de una manera integral y en ningún caso se repita. Precisamente de forma necesaria es diferente en el factor tiempo por su noción de avance irreversible, pero también en el continuo *espacio-tiempo* como binomio indisoluble heredado del planteamiento de la Relatividad, así en la propia capacidad del tránsito se favorece una aportación inmaterial, enlazada, única y renovada.

Recordando que el movimiento es el suceso o acción que marca la tendencia sin procurarlo y no se detiene en ningún caso, conectándose de este modo con lo inagotable, afirmando que **no tiene barreras** o limitaciones, a pesar de encontrar paradójicamente su **fundamento en lo fronterizo**. Esta premisa se obstina a la concepción reduccionista abordada desde el punto de vista mecanicista o cinemático, es decir la definición de movimiento heredada de la ciencia clásica, antes del cambio de paradigma a la ciencia moderna.

Definido el movimiento seguimos con las tipologías y para ello creemos oportuno retomar a la Dra. Carmen Lloret por su precursora aplicación específica del mismo en el arte e indicar que la clasificación del punto 3.3.1 atiende a la distribución vertida en su tesis.<sup>84</sup> Por ello no nos extenderemos, solo enumeraremos y explicaremos brevemente los diferentes modelos de movimientos.

#### 3.3.1. Tipologías:

##### 3.3.1.1. Movimiento Local

(A. Local): **Cambio de lugar** de algo estable, a veces se reduce al desplazamiento del móvil en el espacio-tiempo.

A.1) Traslación: tránsito en las coordenadas espaciales.

A.2) Rotación: cambio de orientación de un móvil, en donde permanece fijo el eje central (denominado eje de rotación) o bien sustituye su orientación alrededor de un centro exterior. Puede ser pendular o giro.

---

<sup>83</sup> Véase p. 51 del TFM.

<sup>84</sup> LLORET, C. *Op. Cit.*, p.95.

### 3.3.1.2. Movimiento Sustancial

(B. **Sustancial**): Transformación, un cambio en sí mismo de una cosa inestable pierde su identidad o esencia.

#### B.1)-Cuantitativo: (cantidad)

- De dimensiones: cambio de tamaño de un móvil.
- De reiteración: variación por repetición de un móvil.

#### B.2)-Cualitativo: (calidad)

- Generación: lance de no ser a ser.
- Corrupción: mutación o deterioro, de manera inversa a la anterior, que transcurre de ser a no ser.
- Alteración: modificación del ser.
- Metamorfosis: transformación absoluta en profundidad desde la condición interna, es decir el cambio posee un grado muy elevado, resultando más total que en la alteración.

### 3.3.2. *El movimiento en la plástica*

Lo cierto es que el asunto del movimiento es una cualidad intrínseca al arte -y a la vida, en virtud de conferirle sentido -. De paso, como venimos diciendo podemos incidir que incluso hay movimiento en circunstancias de inmovilidad. Así, va a ser el medio trascendental como vehículo de unos valores internos que se articulan sobre todo en cualquier forma de conocimiento, y la correspondiente “disciplina artística” que la contenga, e ineludiblemente a través de la danza y el cine. Debe quedar claro, que en su procedimiento, la dinámica del tránsito se capta de golpe a partir de la simultaneidad de estados y se configura mediante una visión de conjunto en su sentido *holístico* [etimológicamente del término griego ὅλος (*holos*) **todo**], de forma necesaria, nos arrebatada a través del conocimiento intuitivo que mueve a la conciencia sin embargo, después necesita de una formación y asimilación en su traducción plástica.

Durante su captación es imprescindible el trabajo de la **memoria adquirida** teniendo en cuenta el pensamiento divergente para su persistencia retiniana, es decir notamos la necesidad de comprender y *grabar* el movimiento en la mente, de un modo sintético en un tiempo concreto y a posteriori expresarlo de un modo liberado como puro fluir. Es más, para nosotros la movilidad se convierte en un fenómeno luminoso subjetivo no parametrizable tomado de la experiencia vital. Al respecto, como conclusión citaré una vez más a la Dra. Carmen Lloret que nos dice a propósito del movimiento en el arte: “la representación de la imagen virtual de un movimiento aprehendido en su totalidad”.<sup>85</sup> La autora iniciadora de la teoría aplicada a la plástica nos advierte la necesidad del descubrir su continuidad para conseguir la interpretación del movimiento en las artes visuales.

De ello, además se desprende que va más allá de la razón, cobra una sensación de estar haciéndose que se tiene que captar a través de ese *instinto de ingravidez*<sup>86</sup> que comentábamos al principio con respecto al planteamiento de Bachelard, influenciado por Bergson, para poder llegar a su profundidad y hacerlo *despegar* sin restricciones como un tirón elevado de la atracción del suelo, avivado y aumentando la tensión del conjunto fuera del tiempo físico a favor de soñar, liberarse la “razón común” y dejar suelto el movimiento.

Es por este motivo que en el plano creativo para captar esa *realidad* inestable, que nos permite potenciar la imaginación se tienda a la abstracción, a la pura síntesis, al espíritu y a la creación de un suceso móvil traspasado que genere sus propias leyes de: color, tono, textura, dirección, dimensión, etc. Interrelacionadas y amalgamadas desde diferentes focos al instalarse en el cambio como lenguaje, alejado de la materia y de la sustancia que caracteriza a la rigidez de lo sólido a favor de la: fluctuación aérea, la fugacidad y lo vaporoso. En este sentido alternativo de lo **imparable**; como nos revela el primer manifiesto futurista proclamado en 1909 en “Le Figaro” por F. Marinetti, al respecto nos dice: “**El movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos** (...) Los objetos en movimiento se multiplican y se distorsionan como vibraciones a través del espacio.”<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> LLORET, C. *Op. Cit.*, p. 535.

<sup>86</sup> BACHELARD, G. *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>87</sup> MARINETTI, T. Disponible en: <http://proa.org/esp/exhibition-el-universo-futurista-manifiestos.php> (Consulta realizada el 26-05-2014). Queremos puntualizar, que encontramos coincidencias exclusivamente en cuestiones formales y teóricas como categoría estética, y obviamente no en la visión ideológica del manifiesto del movimiento futurista.



fig. 68  
fig. 69

Considerados estos ejemplos, dentro de la irrupción del futurismo italiano, además huelga decir que dicha tendencia dará paso al Primer Movimiento de las Vanguardias, en la cual se demuestra una antítesis al arte moderno como una bofetada a lo establecido, poniendo en solfa el aire romántico (nostálgico) precedente hacia un cambio de régimen no narrativo: innovador, aséptico e intrépido de la imagen que de un modo superlativo ensalza la belleza de la furia dinámica promovida por la máquina.

Específicamente en la figura 68 contemplamos el caso de Giacomo Balla y su obra *Automóvil corriendo* (1913). Como podemos comprobar la imagen ruge por la energía que producen las diagonales dirigidas que crean profundidad y se alejan de la estabilidad de la verticalidad u horizontalidad, en donde desaparece tanto la forma figurativa como el espacio físico en su mayoría, ya que de un modo residual solo reconocemos las formas circulares de las ruedas del vehículo, aunque eso sí desdobladas, inclinadas y convertidas en espirales propagadas en el ambiente, ocasionando en el total: un barrido de luz, velocidad y ruido a propósito de indicar la idea de *desviación* y rastro del movimiento, como reflejo de la época tecnológica de principios del siglo XX que acontecía en Europa.

Ahora bien, recordemos que el enunciado futurista atraviesa todas las artes extendido desde Italia se suscribe por casi todo el continente europeo durante el primer decenio del siglo XX, lo vemos reflejado incluso en el campo de la fotografía, con el ejemplo de la figura 69 –referido en relación a nuestro corto– en él se promueve la movilidad a través del fotodinamismo de los fluidos, como el caso de Harold Eugene Edgerton en su pieza *Swirls and Eddies: Tennis* (1939) al observar cómo se evapora la fisionomía, se deshumaniza la imagen mediante turbinas, rastros y vórtices, que impulsan la ausencia de fillos. Detectamos de todo ello como cualquier cuerpo en movimiento es diametralmente opuesto a cuando está parado. En la concepción del tránsito vemos como a

mayor velocidad el cuerpo sólido se vuelve ascendente y blando, pudiendo llegar a disolverse la forma en la retina. Para luego tomar forma, estructurarse y transformarse con cierto control, en la que quede espacio para el espectador y por tanto pueda tomar parte de la experiencia móvil. De ahí, su necesidad de transformación e invención que escapa a lo estrictamente visible a la hora de expresarlo plásticamente Edgerton nos propone sumergirnos en la estética de los fluidos a partir del negativo de la fotografía en blanco y negro.

O el caso de unos los máximos precursores de la invención del cinematógrafo (1894, los hermanos Lumière) estimados por supuesto sin olvidar la gran aportación previa de Eadweard **Muybridge**. El cuál de un modo desconcertante -para la época- disparaba fotografías como si se tratara de una tira de celuloide, abordando: objetos, animales y personas como pretexto para el estudio del movimiento experimentado a través de sus designadas cronofotografías.

Tomando como referencia directa las imágenes fluidas secuenciadas de Etienne Jules-**Marey**, en este caso el fotógrafo e investigador, Muybridge realizó un estudio dilatado documental del movimiento vivencial, que por inclusión temática también abarcó en su legado el tema de la danza como vemos en una de sus piezas *Woman Dancing*, [(*Fancy*), Bailarina, fantasía 1887], de la cual adjuntamos un par de fotogramas en detalle, a modo ilustrativo (fig.70) en donde en un plano bidimensional la bailarina asoma rotando sobre sí misma, sobre su propio eje de simetría en sentido circular y por la repetición del motivo de la imagen secuenciada y con un cariz gradual diferenciado la danzarina parece simultáneamente cobrar vida en nuestra percepción, elevándose por encima de las imágenes al fusionarlas el propio espectador en la retina.

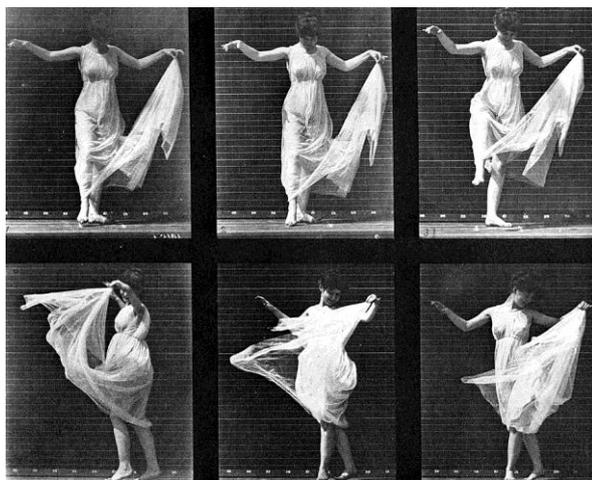
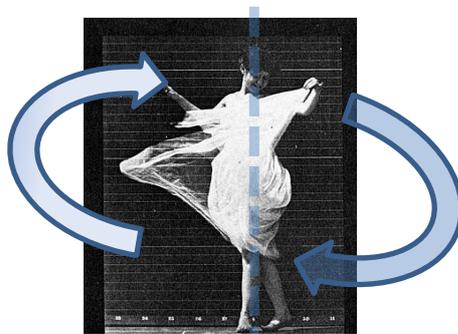


fig. 70



(ROTACIÓN giro sobre su eje de simetría)

fig. 71 (detalle)

En la figura 72 visualizamos otro bello ejemplo de ballet, en este caso un fragmento de la pieza titulada *Pax de deux* (1968), obra culmen que llevó a cabo el director escocés Norman McLaren. Este film paradigmático (galardonado en 17 ocasiones incluyendo un premio BAFTA en 1969 en la categoría de mejor película de animación) huye de la literalidad recoge la noción temporal del movimiento de la danza con cierta pictoricidad y abstracción, dilucidado coreográficamente a través de un cortometraje experimental. Con el rodaje de la imagen media fílmica que transcurre en el espacio-tiempo ya no solo se expresa una descripción primitiva con intento restringido de movimiento por su tendencia a lo estático como se planteaba en la instantánea del ejemplo anterior (fig 70-71), en contra en la figura 72 la movilidad queda virtualmente liberada en su totalidad sumergida en el continuo flujo y reflujo de la danza captada a través del film, dando paso al parámetro de lo cuatridimensional a nivel técnico enunciado desde el tono acromático y el tipo de información que le brinda al cineasta la atemporalidad y el arte del blanco y negro.

En el fragmento del film nos referiremos formalmente a como las figuras aparecen desdibujadas, pierden sus límites, los fotogramas se toman desde varios centros que originan asimétricamente una interesante fricción en el corto resultando un relato fragmentado, desplazado y abierto por su indeterminación, en el que por aproximación por un lado, se mueve la cámara, por otro, los bailarines: Margaret Mercier y Vincent Warren pasando por la coreografía de Ludmilla Chiriaeff. Al fin de crear un *continuum* de energía que baila en un conjunto indivisible pensado entre vídeo, audio y danza.

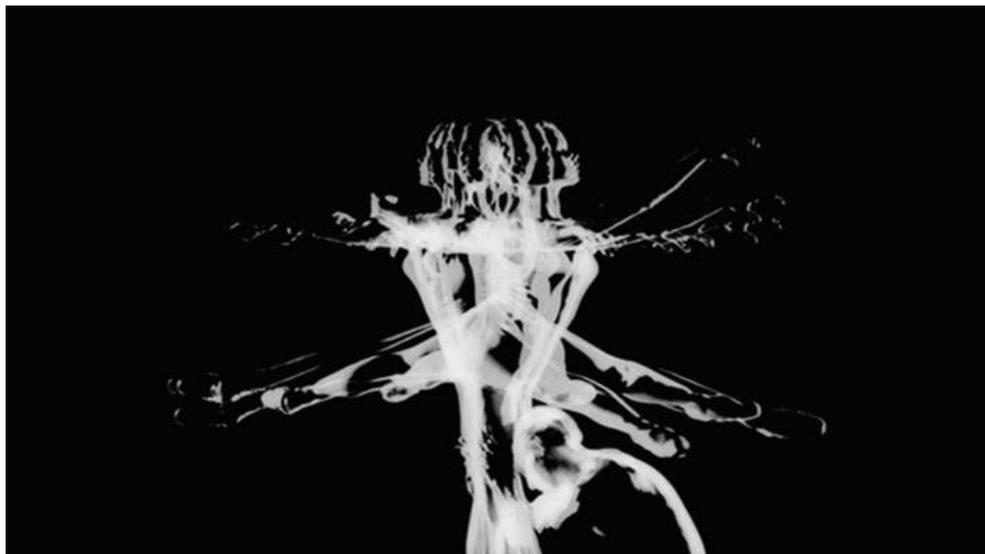


fig. 72

De los ejemplos anteriores fortalecemos nuestra comprensión del movimiento en el ámbito de la plástica donde a mayor sustancia o corporeidad menos movimiento de las partes y del total. Lo que nos hizo reflexionar que la movilidad es compleja no es compatible con lo aparente, lo superfluo, lo ostentoso y el ribeteado o realismo de la imagen quizá referenciada con respecto a alcanzar esa pura movilidad de la danza *en su propio vuelo*. Para ello hay que alterar el peso visual ligeramente hacia la parte superior, por el

carácter etéreo. En cualquier caso lo que buscamos es el fundido de la imagen mutable sin anclarla en la que aparezca la esencia dancística a partir de formas abiertas, conectadas y pregnantas que pulsen como tales. Dicho de otro modo, que no se queden en lo instantáneo o cómodo para los ojos del espectador. No obstante sin perder de vista que el movimiento en las artes tiene que tener un tempo continuo e inquebrantable aunque posea ritmos diferentes. Dentro de los movimientos se pueden diferenciar las acciones y los conectores entre dichas acciones a pesar de que en ambos casos hablamos de imágenes intermedias por estar en tránsito.

Se diferencian los tres tipos:

- Real: Presentación simultánea del movimiento al tiempo de la acción.
- Óptico: Efecto visual o sensación perceptiva de vibración que solo existe en la mente.
- **Virtual**: Representación de un movimiento real en otro tiempo diferente al presentado.

\*Además habrá que tener en cuenta los **efectos cinestésicos**, (como el propio origen etimológico del término que deriva del griego *κίνησις* “movimiento” y *αἴσθησις* “sensación”) son los factores encargados de agudizar la percepción física o corporal del tránsito en la expresión plástica.

### 3.3.2. 1 Propiedades: dirección de sentido y velocidad

Las propiedades dependerán siempre del punto de vista del observador.

• Vector: Es un segmento temporal o **fuerza orientada** hacia uno o varios puntos. Determinado por el módulo (entre AB), su magnitud, su base y su dirección-sentido.



⇒ Elementos del vector:

Dirección: Orientación de la línea que contiene el segmento temporal o vector.

Sentido: Cruce de un origen a un extremo.

⇒ Son dimensiones vectoriales:

- Trayectoria: Itinerario o ruta prefijada de un móvil.

- Velocidad: La proporcionalidad entre el espacio transitado y el tiempo utilizado en realizar dicho recorrido.

## 3.4. MOVIMIENTO VIVENCIAL: DANZA-FLUIDO

Dejamos las propiedades del movimiento y pasamos así a otras consideraciones principales del trabajo. Como decíamos antes, en términos generales uno de los rasgos más significativos del movimiento vivencial es que posee altas dosis de libertad puesto que lo

entendemos cómo fluir absoluto. Es por ello, que el movimiento se encauce a la forma peculiar de desplazamiento, o predisposición "positiva" al cambio, que define a **la conducta elástica de los fluidos**. En nuestra propuesta discurre concretamente como el agua pura, de esta manera mediamos por otra experiencia de la danza, en la manera de bailar: libre, ágil, cercana, sin detenciones, con claridad de movimientos enlazados, así como, un sonido *limpio* en el zapateado, que irradia y se desliza ingrávido, corriendo con frescura cargado de líquido por la *pista* bañada de agua, tal y como evocamos en la experiencia fluida recreada en el film. Por tanto, al ser un escenario flexible se añade también un factor experimental que en condiciones estables posiblemente no tendría; además hemos de incidir en la cuestión de que el movimiento se capta desde dentro, a partir de un tiempo interno palpitante, y en especial, a través de la unión del conocer al sentir, dando lugar a la desenvoltura de un movimiento vital.

A nuestro modo de entender con la necesidad de que no pase por la mente exclusivamente racional, negación de la convención aristotélica, naturalista o representación mimética, en contra, se sustenta un acercamiento intensivo a la realidad misma, al grado 0 en dónde arte y vida se integran ofreciendo un suceso diverso, **contingente y aleatorio** más próximo al final abierto y a la no repetición debido a que el movimiento no se legitima a ningún mandato o moda ni responde a la acción, en cambio es un SUCESO conectado con lo ABIERTO y realmente no muere, entonces, por algunos de estos aspectos en este estudio afirmamos que la movilidad resulta un evento concreto, en donde se mueve por conciencia intuitiva, no se apoya de ningún lado, quedando liberado. Lo cual nos permite decir que el movimiento es fulgurante, y arrollador pero ante todo, una **fuerza** motora vital que fluye con nosotros en el momento (*nunc fluens*) y promueve el desarrollo.

A su vez, la vibración adquiere una vivencia íntima del bailarín/a, *-sube por dentro hasta las últimas habitaciones de la sangre*<sup>88</sup>-(expresión referenciada en el sentido de la poesía de Lorca), a través de un sentimiento de la duración, que tiene en cuenta la experiencia del tiempo diferenciado y un aire vivo.

---

<sup>88</sup> GARCÍA LORCA, F. *Op. Cit.*, p.94.

De esta manera, es comprensible que al tratarse de un movimiento activo se asocie estrechamente a “**la sangre viva**”, que recorre todos los poros, en definitiva al líquido orgánico por excelencia, sinónimo de: instinto, y savia en continua ebullición.

Es decir un movimiento rítmico autónomo que bascula entre el arte y la **naturaleza** (asociada a lo poético). Siguiendo con la apreciación de Lorca el movimiento vivencial conecta más bien con la realidad, e incluso bebe de lo popular más que con el arte estrictamente.

Finalmente y en este sentido, para nosotros la movilidad cobra un sentido valioso, una virtud vinculada a la vida misma, dado que propone una creación espontánea con el momento. A su vez, el ser se libera y trasciende el espacio-tiempo en el que el pasado, presente y futuro se entremezclan hacia un **tiempo vivido realmente** en una oscilación trepidante. Y es que, la fluctuación es un fenómeno que afecta al espacio circundante coincidente con los propios fluidos que implican un cambio de estado y temperatura en el entorno; en el que el todo cambia por la cualidad líquida ofreciendo: ecos, goteos, chorreos, ondas e integrándose en el vacío. Este aspecto interconectado del movimiento con el agua lo retomaremos y ampliaremos más adelante en el capítulo 3.5.2.

Llegados a este punto, antes de finalizar este apartado, nos resulta interesante recurrir a los términos *danza* y *fluido*, que según los define la RAE;<sup>89</sup> **Danza:** Acción de bailar. Conjunto de danzantes. Trajín de quien se mueve continuamente. Movimiento o agitación de una cosa bullendo y saltando. / *Danza de la Muerte*. Representación plástica o literaria de poder igualador de la muerte, con quien bailan todos los estamentos de la sociedad medieval, según referencias desde finales del s. XIV. **Fluido:** Se dice de las sustancias en estado líquido o gaseoso. Se dice de un cuerpo o sustancia cuyas moléculas tienen poca coherencia, y que toma siempre la forma del recipiente que la contiene: sustancia fluida. Dicho del lenguaje o del estilo: Corriente y fácil. Dicho de un factor económico: Fácil de manejar. Corriente eléctrica. ~s **elásticos**. Cuerpos gaseosos.

---

<sup>89</sup> DRAE, *Diccionario de la Lengua Real Academia Española*, vigésima segunda edición. Disponible en: <http://www.rae.es/> (Consulta realizada 24-5-2014).

Por todo ello, si lo aplicamos al campo artístico concluimos que estas acepciones nos sirven como punto de partida para hacer concurrir los conceptos en la denominada danza-fluido que lo explicamos de la siguiente manera: estilo de baile conectado a la emoción poética, cargado de soltura y libertad a través de absorberse intuitivamente por el propio devenir en un todo integrado, en el que se esté “flotando en la base” por deslizamiento continuo (*flow*).

En síntesis conferimos al movimiento de la danza una POTENCIALIDAD aplicando una afección, liquidez, viscosidad y vitalidad a su lenguaje, en un estado enérgico y permeable en donde el flujo del baile se destile a través de un impulso vital encarado desde una subjetividad libre (*freestyle*) que se ve empujada a partir de unas leyes propias - conectadas con vivir lo natural por el placer de moverse- que proporcionen al danzarín-a un amplio margen de acción de movimientos internos desprevenidos de gravedad física, *despegados* de la tierra. Y por tanto, la danza flota en el aire, se sumerge y emerge contrariamente, en el sentido continuo de la luz, en una *línea de fuerza* dinámica abierta sin resistencias alzándose en la misma de forma renovada con mayor elasticidad, aliento y ligereza. Finalmente, ante este fenómeno incandescente en movimiento –casi de relámpago- conectándolo con el contenido del siguiente epígrafe como apunta el poeta Novalis: “El agua es una llama mojada.”<sup>90</sup>

### 3.4. 1. *La memoria del agua*

Como ya se vio en páginas anteriores (cap. 2.2.1) **el agua clara es una pieza clave catalizadora:** lúcida, inocua y transparente sin duda, en ella se aloja el componente químico indispensable que constituye cualquier impulso de vida; esto aprueba que es un eje central de poder y por ende, un rasgo de libertad o de supervivencia para quienes afortunadamente disponemos de ella. Debido a que, como todos sabemos es la **sustancia nuclear** que aporta el oxígeno e hidrógeno necesarios para el funcionamiento vital, e indudablemente la encargada del *transporte* diario a nuestras células para aportar la mineralización esencial que éstas no disponen por sí mismas.

---

<sup>90</sup> NOVALIS, citado por Bachelard, 1994. *Op. Cit.*, p. 150.

Efectivamente de forma precisa se convierte en esencia interna y/o externa de nuestro cuerpo. Del mismo modo, y en este sentido nos sumerge en un constante flujo y reflujo, como el curso natural que abastece por completo a la Tierra. Por todo ello consideramos tomar en cuenta algunas otras cuestiones fundamentales que creemos de interés subrayarlas para contextualizar su influencia, antes de pasar al cruce de contenidos de cara a la recta final del trabajo que veremos para acabar en los capítulos sucesivos.

En esta misma línea, como decíamos, en primer lugar, partimos de la base de que el agua es un valor indefinido, al ser Uno de los recursos naturales, un núcleo de riqueza para saber dónde establecerse como individuo. Considerándose como ideal y a su vez como la *patria universal* que embebe a todos los seres, ligada a la continuidad, permanencia e indicio de vida de cualquier especie. Convertida de este modo en un compuesto “universal”, totalmente receptivo y poetizado porque filtra, mece, y le caracteriza en principio, una belleza moral por ser una sustancia noble purificadora que elimina la toxicidad y en definitiva podemos afirmar que nos hace mejores en una especie de sublimación de la energía.

En segundo lugar, como sabemos, el agua no tiene ni principio ni fin, se concibe como un medio sin extremos ni límites que parte del vacío, pilota la fuerza vital, de ahí, que a través de ella se proyecte la idea de infinito, ya que la presión de agua no se puede frenar, al estar en estado de continuo fluir. – Eso sí, nosotros la tomamos en cantidades manejables en nuestra danza como síntoma activador de transformación pero sin perder ese concepto inicial de amplitud sin fin que la comprende-. Tercero, el agua cristalina se descubre como singular, insípida e incolora, posee posibilidades inagotables innatas. **Adopta la forma de espejo donde se refleja evidenciando su versatilidad, neutralidad y sus diferentes facetas diferenciadas** sin perder su esencialidad. Ya que el punto de fusión del elemento es 0 ° C, en consecuencia, podemos afirmar que le define el cambio en condiciones normales y para más inri en sus dos vertientes tanto en la local: *a través de su discurrir continuado*,

como el cambio sustancial: *por la conversión de estado* (de seco a líquido) y la correspondiente refracción del agua, en la que llegan a producirse plenas metamorfosis de las formas o alteraciones de tamaño POR DISMINUCIÓN de su longitud de onda (lo que ocasiona la mayor percepción de su velocidad, como si se tratara de la luz).

Cuarto, más datos: posee el grado de viscosidad cero, es decir lo que se denomina **el fluido ideal** por su **condición liviana** líquida. De hecho, en este sentido, el agua es considerada el **disolvente universal** por su capacidad de solución prácticamente en cualquier sustancia. Y por lo tanto, es uno de los mayores aglomerantes y adhesivos debido a su capacidad de absorción y pregnancia.

De ello, se desprende que contiene valiosos químicos, minerales y nutrientes que cualquier otro tipo de sustancia. Es por este motivo que en casi todos los lugares la vemos crecer y circular, el agua es la pura fluidez, la salud, la higiene y como sabemos una poderosa **corriente eléctrica**. Son las arterias y las venas subterráneas que brotan de la Tierra. Tal y como apuntaban nuestros ancestros y muchos de los mitos de la Antigüedad, es un bien sagrado; en la actualidad el agua sigue siendo el eje vertebrador concentrado de muchas ceremonias o religiones como signo y símbolo purificante o bien vivificante.

Por ejemplo, como testimonio de lo citado, para los egipcios encontramos el carácter sagrado sedimentado de las aguas sagradas del río Nilo o la consideración ética de los poblados indígenas de la cultura Inca, por la aprobación de velar en la necesidad de preservarla. Tanto es supreciado valor y su reserva en muy buen estado -en curso alto de agua dulce- que se le denomina con el término de **oro azul**. También, antes de pasar al siguiente capítulo creemos oportuno mencionar otro aspecto y no menos importante, el factor auditivo del agua. Recordemos como el escuchar lo natural también confiere la posibilidad de ser entendido como música. Las referencias de este hecho son constantes, John Cage en su obra lleva lo dicho al extremo donde la melodía es TODO, es decir **todo lo sonoro se reivindica como música**. La organización de estos conceptos los vemos brevemente en el siguiente esquema:

*Sonido - Ruido - Silencio ↔ Todo entendido como música.*

Por tanto, en este sentido el revolucionario John Cage rompe con la idea dictada de arte musical y se sitúa en la esfera de la vida con descaro e inteligencia como reacción a la tradición mediante el absurdo y el humor que caracteriza el “espíritu fluxus” en el que se inserta.<sup>91</sup> Dentro de este movimiento se percibe lo cotidiano e intrascendente de forma creativa sin embargo, se produce una auténtica renovación y revolución musical. A raíz de reunir EL ARTE CON LA VIDA apoyándose en el zen.

En este sentido poético de la música que incluye lo natural y concretamente el sonido del agua también encontramos algún tipo de paralelismo de nuestra pieza con el siguiente fragmento de Bachelard que dice así:

Todo el espacio vibra con los ruidos vivaces del frío. No hay espacio sin música, porque no hay expansión sin espacio. La música es una materia vibrante. Panthea sale “de la corriente musical como de un baño de agua resplandeciente, un baño de luz azulada.”<sup>92</sup>

A su vez, en la génesis de nuestra obra es importante considerar la significativa afinidad del agua con el espíritu abierto del *haiku*, y para ello, a modo explicativo nos valemos del siguiente ejemplo de Julie Sopetrán:

Murmullo de agua.  
Tras las sombras de cañas  
Notas de música.<sup>93</sup>

Así, para concluir con este tema aplicando lo referido al cortometraje, bajo la influencia de ráfaga que nos aporta la delicada sensibilidad del *haiku*, -como encontramos en el caso anterior- un tipo de poesía tradicionalmente japonesa que refleja el mundo, abriendo la percepción y en este caso profundiza el agua en sí como un *suceso* de la naturaleza: independiente de la tendencia dominante, breve y sincero que guarda a grandes rasgos alguna relación implícita con la sonoridad invisible de la misma, distinguida como música, haciéndonos partícipes de esta manera del proceso creador de los ciclos naturales. Además el agua desde este enfoque musical se asocia a la armónica, el instrumento de viento de la “voz sublime” en conexión a otros de la misma familia que contienen un principio de calma y un toque natural en este sentido como el sonido de la flauta que sobrevuela al film.

---

<sup>91</sup> Véase la entrada del TFM, *Fase de experimentación*: a modo de “instrucción Fluxus” p. 43.

<sup>92</sup> BACHELARD, G. 1986, *Op. Cit.*, p.67.

<sup>93</sup> Haiku: 俳句. La palabra haiku se traduce textualmente como sentencia de un actor. Se caracteriza por su métrica en moras.

SOPETRAN, Julie. Disponible en: <http://lluviadestellos.blogspot.com.es/2012/08/murmullo-de-agua-haiku-800.html> (Consulta realizada el: 23-5-2014).

De ahí, llegados a este punto, como culmen de los capítulos precedentes pasamos al siguiente párrafo en donde de forma crucial para el TFM por fin hacemos confluír los tres componentes: el agua, la danza y el movimiento para confirmar nuestra hipótesis.

### ***3.4.2. Paralelismo entre el agua poética, la danza y el movimiento***

No es casual nuestra relación con la danza y el agua. En este contexto cuando estamos en este líquido nos movemos mejor sin apenas forzarnos, por la ausencia de peso, y cualidad aspectos determinantes en la concepción de la danza, en la que uno tiene que arrancarse libremente de forma imaginaria confiriendo un brío, y una fluidez al propio devenir. En la danza hay que dejar a un lado el estado físico y sumergirse en el espíritu para revivir el movimiento (recordemos que el agua es un símbolo elevado del alma o aliento vital significativo y engarzado con el enunciado durante el enunciado de la pieza). Entrando de lleno en lo ingravido, se sugiere un cambio en profundidad en este caso concretamente el bucear en el agua cristalina visibiliza simbólicamente por un lado, la inmersión y transformación que sugiere una implicación vivencial en el mismo así como, por otro, exterioriza una concatenación de cambios sustanciales que se dan debajo del agua por el fenómeno de la refracción, por este motivo el móvil presenta un aspecto oblicuo e incierto en el medio acuático.

De hecho, la idea planteada inicialmente se corrobora según el área de la física ya que afirma que la longitud de onda en el agua es más pequeña y se mueve en línea recta, de forma limpia—como le sucede al continuo de la luz que desarrolla la Teoría de la Relatividad—. Y por tanto, a nosotros nos condujo a relacionarlo íntimamente con el movimiento, asumiendo como percibimos el incremento de la tensión del móvil en el medio, así como, en otro plano, al estar fuera del agua, (en la capa de la superficie) se hace visible la huella intangible de la corriente del aire que la desencadena. Por ello, en nuestro trabajo profundizamos en un peso liviano que nos permita aflojarnos conceptualmente: aligerar el ritmo, quitar dureza acentuando lo volátil y ondulante de la propia danza desdramatizándola en su aspecto formal por su choque de sentido proporcionado a través de la inesperada presencia onírica de los zapatos de danza en el medio acuático.

Además, el símbolo genérico del agua nos permite observar la simbiosis en el medio fluido, al bucear en ella, como decimos nos diluye en parte, nos confiere ese “anonimato” o distanciamiento a nuestro parecer tan necesario en cualquier arte que permanezca en el tiempo y más aún si cabe en baile en donde el *qué* y el *cómo* apuntan a dejarse arrastrar hacia lo no estable en un “suceso visto y no visto” mediante la indeterminación más allá de los egos en pro de un puro proceso en donde el ser y no-ser se combinan descargados para fluir con la fuerza del presente.

En cuanto al espacio-vacío circundante, hemos de decir que se dilata por el fluido, y el móvil se hincha y ahueca al entrar en contacto con el líquido, produce deformaciones ondulantes erosionadas en el medio acuático. Dando lugar a cambios sustanciales, bien de alteración por la disminución de onda causada por el fenómeno de la refracción, que ya hemos comentado en el epígrafe anterior, o cambios cualitativos de transformación tipo metamorfosis que aporta una personalización poderosa a la danza, de ahí, que ya no solo se dé el desplazamiento en el espacio sino que en el agua el ambiente se percibe cómo se mueve sutilmente y se funde con el móvil, la convulsión se articula en un todo integrado entre figura y fondo. De ahí que repercute en generar un movimiento amplio, limpio e ilimitado como el poder fundente del agua.

De lo cual, inducimos y confirmamos que el movimiento de la danza no es físico es un flujo elemental que nos impregna por completo y aspira a estar libre de contaminación para dejar pasar la luz en paralelismo estrecho con el líquido que crece su interconexión por aspectos tales como la evaporación de ambos por su propio carácter efímero, su ausencia de forma y el cambio incesante que les define. De alguna forma, el tránsito es una goma elástica abre un infinito al igual que el agua viva no conoce límites con la intención de **aportar una humedad combustible al movimiento e imprimirle mayor dosis de energía**. Cualquier movimiento por pequeño que sea es una caja de resonancia; ya que lo aislado no dice nada y para probarlo basta con tirar una piedra al agua y ver como se forman ondas capilares concéntricas, y éstas se expanden por todo el estanque por la vibración del movimiento inicial.

A propósito de demostrar la función de los conceptos de la microdanza, el poder del centro -entendido como núcleo o conciencia - y la apertura del movimiento. La musa de la danza libre, Isadora Duncan lo explica de la siguiente forma:

El centro  
todo el círculo gira,  
en una danza infinita,  
el centro permanece inmóvil.<sup>94</sup>

Con esta cita constatamos ese vaivén interior en el que Todo está interconectado en una red de ondulaciones, la danza tiene la necesidad de captar lo esencial, posee algo de esa vibración del alma se desenvuelve como en un torrente de energía viva en donde a fin de cuentas *el propio movimiento genera movimiento* y no se delimita, obtiene fuerza a través de este medio y finalmente tanto el movimiento, como la danza pasando por el agua confluyen como elementos sutiles libres de gravedad además dado que son fluidos no pueden cortarse en seco ni pararse más bien se dirigen hacia el crisol de lo nuclear como corrientes circulares arrancadas de manera limpia, concentrada e irrefrenable.

## 4. ANÁLISIS. DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL FILM

Ficha técnica y artística  
del cortometraje

<b>Título</b> .....	<b>BAILABA EL AGUA</b>
Año de producción.....	2013-2014
Nacionalidad.....	España
<b>Dirección y realización</b> .....	Tamara Rama
Bocetos y dibujos.....	Tamara Rama
Guión gráfico.....	Tamara Rama
Producción.....	Carmen LLoret
Animación y montaje.....	Tamara Rama
Duración.....	02'40"
Número de fotogramas.....	3.792
Agradecimientos/colabora con ajustes.....	EDG. Escala de grises
<b>Género</b> .....	animación artística y experimental
Técnica.....	stop motion
Estreno.....	septiembre de 2014

---

<sup>94</sup> Blogger: HIR. *Op. Cit.*

Sinopsis: El cortometraje de animación *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial*, ofrece una aproximación dancística interdisciplinar que reflexiona sobre el concepto de movimiento vivencial y desvela la analogía entre ciertos aspectos específicos del agua viva con relación a los rasgos esenciales del movimiento entendiendo la danza como un fluido vital sustentando la teoría del presente trabajo.

## 5. SÍNTESIS

A lo largo de estas páginas, como piedra angular, hemos procurado fusionar y aplicar de un modo disociado, las características del agua al movimiento para efectuar el desarrollo del trabajo a partir de registrar la huella intangible de la energía del agua como atributo aplicable a la poética del movimiento a favor de pensar en quitarle una rigidez y dureza al mismo, articulándolo con holgura de manera *líquida* y fluctuante al tratarse a través del mecanismo fílmico.

Es por ello, que la danza en el film se comporte de forma similar al **agua viva** por ser un fenómeno de transición, que nos brinda la secuencia del intervalo, de ahí la necesidad de momento presente único concreto (vivo), porque en ambos casos nunca se repiten en el espacio-tiempo. Presentan un principio intrépido imprevisible de feracidad, continuidad y elasticidad (que no es sistemático ni dogmático), aunque como veremos al final de este capítulo, podemos avanzar que verdaderamente la movilidad no se deja por completo en manos del azar, en cambio la energía se controla en una especie de tensión dirigida.

Además ambas fuerzas están dotadas de un componente vital luminoso como puras energías flexibles de crecimiento que desbordan y se encuentran en Todo (en nosotros mismos, en nuestras células, en definitiva coinciden como medios sin territorio y sin embargo **mueven el mundo** conectados con lo infinito, el devenir y la libertad, subrayando la idea de renovación, y temblor. Se nos presentan como emanación latente de ambivalencia de singular poder entre lo invisible-visible, puesto que las imágenes en danza o en el agua se desvanecen, se emborronan y en ningún caso se detienen, son intangibles y nosotros elegimos si las vemos o no y en qué grado, dependiendo de nuestra agudeza visual vinculadas específicamente en el área de las artes al pensamiento invisible, -casi mágico- de

Velázquez. Con esa necesidad de *dar a ver*, es decir: captar, comprender y expresar un sentimiento invisible, desde el interior de su duración por alusión al encabezamiento sugerido del TFM: *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial*.

Asimismo, en este sentido como ya hemos mencionado anteriormente para nosotros en concreto la vibración del agua dulce, con la que hemos efectuado el corto, más escasa, si nos permiten la expresión es *chica y pobre se conduce* acompasada y lenta cual movimiento interno, con un sentido encauzado que huye de lo superficial adquiere un tono sereno y grave movido por conciencia intuitiva, no marcada previamente. Por último, para condensar este principio de calma distintivo del elemento recurrimos de un modo ilustrativo al siguiente fragmento, en voz de Lorca:

En seguida el ritmo del agua. Pero no un agua loca que va donde quiere. Agua con ritmo y no con rumor, agua medida, justa, siguiendo un cauce geométrico y acompasada en una obra de regadío. Agua que riega y canta aquí abajo y agua que sufre y gime llena de diminutos violines blancos allá en el Generalife. No hay juego de agua en Granada. Eso se queda para Versalles, donde el agua es un espectáculo, donde es abundante como el mar, orgullosa arquitectura mecánica, y no tiene el sentido del canto. El agua de Granada sirve para apagar la sed. Es agua viva que se une al que la bebe o al que la oye, o al que desea morir en ella. Sufre una pasión de surtidores para quedar yacente y definitiva en el estanque. Juan Ramón Jiménez lo ha dicho (...) Después hay dos valles. Dos ríos. En ellos el agua ya no canta, es un sordo rumor, una niebla mezclada con los chorros de viento que manda la Sierra. El Genil coronado de chopos y el Dauro coronado de lirios. **Pero todo justo con su proporción humana.** Aire y Agua en poca cantidad, lo necesario para los oídos nuestros. Esta es la distinción y el encanto de Granada. Cosas para dentro de la habitación, patio chico, música chica, agua pequeña, aire para que baile sobre nuestros dedos.<sup>95</sup>

Con ello también queda patente como se regula la cantidad, la temperatura y la velocidad del agua, así como refleja nuestra modesta coincidencia con Lorca en algún

---

<sup>95</sup>GARCÍA LORCA, F. *Op. Cit.*, pp. 67 -68.

punto por la sensibilidad de lo mínimo, el agua pensada y tomada para apagar la sed, el encanto de las pequeñas cosas, la fuerza concentrada de la gota como elemento poderoso que simula las leyes de la naturaleza y la necesidad de extraer la grandeza de la cercanía de lo doméstico, ya que como hemos analizado en capítulos anteriores, la pieza se inserta en el espacio de la vida, con la actividad cotidiana de darse un baño en nuestro caso como hemos podido comprobar, a partir de sumergir un objeto emocional, en el fondo de la bañera, para alcanzar el potencial poético con los mínimos elementos materiales e incluso inmateriales. En este sentido, la danza versa sobre la cotidianidad de lo efímero armoniza la emoción con el pensamiento a través de envolvernos en la eterna poética del agua.

En cualquier caso se busca interiorizar la plenitud de TRÁNSITO mediante una propuesta que salga de dentro, que se lea *entre líneas*, filtrándose en los surcos del agua por alusión a la sugerencia evadida de lo poético y por ende de la vivencia, abriendo el movimiento (o canal) a lo profundo, al delirio, al sentir y a los propios sueños, en definitiva a lo sublime, cuestiones que recoge la *Razón poética* que ejerce María Zambrano, revisitada en el trabajo a favor de: romper obstáculos, aprender a fluir, retomar la vida afectiva proyectando una mirada femenina, ampliando la mente, (complementaria a la norma) para abrir quizá con la pura poesía o razón vital otra posible experiencia extendida de la realidad vivida propia del arte, forzando con ello los límites preestablecidos. Para finalizar este capítulo, a propósito de lo íntimo, insignificante, vitalista y fronterizo de la pieza, como dice Honoré de Balzac: “*Il n’y a de vie que dans les marges*” (solo hay vida en los márgenes).<sup>96</sup>

## 6. REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO

Como balance del trabajo, nuestra propuesta ha tenido un gran carácter de proceso sin embargo el *feedback* que hemos sentido ha resultado algo positivo, ha costado llegar a una resolución teórica-plástica final dada la complejidad, y la necesidad de afrontarlo con rigor, cierta profundidad y asimilación en su lenguaje -que no dominábamos ni conocíamos con anterioridad al Máster-.

---

<sup>96</sup> BALZAC, H. Citado por Guillaume Terrien en *L' Internaute, culture*. Francia [ consulta 2014- 3-15] Disponible en: <<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/culture/>>

Todo ello, en el espacio de tiempo circunscrito y con un bajo coste para llegar a la ejecución definitiva de las 3.792 fotografías secuenciales que vertebraran el cortometraje *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial*. Con el objeto de decir plásticamente el movimiento en movimiento pero desde la vitalidad intuitiva dentro de un lugar habitado, y permeable para nosotros para situarnos en lo interno de una realidad concreta. Y así poder ver finalmente cumplidos nuestros objetivos. Aspecto que retomaremos para cerrar en el antepenúltimo capítulo con las conclusiones.

De cualquier modo, cabe señalar que fue costoso lograr concebir la pieza en su totalidad de un modo convincente, (pese a su carácter desdramatizado, sobrio y minimizado en lo formal) llegar a cierto nivel de intensidad donde hacerla estallar y concluirla así como ajustarnos a las exigencias de la normativa del Trabajo Final de Máster. Sin embargo ha valido la pena todo ese preámbulo y bifurcación hasta la consecución final. Uno de los aspectos interesantes que hemos detectado conforme íbamos avanzando ha sido *el paso* de lo poético y vivencial (en principio local) a la racionalización más consciente de lo que estábamos planteando al aportar una lectura más abierta y plural de los contenidos objetivados gracias a la fundamentación teórica. En las sesiones prácticas íbamos a ciegas. Con la información compilada y recabada poco a poco hemos ido cotejando nuestro propio proceso de trabajo (más visceral) de un modo más reflexivo siguiendo punto por punto las fases del trabajo. Pero sobre todo hacer este proyecto nos ha permitido afianzar conocimientos estudiados en las asignaturas cursadas durante el máster, y nos ha capacitado poder dar un salto cualitativo teórico-práctico en torno a la imagen media (comprender la idea de movimiento esencialmente como intersección ubicada en el umbral, en lo liminar), de ahí que se vincule: al riesgo, a la desviación y a la incertidumbre por definición, al no poseer un status concreto en oposición a la pasividad de lo estable, de la que partíamos antes de la realización del mismo, por lo tanto de esta búsqueda difícil creemos que al menos en un punto nos ha permitido superarnos para avanzar reforzando nuestro trabajo creativo desde otro enfoque conceptual y material.

Por último, para cerrar este apartado queda decir la importancia del tema para los demás, no solo para nosotros, por ello en esta dirección, hemos conocido otros autores durante la realización del TFM como el caso de Mihaly Csikzentmihalyi (profesor de origen húngaro y nacido en Italia, 1934) pone en valor este concepto fluir (*flow*), que para él, se traduce como el flujo de la consciencia. El cuál promueve un estado positivo del individuo. Y dicha idea, la recoge y amplía en su libro: *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Como decimos en posible vínculo al concepto de danza-fluir que hemos desarrollado a lo largo del trabajo.

## 7. PROYECCIÓN

(00:02:05)

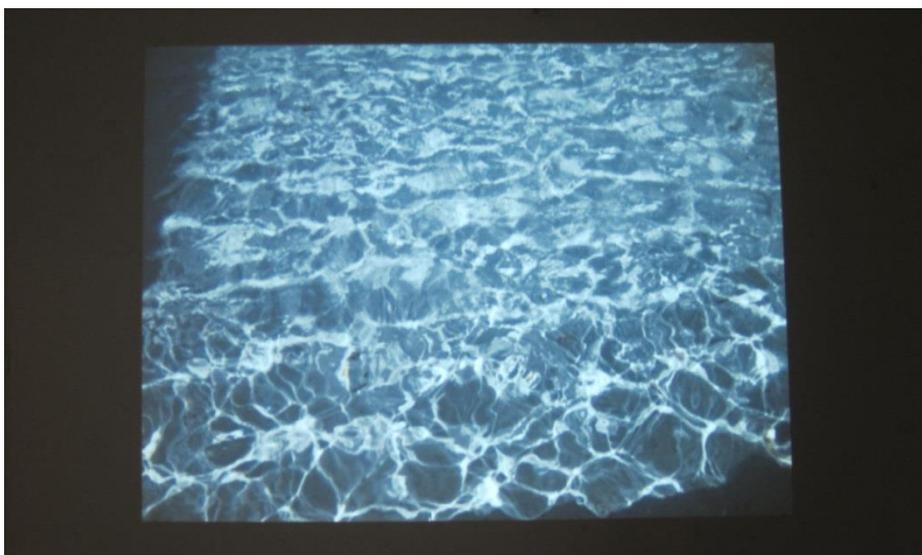


fig. 73

Al tiempo en la fig.73 adjuntamos una imagen de uno de los fotogramas de la filmación que se produce antes de la secuencia final de cara al cierre del corto, en que se absorbe la circulación hídrica en un hueco diáfano que ocupa una posición central y que se desplaza posteriormente hacia el lateral, una extensión de agua sin delimitar en transformación continua que nos atraviesa de una u otra manera expandiendo el territorio para clausurar el relato adquiriendo un aspecto plateado de estructura metálica y desde luego abierto, en donde hacemos confluir las tres potencias: movimiento vivencial, agua y danza para conformar una imagen –temporal en donde el movimiento se presente como puro fluir atrapando la esencia poética del flujo y brío de la danza a través del film.

## 8. CONCLUSIONES/HALLAZGOS

Planteamos desde el arranque del trabajo el problema inicial del movimiento como continuo indisoluble y en nuestro caso formulamos como hipótesis, la posibilidad de que el agua viva en condiciones de fluido transparente se comportase de forma similar al movimiento, advirtiendo de manera intuitiva que le definían rasgos comunes aplicables a la danza. Al mismo tiempo dicha proposición nos condujo a defender como posible que a través de esta premisa se reforzara la idea de continuo indisoluble, es decir desde un primer momento tuvimos la fuerte convicción de que el movimiento estuviera caracterizado por el rotundo estado de libertad individual.

En consecuencia del desarrollo del presente estudio, partiendo de toda la argumentación anterior, finalizamos verificando que la pesquisa-solución es cierta en gran medida: **el movimiento vivencial, el agua y la danza efectivamente presentan intensas sincronías que responden en los tres casos a la confluencia de un puro fluido vital.** Y de esta triangulación, el movimiento resulta una energía realmente viva, un conductor o flujo nuclear que deriva en un fenómeno no formal, es decir un *suceso* que no está limitado a un ser tangible, una *danza-fluir* que acentúa el movimiento (y no la danza). Por todo ello, el movimiento por relación al agua cobra un sentido de poder, y una distinción que se eleva libremente al experimentar un límite sobrepasado, elimina un peso muerto, libera una fuerza interna, que goza de una gran intensidad y creatividad ofreciendo a nuestro entender posibilidades de desarrollo abiertas a futuras investigaciones o tesis doctoral.

De este modo, considerando todo el planteamiento conceptual anterior de *Bailaba el agua. Poética de un movimiento vivencial*, como reflexión en función a los objetivos del apartado 1.6 (véase pp. 26-27) para poder comprobar los resultados con más exactitud a continuación volvemos a ellos. Así pues, sin más dilación pasamos a carearlos para exponer las conclusiones finales:

En cuanto al primer objetivo: Abordar un estudio teórico-práctico que se centre en la temática del movimiento en la producción artística contemporánea. Hemos procurado entender el movimiento como eje principal, recurriendo a referencias contemporáneas y especialmente teniendo en cuenta a artistas actuales del panorama artístico internacional, que trabajan el movimiento vehiculado a través de los elementos intangibles, que alcanzan la noción de transformación por ejemplo, como ya hemos mencionado, el caso de Bill Viola con su tratamiento especial del agua, enunciada virtualmente a través del soporte vídeo.

Segundo: Establecer líneas de interdependencia entre la producción teórica y la elaboración práctica entorno al núcleo e idea de danza-fluido. En este caso, nos ha servido de enlace abordar el asunto central del movimiento más allá de la falsa dicotomía entre la teoría y la práctica. Retroalimentando las dos áreas y conceptualizando nuestro trabajo por

un lado, relacionando la imagen con el discurso, concretamente vemos como el corto se anima mediante imágenes intermedias, que de algún modo se piensan como tales. Y por otro, de un modo inverso, el cortometraje proporciona una correspondencia plástica que sostiene toda la búsqueda poética que sobrevuela al film mediante la teoría de la danza-fluir.

Tercero: Explorar las posibilidades principales del movimiento en la plástica en correspondencia a un carácter inédito y experimental. En cuanto a este punto hemos materializado un cortometraje EXPERIMENTAL ex profeso para el TFM (aunque sobre todo, por encima de eso tiene un sentido vivencial y ha seguido un curso natural abordado en gran medida desde la libertad) con ese factor de experimento y prontitud dado que la propuesta se aleja de lo comercial, además en este sentido es la primera toma de contacto con el medio fílmico, y por lo tanto en ningún caso es un alarde técnico, sino más bien una indagación movida por pulsión hacia lo inesperado, entendiendo el trabajo como si fuese un diario de sensaciones y evocaciones cotidianas, abordando la producción de vídeo como un auténtico reto, para decir el movimiento en plena transformación y así permitirnos avanzar un pequeño paso, en nuestra mentalidad hacia la producción artística.

Cuarto: Percibir lo cotidiano e *insignificante* en la danza como extra cotidiano o artístico en el que intervenga el azar. En este punto hemos sentido la necesidad de visibilizar la huella de los surcos del agua y registrarla fotográficamente convirtiéndola en huella digital. Hemos utilizado como laboratorio la bañera para abrir nuestra percepción y escuchar la música del agua, con un sentido extraordinario vinculado a la sensibilidad afinada de lo poético. Y en cuanto a la concepción del factor azar, dado que el agua no la puedes controlar por ser huidiza e inasible hemos tenido que observar detenidamente su curso, igualmente el deslizamiento fugaz de los zapatos en la misma que fueron dirigidos, pero se movían casi solos por el influjo del agua, nosotros teníamos que seguirlos con la cámara de inmediato, al estar en movimiento teníamos que capturar poco a poco, la síntesis de su desplazamiento y todas las metamorfosis que se producían en el medio acuático.

Además, cabe anotar que se ha potenciado el factor riesgo por ejemplo: con el vertido de la tinta expansiva en la bañera o con la filmación debajo del agua.

Quinto: Realizar una importación de la **danza** y/o videodanza a la animación plástica con la técnica stop motion a través del movimiento y sus tipos, en la que no se vea supeditado un arte al otro. Hemos efectuado una interrelación sin perder autonomía de los elementos, pero conformando un todo diferente hacia una danza integrada con la gráfica y la animación. La sumatoria de los conceptos se integra y genera una nueva idea de danza, que se ha visto finalmente fortalecida.

Sexto: Aplicar las propiedades cuatridimensionales del movimiento a la animación artística y experimental. Con el fin de incorporar a nuestro trabajo artístico una duración. Nos hemos dado cuenta realmente de la importancia de la idea de prolongación del movimiento, ese estar llegando sin límites del que hablábamos, para abordar la síntesis del movimiento en donde, casi se desvela el final pero nunca por completo. De modo que no se dan las cosas por clausuradas, corroborando que el movimiento se define por no tener límites o umbrales, estando abierto al cambio, que le define.

Séptimo: Carear y analizar los parámetros de la danza con la experimentación plástica, disponer relaciones y a posteriori fusionar los contenidos en un todo. Ha sido uno de los puntos más interesantes observar cómo va todo en el mismo camino, hacia una danza pictórica con la posible repercusión en otras artes. La finalidad de este proyecto plantea la reflexión sobre los posibles vínculos, lo común entre el pensamiento artístico, la danza, y lo híbrido en donde se genera un lugar de trabajo, de encuentro y de sinergias en el intersticio entre diversos campos.

#### **También advertimos de los objetivos específicos las siguientes conclusiones finales:**

Octavo: Intencionar la descorporeización del ser que danza para fusionarse con la totalidad. La importancia de sentir el vacío, abriendo el espacio de una zona en principio doméstica, de un modo liviano, quitando peso al baile para dejarse llevar fundiéndose con ese espacio en búsqueda de un infinito. Y transferir así mayor dosis de energía.

Noveno: Aproximarse al descentramiento del sujeto en el arte. Desde el concepto de sujeto disuelto. Hemos procurado no dejar mucha constancia explícita de la autoría a propósito de la técnica utilizada parafraseando a Roland Barthes en su libro: *La cámara lúcida*, en donde argumenta como la fotografía choca en contra de la autoría por su carácter abierto, y de documento. Además adoptar la concepción de la fotografía **que embalsama el tiempo** -con esa capacidad que nos alude el crítico y teórico cinematográfico André Bazin<sup>97</sup> - refuerza la idea de espectro, aplicado en nuestro caso, a la ingravidez o emanación de las imágenes urdidas en la danza-movimiento.

Décimo: Plantear un paralelismo conceptual a partir de establecer similitudes de significado entre las cualidades del agua viva y las del movimiento, y con ello generar un tipo de “danza refrescante”. La relación del agua con el movimiento vivencial, en ambos casos se producen sucesos no limitados a seres tangibles. Coinciden además en la flotación como acento del movimiento, es decir en paralelismo con la fuerza que arranca el agua, la levanta. A partir del planteamiento movimiento-fluido del cuál partíamos y con la aplicación directa de los rasgos comunes de la danza y el agua, demostramos nuestra aportación, la idea de una danza entendida como un fluido, aplicada a la plástica que lanzábamos como probable. De lo dicho concluimos que el emparejamiento es muy fuerte. Es posible detectar las características cruzadas de la circunstancia fluida para distinguir la humedad de la corriente, así como la ingravidez de la danza: los elementos se derriten, se aligeran y se fusionan en continuo cambio en el agua y a su vez están conectados por ser las energías que están en continuo movimiento sobre la tierra.

Undécimo: Pensar el movimiento y profundizar en su vertiente teórica, aumentar la idea preconcebida de la danza escapando de la norma a partir de la mente o de las ideas, para aumentar la creatividad. Hemos pensado la danza en la vida, de una forma que se expande sin excesos en horizontal y se funde como una corriente de agua que fluye con continuidad, con la necesidad de absorberla y de llegar a empapar a nuestros poros con una inteligencia moral, capaz de mover y conmover. Una fuerza que actúa de forma natural de un modo impredecible.

---

<sup>97</sup> BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid: 2006, p. 23.

Duodécimo: Suscitar la reflexión teórica sobre la imagen secuencial. Hacia una ideación de la obra que enfatice el carácter de intermedio, el estado de tránsito, el cambio continuo, la disolución de la forma y la vibración espacio-temporal. El plano secuencia desempeña un papel de puente, es la pura transición de las imágenes que no se pueden reducir a instantes sino a una totalidad. El movimiento necesita un desarrollo temporal no es instantáneo y se mueve por desvanecimiento o bien, mediante generación, tal y como hemos intentado visibilizar en el corto.

Decimotercero: Efectuar una aproximación al movimiento vivencial, transformado y canalizado en danza. Para conseguir un distanciamiento de la narración literaria. En principio no es danza, partimos desde la noción de aprendices, ya que no somos bailarines al uso. Más bien, entendemos una serie de movimientos extraídos de la cotidianidad y los canalizamos en danza partiendo de una idea y de manipular esos materiales nosotros mismos. Para luego recrearlo en el soporte fílmico.

Decimocuarto: Producir y enfatizar en la ideación de un film animado con tales premisas: un suceso, un movimiento sustancial del espacio, un choque de trayectorias y un movimiento de cámara por animación. En nuestro cortometraje de cine de animación hemos focalizado la atención en dichos parámetros. Un suceso, lo detectamos por la caída del agua por ejemplo, en la cascada concretamente, en el minuto 01:52 segundos. Del mismo modo, en ese momento se produce un cambio sustancial de espacio, que va del desagüe de baño al exterior de bajo a arriba en contrapicado, al igual que el choque de trayectorias se origina en los zapatos, ya que cada uno se mueve de manera asimétrica y luego se oponen en el segundo 00:38, al igual que finalmente en el minuto 01:47 segundos se cumple el objetivo del movimiento *till* con sentido ascendente de cámara por animación.

Hasta aquí hemos llegado, **esperamos haber contribuido al menos en un punto en la comprensión del movimiento**. A nosotros nos ha permitido fijar rumbo puesto que pretendemos seguir con el estudio del mismo, con la posibilidad de emprender con otro nivel de implicación una futura tesis doctoral sobre el movimiento, la danza y el agua en la creación artística. Así como, incluir a raíz de este cortometraje experimental, el aspecto fluido a nuestra obra plástica.

## 9. FUENTES REFERENCIALES

- ANDERSEN, Hans Christian. *Los zapatos rojos*, Biblioteca Digital Ciudad Seva. Luis López Nieves, Puerto Rico (USA),1995. [consulta: 2014-1 -8] Disponible en: <[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/andersen/los\\_zapatos\\_rojos.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/andersen/los_zapatos_rojos.htm)>
- AA.VV. *CalzArte*. Alicante (España), *El calzado en el arte, el arte del calzado*. Fundación Museo del Calzado Elda, 2007. Num. IX. ISSN: 415622003. [consulta: 2014-1 -15]
- AA.VV, *Fluxus performance Workbook*. Suplemento digital, Londres (Reino Unido), 2002. [consulta: 2014-1 -8]. Disponible en: <<http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>>
- AA.VV. *Zapatiesto*, Castellón (España), *L, Escoxador de Cinctorres*, 2009. [consulta: 2014-1 -11] Disponible en: <[https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/accions\\_esdeveniments/2009\\_zapatiestos/accions\\_zapatiestos.html](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/accions_esdeveniments/2009_zapatiestos/accions_zapatiestos.html)>
- ARHEIM, Rudolph, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza Forma, 1997. ISBN: 9788420678740.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1986. ISBN: 9681602315.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994. ISBN: 8437503655.
- BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. ISBN: 9789681683726.
- BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets, 2009. ISBN: 9788483830291.
- BERGSON, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires: Cactus, 2013. ISBN: 9789872621995.
- BERGSON, Henri, *La evolución creadora*, Buenos Aires: Cactus, 2007. ISBN: 9789872407506.
- BIANCHI BUSTOS, Marcelo, *El agua como símbolo en algunos textos de Jorge Luis Borges*, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales Argentina, Buenos Aires (Argentina), 2009. [consulta: 2014-2 -15] Disponible en:<<http://www.konvergencias.net/bianchibustos141.pdf>>
- BIZERRIL, Luiz Carlos, *Animal Racional*, [DVD-Videodanza] Brasil, Acacio de Montes, Gloria Marques, 1995,color, 17: 24. ©1995, 1 dvd.
- BUÑUEL, Luis, *Él*, España, Nacional Films, 1952, b/n, [film DVD] Paramount Home, 92 min. ©2010, 1 dvd.
- CAGE, John, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia: Serie: Colección de arquitectura 38, 1999. ISBN: 848988210X.
- CAREN, Francesco, *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009. ISBN: 9788425225987.
- CANOGAR, Daniel, *Metrópolis*, Barcelona (España) La 2, RTVE.es, 2011. [consulta: 2014-1 -23] Disponible en: <<http://www.rtve.es/television/20110429/daniel-canogar/428560.shtml>>
- CÓRNAGO, Óscar, *Qué es la teatralidad, Paradigmas estéticos de la modernidad*. Madrid (España), Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral, CSIC, 2005, nº 1. ISSN: 16696301. [consulta: 2014-3-22] Disponible en: <<http://www.telondefondo.org/>>

- GARCÍA, Cecilia, *La Creatividad por Cecilia García*, Profesora en *Valencian International University*, Valencia (España), 2014. [consulta: 2014-5 -9] Disponible en: <<http://www.ceciliacreatividad.com/>>
- GODARD, Jean-Luc, *Fatale beauté: Histoire(s) du cinéma*, 1997, color, [film DVD], Francia, Gaumont, 28 min. ©2007, 2 dvds.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid: 2000. ISBN: 9788420644455.
- DE ÉFESO, Heráclito, *La Piedra de Heráclito*, Filosofía concreta Psicopolis: *La comunità degli operatori del benessere immateriale*. Mario Patiño (Italia). [consulta: 2014-5 -9] Disponible en: <<http://www.psicopolis.com/filosofia/heraclito.htm>>
- DELEUZE, Gilles, *Imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós, 1984. ISBN: 8475093175.
- DE LUCÍA Paco, *Entre dos aguas*, TVE, Madrid (España), 1976. En: you tube [vídeo] [consulta: 2014-7 -14] Disponible en: <<http://youtu.be/2oyhld64-s>>
- DUNCAN, Isadora, *Biografía de Isadora Duncan*. Movimiento y danza. Dánzate, Blogger: HYR. (España), 2006. Disponible en: <<http://movimientoydanza.blogspot.com.es/2006/12/biografia-de-isadora-duncan.html>> [consulta: el 20-5-2014]
- FERRAGAMO Salvatore, *El zapatero prodigioso*, Museo Salvatore Ferragamo, Florencia (Italia) Arte y Moda, 2013. [consulta: 2014-2 -7] Disponible en: <<http://www.revistadearte.com/2013/03/14/el-zapatero-prodigioso-cuentos-y-leyendas-en-el-museo-salvatore-ferragamo-de-florencia/>>
- FERRANDO, Bartolomé, *Performancelogía Todo sobre Arte de Performance y performancistas*, Valencia, (España), 2007. [consulta: 2014-4 -8] Disponible en: <<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/de-mi-proceso-de-creacin-de.html>>
- GARCÍA LORCA, Federico, *Conferencias I: El primitivo canto andaluz. La imagen poética de Don Luis de Góngora. Un poeta gongorino del Siglo XVII. Canciones de cuna españolas*, Madrid: Alianza, 1984. ISBN 8420661112.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Conferencias II: Imaginación, inspiración, evasión. Sketch de la nueva pintura. Elegía a María Blanchard. Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre. Juego y teoría del duende*, Madrid: Alianza, 1984. ISBN: 8420661120.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Libro de poemas (1918-1920)*, Madrid: Alianza, 1921. ISBN: 8420661147.
- LACHINO Hayde y BENHUMEA Nayeli, *De la escena a la pantalla* Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección de danza de la UNAM, 2012. [consulta: 2014-3-15] Disponible en: <<http://issuu.com/danzaytecnologia/docs/videodanza>>
- LIANDRAT GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis, *Cómo pensar el cine*, Madrid: Cátedra. Signo e imagen, Colección Azul, 2003. ISBN: 8437620767.
- LLORET FERRÁNDIZ, Carmen: *Movimiento real, virtual y óptico, la revelación de su continuidad en las artes plásticas* [tesis doctoral], Valencia: Universitat Politècnica de València, 1985.
- McLAREN Norman, *Dots*, Reino Unido, *National Film Board of Canada*, 1940, color, 1:37 min. En: you tube [film] [consulta: 2014-4 -5] Disponible en:<<https://www.youtube.com/watch?v=E3-vsKwQ0Cg>>
- McLAREN Norman, *Pas de deux*, Reino Unido, *National Film Board of Canada*, 1968, b/n, 13:21 min. En: you tube [film] [consulta: 2014-5 -12] Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=9bXWWz5Tv\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=9bXWWz5Tv_I)>

- MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama, 1993. ISBN: 8433966529.
- MERLEAU- PONTI, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Seix Barral, 1970. ISBN:
- MONEVA, Alicia, *Fotografía-Alicia Moneva*, Madrid (España), 2005. [consulta: 2014-3 -27] Disponible en: <<http://www.aliciamoneva.com>>
- MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelon: Gedisa, 1990. ISBN: 8474325188.
- MORIN, Edgar, Pensar la complejidad, en *Pensar la complejidad. Crisis y metamorfosis*, Valencia: Universitat de València, 2010. ISBN: 9788437077680.
- NUÑEZ, OTTO, *Explicación de la teoría general de Einstein*. Ojo científico: curiosidades de Ciencia y Tecnología, (España) 2013 [consulta: 2014-2-22] Disponible en: <[www.ojocientifico.com/4422/explicacion-de-la-teoria-de-la-relatividad-general-de-einstein](http://www.ojocientifico.com/4422/explicacion-de-la-teoria-de-la-relatividad-general-de-einstein)>
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación sobre la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Madrid: Alianza. Revista de Occidente, 1990. ISBN: 8420641219.
- PARDO Rodrigo -*Dos ambientes*- [DVD-Videodanza] Argentina, Rodrigo Pardo, 2005, color, 15 min. ©2005, 1 dvd.
- PÉREZ, Pérez Gonzalo-*Interconexiones* [DVD-Videodanza] Valencia, ciudades en movimiento Muestra Internacional Simultánea de Videodanza: Universitat Politècnica de València, 2010, color. ©2010, 2 dvds.
- POE, Edgar Allan, *La isla del hada* (3<sup>er</sup> relato), *Cuentos macabros*, Madrid: Edelvives, 1975. ISBN: 9788426381545.
- ROBINSON, Ken, *El sistema educativo es anacrónico*, Barcelona (España), Eduard Punset Documental Redes RTVE.es, 2011 [consulta: 2014-3 -11] Disponible en: <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/redes/redes-sistema-educativo-anacronico/1044110/>>
- SAÉZ, Sara, *Zapatos con duende*, Suplemento digital *El Mundo*, Madrid (España), 2007. [consulta: 2014-6 -18] Disponible en: <<http://www.elmundo.es/yodonablogs/2007/03/28/shopping/1175077761.html>>
- SALAS, Emilio, *El gran libro de los sueños*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1987. ISBN: 8422662205.
- SCORSESE, Martin, *Cape Fear (El cabo del miedo)* [film DVD] USA, Amblin Entertainment / Cappa Films/ Tribeca Productions, 1991, color, 130 min. ©2003, 1 dvd.
- WENDERS, Wim, *Pina*, [3D film] Alemania: Wolfgang Bergman, 2011, color, 103 min.
- WOOD, Catherine, *Ivonne Rainer: The Mind is a Muscle*, Londres: Afterall Books, 2007. ISBN: 9781846380372.
- WOODWARD Ryan, *Thought of You*, Ryan Woodward, 2010, color, 3:05 min. USA En: Vimeo [film] [consulta: 2014-5-18] Disponible en: <<http://vimeo.com/14803194>>
- ZAMBRANO, María *La razón poética*, Barcelona (España) La mitad invisible, 2012. [consulta: 2014-5-13] Disponible en: <<http://www.rtve.es/television/20120307/razon-poetica-maria-zambrano/505404.shtml>>

## 10. RELACIÓN DE IMÁGENES

fig. 1		Tamara Rama <i>Bailaba el agua</i> Fotografía digital 70 x 60 cm 2011	©De la autora Tomado de catálogo exposición <i>Artificial,</i> <i>Naturalmente,</i> Universitat Politécnica de València, p.46. Depósito legal: V- 3644-2011.
fig. 2		Tamara Rama Cartel anunciador exposición colectiva <i>Artificial,</i> <i>Naturalmente</i> (UPV) 29,7 x 42 cm 2011	©De la autora Comisaria de la muestra: Paula Santiago Martin de Madrid.
fig. 3		Paula Santiago Martin de Madrid Imagen Portada: Tamara Rama 12 x 16 cm 2011	Tomado de catálogo exposición <i>Artificial,</i> <i>Naturalmente,</i> Universitat Politécnica de València.
fig. 4		Tamara Rama Tinta china sobre papel caballo s/t 35 x 23, 5 cm 2013	©De la autora.
fig. 5		Tamara Rama Tinta china sobre papel caballo s/t 34,5 x 50,5 cm 2013	" "
fig. 6		Tamara Rama <i>Dancing</i> Lito- offset 60, 5 x 71 cm 2013	" "
fig. 7		Alicia Moneva <i>En un mar de dudas</i> Vídeo.01:33 min Color / Sonido 2010	Tomado de Alicia Moneva. <a href="http://www.aliciamo&lt;br/&gt;neva.com/">http://www.aliciamo neva.com/</a>

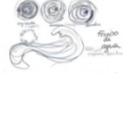
fig. 8		Alicia Moneva <i>Requiem por una identidad II</i> Fotografía 55 x 55 cm 2012	" "
fig. 9		Alicia Moneva <i>Requiem por una identidad I</i> Fotografía 55 x 55 cm 2012	" "
fig. 10		Javier Lasanta Viana <i>Huellas</i> 17,64 x12,1 cm 2012	Tomado de google imágenes. <a href="http://jlasanta.blogspot.com.es/2012/09/ul-timamente-he-ido-leyendo-algunas.html">http://jlasanta.blogspot.com.es/2012/09/ul-timamente-he-ido-leyendo-algunas.html</a>
fig. 11		Ingrampublishing <i>Ilustración perfecta de huellas con dos huellas rojas...</i> 22 x 21cm 2013	Tomado de photaki, banco de imágenes. <a href="http://www.photaki.es/foto-ilustracion-perfecta-de-huellas-con-dos-huellas-rojas-mujer-de-arranque-en-la-ronda_222055.htm">http://www.photaki.es/foto-ilustracion-perfecta-de-huellas-con-dos-huellas-rojas-mujer-de-arranque-en-la-ronda_222055.htm</a>
fig. 12		Tamara Rama s/t Fotografía digital (autofoto) 25 x 23 cm 2013	©De la autora
fig. 13		Compás musical <i>por Alegrías</i> 21 x 29, 5 cm 2014	Tomado de Isabel Julve. <a href="http://isabeljulve.blogspot.com.es/">http://isabeljulve.blogspot.com.es/</a>
fig. 14		Tamara Rama Bolígrafo bic y rotulador sobre block de esbozo 21 x 29, 5 cm 2013	©De la autora.
fig. 15		" "	" "

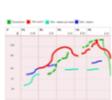
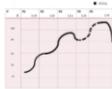
fig. 16		Tamara Rama Ritmo cinético 21 x 29, 5 cm 2013	" "
fig. 17		Tamara Rama Ritmo cinético total 21 x 29, 5 cm 2013	" "
fig. 18		Jesús Alonso <i>Zapateando</i> Fotografía b/n 70 x 60 cm 2003	Tomado de Fundación Museo del Calzado de Elda, Alicante. Revista <i>CalzArte</i> , nº 9, p. 37.
fig. 19		Tamara Rama Esquema film 10,5 x 14,75 cm 2014	©De la autora.
fig. 20		Tamara Rama Bolígrafo bic y collage sobre papel 35 x 23, 5 cm 2014	" "
fig. 21		Tamara Rama Foto-collage 21 x 15 cm 2014	" "
fig. 22		Bañera con patas Fotografía 13,5 x 18 cm 2014	Tomado de google imágenes. <a href="http://www.banerasdopatasantiguas.com/principal1.html">http://www.banerasdopatasantiguas.com/principal1.html</a>
fig. 23		Tamara Rama Fotografía digital 22 x 27,5 cm. 2013	©De la autora.
fig. 24		Tamara Rama <i>Render (E): 2/1</i> 2014	" "

fig. 25		Tamara Rama <i>Render (E): 2/1</i> 2014	" "
fig. 26		Tamara Rama Vídeo proyección 2014	" "
fig. 27		Tamara Rama Vídeo proyección 2014	" "
fig. 28		Tamara Rama Vídeo proyección 2014	" "
fig. 29		Tamara Rama Vídeo proyección 2014	" "
fig. 30		Tamara Rama Fotografía digital Fotograma 22 x 27,5 cm 2014	" "
fig. 31		Tamara Rama Fotografía digital subacuática Fotograma 22 x 27,5 cm 2014	" "
fig. 32		Tamara Rama Fotografía digital subacuática 22 x 27,5 cm 2014	" "
fig. 33		" "	" "
fig. 34		Michael Powell Emeric Pressburger <i>The Red Shoes</i> Film 133 min Reino Unido 1948	Tomado de google imágenes. <a href="http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/redshoes.htm">http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/redshoes.htm</a>

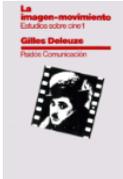
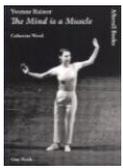
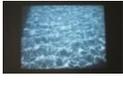
fig. 35		<i>The Red Shoes</i> Carátula DVD 13,5 x 13,5 cm 2013	" " <a href="http://mamdarin.blog87.fc2.com/blog-entry-624.html">http://mamdarin.blog87.fc2.com/blog-entry-624.html</a>
fig. 36		Tamara Rama <i>Taconeando</i> Foto -fija Vídeo 00:00:42	Fotografía: Bárbara Mompó.
fig. 37		Tamara Rama Fotografía digital Fotograma 22 x 27,5 cm 2014	©De la autora
fig. 38		" "	" "
fig. 39		Carmen Lloret <i>Lilasna</i> Óleo/lienzo 130 x 97 cm 2005	Tomado de Carmen Lloret, <i>Xiala</i> , 2014, Granada: Universidad de Granada, p.21.
fig. 40		Tamara Rama Fotografía digital Fotograma 21 x 29, 5 cm 2014	©De la autora.
fig. 41		Henri Bergson Portada libro <i>El pensamiento y lo moviente</i> 23,5 x 15,3 cm 1986	" "
fig. 42		Gilles Deleuze Portada libro <i>La imagen-movimiento Estudios de cine I</i> 22 x 14 cm 1984	" "
fig. 43		Portada del libro Yvonne Rainer <i>The Mind is a Muscle</i> 20,5 x 13,3 cm 2007	" "

fig. 44		Portada libro Gaston Bachelard <i>El agua y los sueños</i> 21 x 13,5 cm 2005	" "
fig. 45		David Hockney con Canon 5D "Shooting film: joiners" 1974	Tomado de google imágenes. <a href="http://www.eoshd.com/content/7697/david-hockney-and-the-canon-5d-mark-ii-exclusive-interview-with-ted-chau/">http://www.eoshd.com/content/7697/david-hockney-and-the-canon-5d-mark-ii-exclusive-interview-with-ted-chau/</a>
fig. 46		Megan Saul <i>David Hockney emulation</i> <i>Man, water, pool</i> Foto-collage 17 x 22 cm 2007	" " <a href="http://www.flickrriver.com/groups/inspiredbyhockney/pool/interesting/">http://www.flickrriver.com/groups/inspiredbyhockney/pool/interesting/</a>
fig. 47		David Hockney <i>Sun on the pool</i> Composición Polaroid 1982	" " <a href="http://photomuserh.wordpress.com/2012/03/04/david-hockney-photography-will-never-equal-painting/">http://photomuserh.wordpress.com/2012/03/04/david-hockney-photography-will-never-equal-painting/</a>
fig. 48		David Hockney Fotografía 1982	" " <a href="http://kunstgeschiedenis.jouwweb.nl/21-eeuw/david-hockney">http://kunstgeschiedenis.jouwweb.nl/21-eeuw/david-hockney</a>
fig. 49		David Hockney <i>Nathan Swimming</i> Composición Polaroid 45,7 x 76,2 cm 1982	" " <a href="http://graphia.wordpress.com/2012/03/06/david-hockney-el-ultimo-cubista-o-la-realidad-fragmentada/">http://graphia.wordpress.com/2012/03/06/david-hockney-el-ultimo-cubista-o-la-realidad-fragmentada/</a>
fig. 50		David Hockney <i>Ian Washing His Hair</i> Panografía 1983	" " <a href="http://objetsnonidentifies.blogspot.com.es/2011/02/david-hockney-1937.html">http://objetsnonidentifies.blogspot.com.es/2011/02/david-hockney-1937.html</a>
fig. 51		Wim Wenders <i>Pina</i> (film) Alemania	" " <a href="http://www.pina-film.de/en/dancers-">http://www.pina-film.de/en/dancers-</a>

		103 min	<a href="#">-staff.html</a>
fig. 52		Wim Wenders <i>Pina</i> Fotograma 2011	" " <a href="http://www.griercooper.com/?tag=pina-bausch">http://www.griercooper.com/?tag=pina-bausch</a>
fig. 53		Wim Wenders imagen del cartel anunciador de <i>Pina</i> 2011	" " <a href="http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/2011-world-poll/">http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/2011-world-poll/</a>
fig. 54		Wim Wenders <i>Pina</i> (film) 2011	" " <a href="https://sunsetparadiso.wordpress.com/">https://sunsetparadiso.wordpress.com/</a>
fig. 55		Bill Viola <i>The Passions</i> (Las Pasiones) Vídeo-instalación 2000	" " <a href="http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441">http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441</a>
fig. 56		Bill Viola <i>The Sleepers</i> (Los durmientes) Vídeo-instalación 1992	" " <a href="http://www.artribune.com/2012/05/sacre-conversazioni-in-video-bill-viola-chez-panza/">http://www.artribune.com/2012/05/sacre-conversazioni-in-video-bill-viola-chez-panza/</a>
fig. 57		Bill Viola <i>The Sleepers</i> (Los durmientes) Vídeo-instalación 1992	" " <a href="http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV09.html">http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV09.html</a>
fig. 58		Bill Viola <i>Dissolution</i> Díptico- Performers: Lisa Rodhen y Jeff Mills Vídeo -instalación 2005	" " <a href="http://www.designboom.com/design/designboom-interview-bill-viola/">http://www.designboom.com/design/designboom-interview-bill-viola/</a>
fig. 59		Bill Viola <i>Surrender</i> (Rendición) Vídeo-instalación 2001	" " <a href="http://www.forumfoto.org.br/es/bill-viola-no-parque-de-la-memoria/">http://www.forumfoto.org.br/es/bill-viola-no-parque-de-la-memoria/</a>

fig. 60		Bill Viola <i>Stations</i> (Estaciones) Vídeo-instalación 1994	" " <a href="http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81737">http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81737</a>
fig. 61		Bill Viola <i>Stations</i> Vídeo-instalación 1994	" " <a href="http://www.oberlin.edu/images/Art067/Art067.html">http://www.oberlin.edu/images/Art067/Art067.html</a>
fig. 62		Bill Viola <i>The Messenger</i> (El mensajero) Vídeo-instalación 1996	" " <a href="http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4390">http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4390</a>
fig. 63		Tamara Rama <i>Bailaba el agua</i> Fotograma pregenérico film 21 x 29,5 cm 2014	©De la autora.
fig. 64		Fotograma Intro, cuenta regresiva cine	Tomado de google imágenes. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qSkgvvXStRk">https://www.youtube.com/watch?v=qSkgvvXStRk</a>
fig. 65		Fotograma de la compañía productora y distribuidora de cine	" " <a href="http://annys.com/screenshots/updates/make-way-for-tomorrow-1937-leo-mccarey-victor-moore-beulah-bondi-thomas-mitchell/">http://annys.com/screenshots/updates/make-way-for-tomorrow-1937-leo-mccarey-victor-moore-beulah-bondi-thomas-mitchell/</a>
fig. 66		Tamara Rama Fotograma film 21 x 29,5 cm 2014	©De la autora.

fig. 67		Tamara Rama Fotograma film Bailaba el agua 21x 29,5 cm 2014	" "
fig. 68		Giacomo Balla <i>Automóvil corriendo</i> Témpera, acuarela y tinta sobre tela 0,70 x 1m 1912	Tomado de Gian Carlo Argan Madrid, <i>El arte moderno</i> , Madrid Akai, 1998, p.405.
fig. 69		Harold Eugene Edgerton <i>Swirls and Eddies: Tennis</i> Negativo fotografía estroboscópica 8min 10s 1939	Tomado de google imágenes. <a href="http://anthonylukephotography.blogspot.com.es/2012/09/photographer-profile-harold-edgerton.html">http://anthonylukephotography.blogspot.com.es/2012/09/photographer-profile-harold-edgerton.html</a>
fig. 70		Eadweard Muybridge <i>Woman Dancing, (Fancy)</i> Cronofotografía 3 loops, 3 x 12 picts.1887	" " <a href="http://fineartamerica.com/featured/1-dancing-woman-eadweard-muybridge.html">http://fineartamerica.com/featured/1-dancing-woman-eadweard-muybridge.html</a>
fig. 71		Detalle: <i>Woman Dancing, (Fancy)</i> Plate 187	" " <a href="https://www.youtube.com/watch?v=lbKZBHeeloU">https://www.youtube.com/watch?v=lbKZBHeeloU</a>
fig. 72		Norman McLaren <i>Pax de deux</i> (Paso a dos) film 13min 22s 1968	" " <a href="http://gastv.mx/2014/03/25/mclaren-pas-de-deux-un-deleite-visual/">http://gastv.mx/2014/03/25/mclaren-pas-de-deux-un-deleite-visual/</a>
fig. 73		Tamara Rama Fotograma de la proyección del cortometraje 2 min 40s 2014	©De la autora.



*Quiero agradecer a mis  
padres, a mi tutora, y a mis  
amigos, que han impulsado  
la realización de este  
primer cortometraje:  
Bailaba el agua, sin los  
cuales este Trabajo Final  
de Máster no habría salido  
adelante.*

