



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Sobre una poesia del gesto

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Del Valle Velasco, Gabriela

Tutor/a: Hoyas Frontera, Gema

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este trabajo es un proyecto de investigación de naturaleza *intermedia* en torno a la apreciación de movimiento gestual como experiencia plástica, tomando como referencia los experimentos lingüísticos de la poesía fonética y la escritura asemántica, y combinando sus modos de operación con las herramientas del arte de acción, hacia un nuevo tratamiento creativo con la acción gestual y su lenguaje.

PALABRAS CLAVE

Gesto, Lenguaje, Arte intermedia, Arte de Acción

ABSTRACT AND KEY WORDS

This work is a research project of an intermediate nature around the appreciation of gestural movement as a plastic experience, taking as reference the linguistic experiments of phonetic poetry, and asemic writing, and combining their modes of operation with the Performance Art ones, towards a new creative treatment with gestural action and its language.

KEY WORDS

Gesture, Language, Intermedia Art, Performance Art

AGRADECIMIENTOS

A mis amigos Héctor y Kira, por compartir conmigo este proceso y devenir manada juntas.

A mamá, por tenerla siempre ahí, recordándome que puedo.

A Gema Hoyas, por su calidad humana y por ayudarme tanto. Inicié Bellas Artes contigo y no he podido encontrar forma mejor de finalizarla.

A Bartolomé Ferrando, por ayudarme en el proceso de este trabajo desde su comienzo y por acercarme a la Performance, y con ella, al aprecio por una práctica creativa de la cotidianeidad.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
2.1. Objetivos	9
2.1.1. Objetivos generales	9
2.1.2. Objetivos específicos	9
2.2. Metodología	10
3. MARCO CONCEPTUAL	12
3.1. Lo gestual en el lenguaje	12
3.2. Lo gestual como práctica creativa	
Antecedentes en las artes visuales	13
3.3. La mirada intermedia	19
4. INFLUENCIAS ARTÍSTICAS	22
4.1. Experimentos plásticos con el signo lingüístico:	
poesía fonética y escritura asemántica	22
4.1.1. Poesía fonética	22
4.1.2. Escritura asemántica	24
4.2. Una gestualidad sensible hacia el medio: Robert Bresson	29
4.3. La gestualidad como evento: <i>Disappearing music from face</i>	30
5. PRÁCTICA ARTÍSTICA	31
5.1. Antecedentes	31
5.1.1. <i>“Gong de gesto”. Asignatura Performance con Bartolomé Ferrando, curso 2018/19</i>	31
5.1.2. <i>“Anatomical Experiments”: version 3. Laboratorio BodyMaps con Natsuko Tezuka en el Teatre el Musical, 2020</i>	32
5.2. Sobre una poesía del gesto	33
5.2.1. El signo gestual como escultura del lenguaje	34
5.2.2. El gesto a través de su registro plástico	37
5.2.3. Un poema de gesto	40
6. CONCLUSIONES	44
7. BIBLIOGRAFÍA	45
8. ÍNDICE DE FIGURAS	49

*Nosotros no tenemos arte,
hacemos todo lo mejor posible*

Proverbio balinés

1. INTRODUCCIÓN

Sobre una poesía de gesto aborda una investigación sobre el movimiento corporal de carácter gestual desde una perspectiva plástica. Se propone la acción gestual desde un lugar entre el movimiento, el lenguaje, la escultura y la poesía, a través una serie de ejercicios que investiguen estas relaciones estableciéndose dentro de una sensibilidad propia del territorio de lo intermedia.

El proyecto contiene dos apartados principales: un marco teórico introduce en el contexto necesario para entender el proyecto y un marco práctico que presenta el proyecto.

En el marco teórico, introducimos a la noción de gesto desde su concepción popular en la semiótica y a lo gestual como práctica artística en las artes visuales, y con esto, a la percepción de este como objeto creativo para abordar entonces la perspectiva desde la que vamos a mirar la gestualidad, la del arte intermedia.

Una vez introducidos a la naturaleza de la creación en lo intermedia, presentamos lo que suponen los referentes para el desarrollo de nuestro trabajo, en nuestro caso, incidimos en prácticas más que en autores.

El marco práctico consta de dos partes, una la dedicamos a reconocer unos antecedentes claros que motivaron directamente a la realización del mismo, y en la otra, que lleva por nombre el título de todo el proyecto, abordamos nuestra mirada hacia lo gestual y las motivaciones que lo construyen, junto con la práctica.

En esta, se propone una investigación de acción gestual a través de tres propuestas: su carácter plástico como signo lingüístico, su carácter plástico en su relación con el medio físico y la combinación de ambas simultáneamente.

El trabajo consiste en acciones documentadas en video, donde éste presenta una función principalmente documental, pero con ciertas licencias creativas.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

2.1.1. *Objetivos generales*

- Desarrollar una investigación de naturaleza intermedia enfocada en la gestualidad como medio creativo.
- Realizar un trabajo bien cohesionado, donde la investigación práctica tenga su justificación a lo largo de los planteamientos conceptuales de forma ordenada.

2.1.2. *Objetivos específicos*

- Situar las dimensiones desde las que partiremos en un acercamiento creativo a lo gestual, mediante su observación en diferentes prácticas y obtención de herramientas teóricas.
- Desarrollar una metodología para la investigación de dichas dimensiones escogidas desde las que mirar el movimiento gestual.
- Articular una serie de piezas de acción gestual que reúnan lo extraído de la investigación.

2.2. METODOLOGÍA

Este proyecto y mi motivación para investigar una práctica gestual comienza, como mencionaremos en el apartado de *Antecedentes*, a raíz de dos experiencias formativas: en la asignatura de Performance del curso 2018-19, y en un taller también de acción realizado un año más adelante.

A partir de estas experiencias me llevó bastante tiempo acotar el campo de investigación para la realización de este trabajo. Comencé por reflexionar y teorizar sobre una posible actitud estética en el espacio, refiriéndome con esto entonces a una especie de predisposición creativa a aplicar en lo cotidiano, pero concretamente en la relación del individuo como cuerpo en el espacio. A concebir el acto de caminar, moverse, coger los objetos, como ejercicio estético o creativo. Esto me llevó a una indagación en el campo de la sociología sobre los comportamientos codificados del cuerpo en los espacios, a la noción de urbanidad y a la de elegancia de la Grecia clásica, y a la de construcción de un cuerpo concreto bajo unos regímenes de control.

La profundidad del tema me abrumaba y consideré la investigación sobre lo recién mencionado una tarea increíblemente extensa, por lo que comencé por un territorio más acotado, el de la gestualidad. Sobre decodificar sus formas habituales de hacer desde un tratamiento creativo.

Realizamos una vasta búsqueda de antecedentes y posibles referentes que pudieran ayudarnos a conceptualizar la naturaleza de nuestra propuesta y aportarnos enfoques creativos para investigar el gesto que partió desde la lectura de ensayos, artículos, tesis, libros; la visualización de videos y documentales; a la asistencia a talleres y eventos de arte de acción y de danza experimental.

Una vez identificado desde qué frentes nos interesaba mirar lo gestual, procedimos a la elaboración de unos ejercicios a modo de pequeño espacio de laboratorio, que a veces emergía en medio del hacer cotidiano, en la observación de la gestualidad en una conversación, o en la relación con los objetos.

Tras cada experiencia de investigación extraíamos y registrábamos las imágenes, ideas, formas de relación que nos interesaran mediante una escritura a veces narrativa, a veces poética de la misma, con palabras, o con dibujos o también con mapas conceptuales. De este proceso lento y constante y a veces desde mi experiencia, ambiguo, extraje las propuestas concretas que se presentan en esta memoria.

El desarrollo de este trabajo ha supuesto la tarea de situar el propio tema en cuestión, de entender hacia dónde se dirige mi motivación y por qué, de revisar un estado de la cuestión y poder extraer herramientas de diversos lugares con el objetivo de diseñar un espacio de experimentación con el que reconceptualizar la visión del mismo.



Fig. 1. Fotograma de *Citizen Kane*. Orson Welles, 1941.



Fig. 2. Fotograma de *Taxi Driver*. Martin Scorsese, 1976.



Fig. 3. Fotograma de *Taxi Driver*. Martin Scorsese, 1976

3. MARCO CONCEPTUAL

En este bloque tratamos de introducir al lector a la noción de gestualidad con la que se va a trabajar en el proyecto. Comenzamos así la contextualización desde su concepción en la semiótica, para recorrer entonces su tratamiento como materia creativa dentro de las artes visuales, y finalizar abordando la sensibilidad de la práctica intermedia, como el enfoque desde el que articulamos nuestra práctica.

3.1. LO GESTUAL EN EL LENGUAJE

El presente proyecto tiene como tema central la gestualidad como una manifestación plástica del cuerpo, como también la observación de los signos gestuales. La RAE ofrece diversas descripciones, pero la que más se identifica con nuestro enfoque es la de “movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo”¹. En el campo de la semiótica, la ciencia que estudia los sistemas de signos que permiten la comunicación, nos encontramos con una un poco más profundizada, la de gestos como “movimientos psico musculares que tienen valor comunicativo convencional” es decir, “que son utilizados, consciente o inconscientemente, de acuerdo con convenciones socioculturales, para producir un acto de comunicación”². Por tanto, una acción de movimiento con intencionalidad comunicativa y que responde a los códigos lingüísticos de una cultura.

La gestualidad forma parte de los sistemas de comunicación no verbal, y concretamente al sistema kinésico, en el que participa junto a las maneras y las posturas³, pero por las dimensiones que permiten este trabajo, nos centraremos solamente en la gestualidad, y concretamente en la de brazos y manos, y en los signos gestuales que emergen del movimiento de éstos.

Se han realizado varias taxonomías de signos kinésicos que han ido incluyendo más elementos a considerar⁴, pero actualmente podríamos hablar de cinco

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. gesto | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE [consulta: 20 junio 2022, 0:20].

² BELÍO APAOLAZA, Helena S, 2018. *Aprendizaje y evaluación de la comunicación no verbal en ele. Propuesta teórica y estudio empírico sobre los gestos emblemáticos* [en línea]. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca [consulta: 6 julio 2022]. Disponible en: Aprendizaje y evaluación de la comunicación no verbal en ELE. Propuesta teórica y estudio empírico sobre los gestos emblemáticos - Dialnet (unirioja.es) p, 34

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, p. 35



Fig. 4. Cartel protagonizado por el mimo Séverin Cafferra, 1896.



Fig. 5. Jean Charles Deburau, 1855. Metropolitan Museum of Art.

categorías de gestos: emblemas, ilustradores, exteriorizadores, reguladores y adaptadores, aunque un mismo gesto puede pertenecer a más de una.

En este trabajo vamos a dirigir nuestra atención a los dos primeros especialmente por su naturaleza más explícita: Los gestos emblemáticos responden a “actos no verbales con un equivalente verbal sin ninguna ambigüedad en su propia cultura”⁵, perfectamente sustituibles por palabras concretas o frases, como podría ser el signo gestual para “ven”, o “bien”. Los ilustradores, por su parte, se conciben como “actos no verbales que se emplean para reforzar lo que se dice mediante palabras”⁶, como el señalar con la mano en plano la altura de un niño para hablar de su corta edad, o recrear el tamaño aproximado de un objeto para comunicar sus dimensiones.

Se establece una diferenciación en tres fases⁷ del proceso de producción de signos kinésicos: una primera *formativa*, donde se inicia el gesto, una *central*, donde se alcanza la imagen que lo define, donde “emerge el sentido” para ser leído como signo en una cultura, y una final *desarticuladora*, donde el gesto abandona su papel como signo, el acto kinésico se disuelve y vuelve al reposo u otra postura. Consideramos clave estas nociones para apreciar la práctica que se presenta en este trabajo.

3.2. LO GESTUAL COMO PRÁCTICA CREATIVA. ANTECEDENTES EN LAS ARTES VISUALES.

Si bien la gestualidad es intrínsecamente expresiva y por tanto toda actividad gestual podría considerársele⁸, haremos una diferenciación y concretaremos en el empleo consciente de la gestualidad como práctica expresiva, y en la investigación de sus cualidades y posibilidades desde un lugar creativo. Expondremos a continuación, desde dentro las artes visuales, algunas de las prácticas anteriores a las que constituyen este proyecto y que considero en directa relación, en las que se hablará de gesto como movimiento codificado y no codificado, como trazo.

En el campo escénico europeo podríamos hablar de la disciplina de la pantomima como lo más cercano a un arte del gesto, descrito como “el arte de

⁵ Ibidem, p. 36

⁶ Ibidem, p. 37

⁷ Ibidem, p. 33

⁸ HERNANDO, Víctor, 1996. *Mimografías* [en línea]. Buenos aires: Ediciones Vuelo Horizontal [consulta: 12 noviembre 2021], p. 65. ISBN 9509912409. Disponible en: 2013-09-27 (1) (pantomime-mime.com)



Fig. 6. Mamako Yoneyama interpretando el mimo zen *Ten Bulls*, 1969.

imitar o evocar a alguien por medio del movimiento, el gesto y la acción, en ausencia de la palabra”⁹.

Encuentra sus orígenes en el drama griego y romano, su resurgir en la *Commedia dell’Arte* all’improvviso y en la figura de Jean-Gaspard Deburau, su consagración como disciplina en Etienne Décroux y Jean-Louis Barrault, y su popularización mundial en Marcel Marceau. En la pantomima no se produce una articulación física del lenguaje oral¹⁰, el gesto acude con su carga de significación visual para darle presencia a lo ausente y a los contenidos psicológicos internos¹¹ a través de un “lenguaje actitudinal que comprometa al cuerpo en su totalidad”¹². La gestualidad de las manos hace aparecer un vaso, una pared, interactuando con su imagen imaginada, o se convierte ella misma en el objeto a través de sus características definitorias: para Marcel Marceau el arte del mimo es el arte de la identificación con los elementos que nos rodean¹³, y así lo vemos en su revolotear de dedos para dar vida a una mariposa¹⁴, o en Mamako Yoneyama cuando afila sus dedos para recrear las astas de un toro. “*Cuando el mimo lucha contra el viento, imprime al propio cuerpo el peso del viento, y los espectadores ven el viento. Cuando el mimo entra en el agua, su cuerpo crea el agua, y los espectadores ven el agua*”¹⁵.

Otras prácticas gestuales interesantes las encontramos en el territorio asiático, donde el teatro, la danza y la música son inseparables, y la noción de disciplina propiamente occidental se emborrna en una especie de conjunto escénico en el que es difícil trazar una línea divisoria clara entre estas formas de arte¹⁶. Y no sólo entre formas de arte, sino también entre la práctica artística general y lo religioso: el cuerpo en el hinduismo y el budismo supone un medio más que legítimo para alabar a espíritus y dioses, siendo considerado el ejercicio mismo de la danza en los templos como ofrendas, oraciones, o ejercicios meditativos¹⁷. En este contexto de influencia religiosa hacemos especial apreciación al gesto simbólico del *mudrā* o “sello” en sánscrito, muy familiar en el teatro hindú y la danza balinesa. Se desarrolló a partir de los antiguos gestos sagrados utilizados

⁹ Ibidem, p. 20

¹⁰ HERNANDO, op. cit., p. 70

¹¹ Ibidem, p. 69

¹² Ibidem.

¹³ CAÑAL SANTOS, Félix; CAÑAL RUIZ, M^a Cristina, 2004. *El mimo en la escuela* [en línea]. Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia, p. 170

¹⁴ J M, 2014. Pantomimes Marcel Marceau Bip chasse les papillons. En: *YouTube* [video en línea]. 13 de abril de 2014 [consultado el 9 de julio de 2022]. Disponible en: Pantomimes Marcel Marceau Bip chasse les papillons - YouTube

¹⁵ CAÑAL SANTOS, Félix; CAÑAL RUIZ, M^a Cristina, 2004. *El mimo en la escuela* [en línea]. Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia [consulta: 14 de noviembre de 2021]. p. 170. ISBN 8468837164. Disponible en: untitled (tdterror.com)

¹⁶ MIETTINEN, Jukka O., 2018. Introduction. En: *Asian Traditional Theatre & Dance* [en línea]. Disponible en: <https://disco.teak.fi/asia/introduction/> [consultado 12 abril 2022]

¹⁷ Ibidem.



Fig. 7. Danza ritual *Kagura*. Japón, 2016.



Fig. 8. Bailarina Miko de danza *Kagura*. Japón, 1880.



Fig. 9. Ritual balinés, 1923. Ilustraciones extraídas del libro *Mudras auf Bali*.

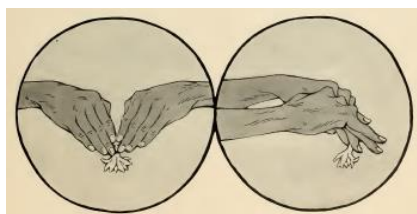
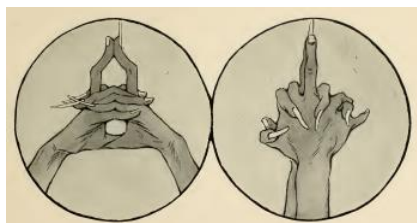
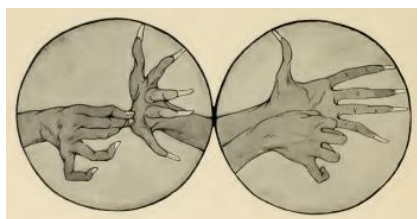


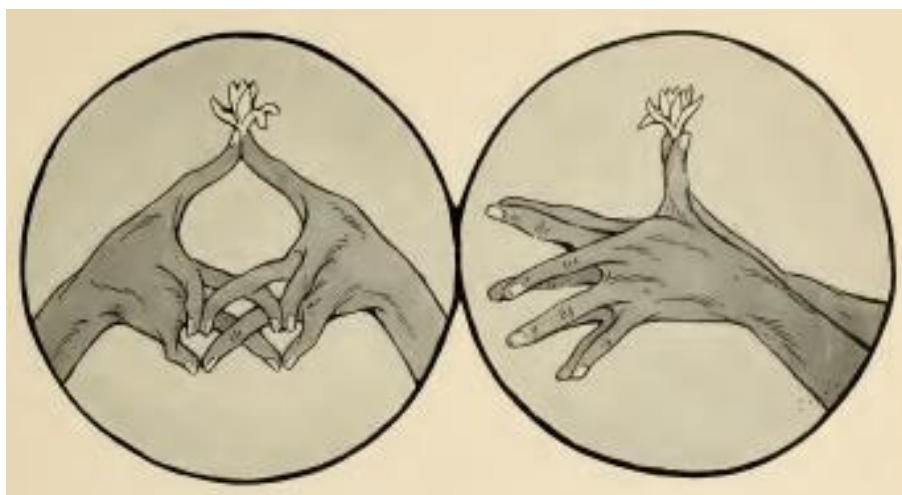
Fig. 10. Mudras de rituales balineses, 1923. Ilustraciones extraídas del libro *Mudras auf Bali*.

en los rituales religiosos por los sacerdotes brahmanes, tratando inicialmente de representar con la plasticidad de las manos la forma de los antiguos caracteres gráficos portadores de ideas¹⁸.

*“El mudra expresa significado simbólico por medio de patrones codificados de las manos del intérprete. Más allá del nivel de simbolismo lingüístico, el mudra es energía cinética (...) Es una “cosa” compuesta por un número de propiedades espacio temporales como el tiempo, la duración, el ritmo, trayectoria”*¹⁹, que evocan paisajes, eventos, objetos, cosas a través de la esquematización corporal que produce la mano²⁰.

Para Artaud, en el teatro del mudra se genera lo que llamaba una poesía en el espacio²¹, *“como un juego perpetuo de espejos, donde los miembros humanos parecen emitir ecos, músicas; donde las notas de la orquesta, los soplos de los instrumentos de viento evocan la idea de una monstruosa pajarera donde aletearan los actores. (...) nuestro teatro nunca imaginó esta metafísica de gestos”*²².

En el teatro del mudra se produce un encadenamiento de dichos signos, en un espacio escénico que comparte con la música y el atuendo, mostrándose los actores como jeroglíficos vivientes, como también dirá Artaud²³.



¹⁸ Ibidem.

¹⁹ AIR, Sreenath, 2013. *Mudra: choreography in hands. Body, Space & Technology* [en línea]. London: 11 (2). [consulta: 3 marzo 2022]. ISSN 1756-4921. Disponible en: :: Body, Space & Technology Journal :: (brunel.ac.uk)

²⁰ Ibidem.

²¹ ARTAUD, Antonin, 1978. *El teatro y su doble* [en línea]. Barcelona: Edhasa [consulta: 3 marzo 2022], p. 44. ISBN 8435015025. Disponible en: teatro-doble.pdf (edras.cl)

²² Ibidem, p. 64

²³ Ibidem, p. 70



逗花

“小拱手式”

如《汾河灣》劇中，柳迎春說“那請”時，就用此式。



雙雙

“擺手式”

如《武家坡》劇中，王寶釧說“這就不對了”時，即用此式。



承露

“托盤式”

如在《戰蒲關》劇中，徐艷貞上場院時，用此式。

Encontramos también en la ópera de Pekín un tratamiento de la gestualidad interesante en la técnica de los “*dedos de orquídea*”²⁴, característicos de las actrices femeninas con objeto de representar una feminidad asociada a la belleza de la orquídea china, desarrollada en profundidad por el actor Mei Lang Fang.

“No importa qué acción se ejecute -sostener, agitar, empujar, tirar, lanzar, lanzar- las manos de la dama asumen la actitud de las orquídeas. Boca arriba o agachado, bajo el sol o sufriendo la lluvia, etc. La muñeca es la base y los dedos son los pétalos. Sus manos son siempre tan hermosas como las flores de las orquídeas”²⁵.

En la ópera china, el pulgar y el dedo meñique generalmente representan los pétalos que a menudo se muestran en posiciones algo horizontales, con dos de los tres dedos medios reservados para los dos pétalos centrales verticales y el restante para representar el tercer pétalo que aparece en ángulo a la base floral. Aquí se adopta un tratamiento consciente de la fisicalidad de las manos con un objetivo estético, que permite apreciarlas como objeto de belleza.

También podemos mirar la gestualidad desde el registro plástico producto de su movimiento, como en la danza de *mangas de agua*²⁶ (shui hsiu, 水袖功), también práctica habitual en la tradición teatral china.



Fig. 11. *Dedos de orquídea* interpretados por Mei Lan Fang. (arriba)

Fig. 12. Recreación gestual de la disposición de los pétalos de orquídea. (abajo)

²⁴ MA, Haili, 2012. Development of training and performativity in Shanghai YueJu. *Theatre, Dance and Performance Training* [en línea]. (3): 334-348 [Fecha de consulta: 19 de mayo de 2022], p. 345. DOI: 10.1080/19443927.2012.720122. Disponible en: (PDF) Development of training and performativity in Shanghai YueJu (researchgate.net)

²⁵ RECLUTANT RAT, 2017. Language of the opera: orchid speak. En: *FOLLOW MY BRUSH MARKS* [en línea]. Disponible en: Language of the opera: orchid-speak | followmybrushmarks (wordpress.com) [consulta: 13 junio 2022].

²⁶ MIETTINEN, Jukka O., 2018. “Theatre of the Capital” or the Peking Opera. En: *Asian Traditional Theatre & Dance* [en línea]. Disponible en: “Theatre of the Capital” or the Peking Opera | Asian Traditional Theatre & Dance (teak.fi) [consulta: 7 junio 2022]



Fig. 13. Niños aprendiendo la técnica de las *mangas de agua*. Fotografía de Jukka O. Miettinen.



Fig. 14. Niños aprendiendo la técnica de las *mangas de agua*. Fotografía de Jukka O. Miettinen.

Estas tiras de seda prolongan y enfatiza el movimiento real del actor, y con ellas se exageran emociones²⁷. Las mangas se han utilizado para exagerar los sentimientos y aumentar el efecto de los movimientos. Aquí el gesto produce un paisaje aéreo de tiras de seda cuyo movimiento recuerda al fluir del agua, donde el registro deseado depende de la maestría con la que se utiliza la gestualidad²⁸.

Siguiendo esta línea se nos hace una obligación volver a recordar el *Action Painting*, donde, en un momento dado, según Harold Rosenberg, "lo que iba a ocurrir en él ya no era una pintura, sino un evento"²⁹.

Esta noción del acto pictórico como acción creativa en sí misma sentaría las bases del *happening* y el arte de acción, e influirían al colectivo japonés Gutai, en cuya práctica prestamos especial atención al potencial plástico de la gestualidad y del cuerpo, destacamos que Jiro Yoshihara (Japón, 1905-1972), componente del grupo, insistía en que lo verdaderamente importante era la acción, que las imágenes resultantes eran para él simples residuos³⁰.

Apreciamos bajo esta lógica la acción *Challenge to the Mud*, donde Kazuo Shiraga (Japón, 1924-2008), con una tonelada de barro, crea un charco en el que se zambulle, esculpe y dibuja dejando la marca de su gesto. O la de Saburo Murakami (Japón, 1925-1996) en *Laceration of paper*, donde atravesaba corriendo una serie de pantallas de papel con su cuerpo mediante un gesto rápido que duró unos segundos.

Relacionamos esto con nuestro interés hacia una apreciación del movimiento por sí mismo, como acción efímera, capaz de concentrar energía en imágenes fijas o de movimiento, y que no deja mayor registro que lo retenido en la memoria. Un "arte de la materia tal y como es", como nos recuerda las obras de Gutai.

Esta selección nos sirve para recordar un interés compartido a lo largo del tiempo hacia el cuerpo y su movimiento como acción plástica a apreciar en sí misma. Pero también, para introducimos a una noción de movimiento como poesía en el espacio, y a una de signo gestual como algo que comparte con la escritura y la escultura. Ambas, en muy estrecha relación con una sensibilidad propia del arte *intermedia*, que abordaremos a continuación.

²⁷ Ibidem.

²⁸ CHEN, Eliot, 1988. Sleeves like flowing water. En: *Taiwan Panorama* [en línea]. Disponible en: Sleeves Like Flowing Water - 台灣光華雜誌 (taiwan-panorama.com) [consulta: 12 junio 2022].

²⁹ FEIJÓO CID, M^a de la Luz, 2018. *Cuerpo y pintura. Extensiones del action painting de Jackson Pollock en la práctica artística contemporánea* [en línea]. Tesis doctoral. Vigo: Universidad de Vigo [consulta: 16 junio 2022], p. 107. Disponible en: *Cuerpo y pintura. Extensiones del action painting de Jackson Pollock en la práctica artística contemporánea* - Dialnet (unirioja.es)

³⁰ Ibidem, p. 119



Fig. 15. *Challenging mud*. Kazuo Shiraga, 1955.

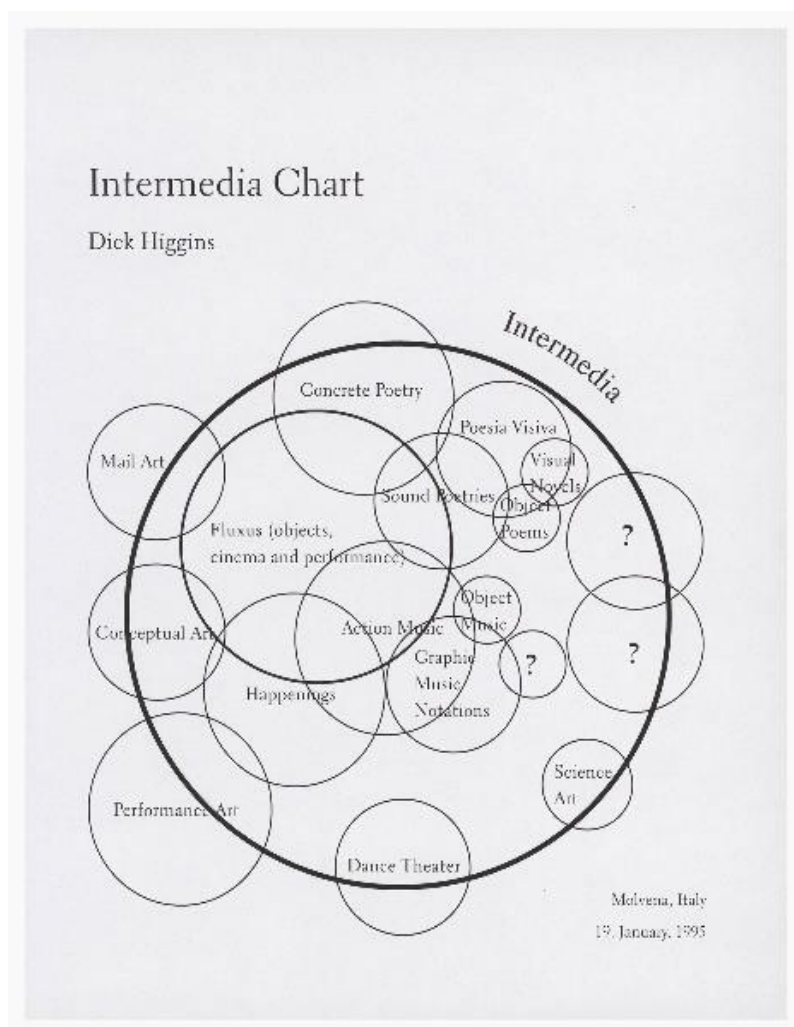


Fig. 16. *Intermedia chart*.
Dick Higgins, 1995.

3.3. LA MIRADA INTERMEDIA

Abordamos nuestra práctica desde un enfoque de experimentación propio del arte de acción, en el que se trasladan lenguajes procedentes de diferentes medios o disciplinas al territorio de lo escénico, y en nuestro caso nos encontramos interesándonos en la relación entre el movimiento, el lenguaje, la escultura y la poesía. Por tanto, para introducir a la naturaleza de nuestro trabajo, creemos oportuno, incluso hoy, recordar y apreciar la sensibilidad del ejercicio intermedia, e insistir de nuevo en su diferenciación con el ejercicio multidisciplinar.

Intermedia fue el término acuñado y desarrollado por el poeta fluxus Dick Higgins en 1966 para teorizar en torno a muchas prácticas que surgieron a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, en las que observaba una tendencia hacia la fusión entre códigos de los lenguajes creativos.

Desarrolló el concepto diferenciándolo también del ejercicio multidisciplinar dentro del "*mixed-media*", como un arte de hibridación más que de combinación entre medios y disciplinas. Si bien en el procedimiento creativo

multidisciplinar se da más una simultaneidad de disciplinas o medios que conviven en el mismo soporte, en el *intermedia* se da una hibridación de estos, resultando en un producto que ya no se identifica del todo con ninguno de los medios iniciales, y que por tanto cae entre medios.

Una multidisciplinariedad podría darse en la ópera, “donde la música, el libreto y la puesta en escena se encuentran bastante separadas: en ningún momento quien acude a la ópera tiene dudas acerca de si está viendo la puesta en escena, el espectáculo escenográfico, si está escuchando la música”³¹. Pero lo intermedia sería más el “recorrir a reglas compositivas de la música para producir una pintura (pintura-canción), utilizando, por ejemplo, el dodecafonismo como base estructural para la producción de imágenes, o los puntos de fuga para la construcción de una melodía”³².

En palabras de Higgins: *“Un intermedium es un terreno inexplorado que se encuentra en medio de.. No está gobernado por reglas; cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo con sus necesidades. El concepto mismo es entendido mejor por lo que no es, más que por lo que es... No había ni pudiera haber un movimiento intermedial. La intermedialidad siempre ha sido una posibilidad desde los tiempos más remotos...sigue siendo una posibilidad, cada vez que exista el deseo de fusionar dos o más medios existentes”*³³.

La intermedialidad supone por tanto una aproximación a la práctica creativa que busca descubrir nuevas formas de lenguaje que contengan códigos de diferentes medios y que enfatizen esa dialéctica entre ellos³⁴, esa relación interna entre los valores inherentes a cada lenguaje, donde ninguno termine de dominar sobre el otro, dando así paso a nuevos tipos de prácticas que florezcan en un nuevo lugar, “intermedio”, en “un territorio de nadie, un espacio desnudo de lenguaje, allí donde otras palabras o sonidos se escuchen por vez primera”³⁵.

³¹ HIGGINS, Dick, 2019. Sinestesia e Intersentido [en línea]. En: Sinestesia e Intersentido Higgins | PDF | Vanguardia | Pinturas (scribd.com) [consulta: 14 mayo 2022]. p. 33

³² ESPINOZA GALINDO, Alejandro, 2010. *El espacio inter-medio — consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins* [en línea]. Tesis doctoral. Santiago, Chile: Universidad de Chile [consulta: 1 abril 2022], p. 38. Disponible en: El espacio inter-medio — consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins (uchile.cl)

³³ Ibidem, p.14

³⁴ Ibidem, p. 33

³⁵ FERRANDO, Bartolomé, 2003. *El arte intermedia: convergencias y puntos de cruce*. Valencia: EDITORIAL DE LA UPV, p. 3. ISBN 8497054814

Prácticas intermedia son la poesía visual, novela visual, poesía fonética, música de acción, poesía de acción, donde es su propia nominación la que señala las disciplinas o medios fundidos; también lo son otras propuestas más específicas de relación como podría ser, por ejemplo, un “libro – escultura”, donde se trate de invertir la forma en la que se percibe la noción de libro y la de escultura, donde éste se deba de apreciar formalmente como objeto per sé, o donde se introduzcan elementos lingüísticos en las formas de una pieza tridimensional o se propongan estas mismas legibles como una partitura. Y finalmente hay otras que adquieren nombres personales, como el libro de artista, la poesía concreta, el mail art, el happening, y la performance.

Nos parece interesante y necesario recordar también una apreciación que hizo Higgins sobre la matización entre *intermedia* e *interdisciplinar*, donde considera que se echó en falta un ejercicio de relación entre medios, más que entre disciplinas. Hablando del *readymade*, Higgins decía: “en la actualidad las ubicaciones de este tipo han sido relativamente poco exploradas si las comparamos con medios que se sitúan entre las artes. Por ejemplo, no soy capaz de nombrar una obra que se haya puesto en el intermedio entre la pintura y los zapatos de forma consciente”³⁶.

Porque, aunque a menudo se englobaran ambos tipos de prácticas bajo el paraguas de la primera, insistió en que el verdadero reto artístico se daría en insertar en el ejercicio creativo, elementos y cosas típicamente ajenas al mismo.

Higgins habla del *readymade* como de un auténtico *intermedium*, como algo que se encuentra entre la escultura y otra cosa, como algo que ya no fusionaba medios puros, disciplinas, si no que se situaba entre los medios del arte y los medios de la vida³⁷. El *readymade* como deliberada proposición intermedial, de fusión de los universos del arte y de la vida cotidiana³⁸, aquél donde habitan los objetos y demás cosas menos elevadas.

Higgins mantiene un espíritu abierto a las discusiones en torno al arte intermedia. El término no es prescriptivo, Higgins no presenta un modelo, simplemente arroja luz sobre la existencia y la posibilidad creativa de la práctica intermedial y su implicación en la percepción de lo artístico, a través de su potencial para transformar nuevamente los lenguajes que regían la percepción humana en la modernidad³⁹.

³⁶ ESPINOZA GALINDO, op. cit., p. 25

³⁷ Ibidem, p. 22

³⁸ Ibidem, p. 28

³⁹ Ibidem, p. 25

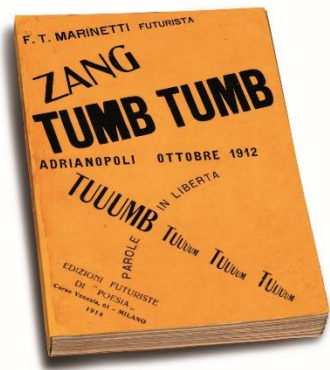


Fig. 17. ZANG tumb tumb. Filippo Tommaso Marinetti, 1914.

4. INFLUENCIAS ARTÍSTICAS

La práctica que presentamos pone especial interés en el potencial plástico del gesto, a la vez que, en su inherente relación con el lenguaje, buscando llegar a un ejercicio *intermedia* en el que ambos códigos se relacionen en escena. Esto nos lleva por tanto a apreciar prácticas que hayan manifestado su interés hacia el signo lingüístico y hacia la plástica de la gestualidad del cuerpo.

4.1. EXPERIMENTOS CON EL SIGNO LINGÜÍSTICO: POESÍA FONÉTICA Y ESCRITURA ASEMÁNTICA

“Numerosas experiencias, a lo largo del siglo XX, han hecho uso de escrituras acodigales poniendo en evidencia las limitaciones de la división propuesta por la lingüística clásica de corte saussureano entre significado y significante y haciéndonos reflexionar acerca de la relación entre los signos y sus referentes. Tanto desde el ámbito de la poesía sonora como de la visual, poetas y artistas han buscado a lo largo del siglo pasado escapar del orden lingüístico dominante y han experimentado con lenguajes alternativos y formas acodigales”⁴⁰.



Fig. 18. Página del poema ZANG tumb tumb. Filippo Tommaso Marinetti, 1914.

4.1.1. Poesía fonética

Encontramos herramientas útiles para una investigación gestual los principios de la poesía fonética, como camino de investigación intermedia con los recursos sonoros del lenguaje. Comenzada por los futuristas, los dadaístas y los letristas, y continuada hasta el día de hoy, trata de acercar la declamación de la palabra a la música.

Podemos situar unos antecedentes en el poema ZANG, *Tumb Tumb*⁴¹ que Marinetti declamó en 1912, introduciendo la onomatopeya para describir la batalla de *Il bombardamento di Adrianópolis* que había presenciado como soldado, proponiendo así una pieza narrativa, pero con una marcada presencia

⁴⁰ GARCHE, Belén, 2017. Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache [en línea]. En: GACHE, Belén; et al., 2017. *Mirtha Dermisache. Porque iyo escribo!*, Buenos Aires: Fundación Malba – Fundación Espigas, pp. 15-31. [consulta: 10 junio 2022], p. 18-19. ISBN 9789874649614. Disponible en: Catálogo Mirtha Dermisache Porque iyo escribo! Malba

⁴¹ MIZAR4590, 2011. Zang Tumb Tumb Filippo Tommaso Marinetti. En: *YouTube* [video en línea]. 2 de junio de 2011 [consultado el 14 de julio de 2022]. Disponible en: Zang Tumb Tumb Filippo Tommaso Marinetti - YouTube

sonora. O en el lenguaje Zaum o transmental, ingeniado por Chlebnikov, construido por una combinación de onomatopeyas, palabras de diversos idiomas orientales y “palabras mágicas”, intervenidas con parámetros propios de la música, como la intensidad, el ritmo, la detención brusca o la curva de entonación⁴². En la *Ur-Sonate*⁴³ del dadaísta Kurt Schwitters en 1924, una pieza muy elaborada de fonemas articulados y estructurados como una sonata, donde la declamación se alejaba de la articulación alfabética usual hacia otro tipo de sonoridad más primitiva. Y en el movimiento letrista, más adelante hacia 1945, la letra en sí misma se reconocería como una unidad independiente de la estructura semántica de la palabra, con su propio potencial tanto visual como sonoro. Y podría ser interpretada sonoramente como también cualquier otro tipo de signo gráfico: notas musicales, cifras, símbolos algebraicos, pictogramas, criptogramas o gráficos, y junto a cualquier sonido corporal añadido: gemidos, gruñidos, gritos, balbuceos, chasquidos, soplidos, a ritmos y velocidades impropias de la articulación lingüística habitual, generando atascos y tropiezos sonoros, desplegando “una música de la voz y del cuerpo nunca antes escuchada”⁴⁴.

Estos experimentos valoraban la cualidad sonora de las palabras más allá de su forma correcta de ser dentro del lenguaje, y proponía también posibles cuerpos sonoros para lo que nunca había sido objetivo de lectura. Suponían un ejercicio puramente formal con los signos lingüísticos, donde a través de un tipo de sensibilidad, se tejía un lugar entre la palabra y el sonido, entre la escritura voceada y la música⁴⁵, donde pudiera florecer una nueva forma de poesía que ampliara nuestra concepción del mundo sonoro.

En relación con nuestro trabajo, la poesía fonética nos dirige al ejercicio creativo de concebir la gestualidad significativa como una partitura susceptible de ser reinterpretada plásticamente, localizando los elementos formales que convierten al movimiento en signo, el momento o combinación con la que emerge el sentido.



Fig. 19. Partitura del poema fonético *schtzngrmm*. Ernstr Jandl, 1957.

4.1.2. Escritura asemántica

⁴² FERRANDO, op. cit., p. 26

⁴³ CIPRIAN PURCARU, 2021. Kurt Schwitters Ursonate 1932. En: *YouTube* [video]. 7 de junio de 2021 [consultado el 4 de julio de 2022]. Disponible en: Kurt Schwitters Ursonate 1932 - YouTube

⁴⁴ FERRANDO, Bartolomé. op. cit., p. 26

⁴⁵ Ibidem.

Si en el territorio de lo sonoro encontramos un lugar de experimentación lingüística con la poesía fonética, en el de las artes visuales se abre un camino que cruza lo escritural, gráfico y pictórico con la escritura asemántica⁴⁶.

Hablamos de un movimiento literario iniciado en las vanguardias del siglo XX que puso en valor la escritura como ejercicio plástico tratando de devolverle su dimensión sensorial, frente a las tipografías institucionalizadas de la imprenta moderna que repudiaban la materialidad del signo lingüístico⁴⁷, presentándose como una forma de escritura sin dimensión semántica⁴⁸.

En un galimatías no se produce un mensaje coherente, pero sí nos encontramos con un sistema de signos que lo es: reconocemos las letras del alfabeto, aunque su agrupación no se presente de forma convencional. En cambio, en una pieza o ejercicio de escritura asemántica, se nos presenta una serie de signos que no pertenecen a ningún sistema familiar, pero que toman la forma de uno⁴⁹. Como algo que aparenta escritura, pero que no resulta legible. Siendo así, una forma de escritura “que no trata de comunicar otra cosa que su propia naturaleza como escritura”⁵⁰, y que como cualquier lenguaje acodigal, “lleva a cuestionarnos acerca de la posibilidad misma de codificar e interpretar un sentido que escape a los signos lingüísticos⁵¹, pudiendo su lectura suponer entonces un ejercicio de «desaprendizaje» o deconstrucción del propio lenguaje.

Fue así, que muchos poetas abordaron las contradicciones entre la dimensión visual y lingüística de la palabra escrita⁵²: los futuristas con el lenguaje *Zaum* previamente mencionado pero en su dimensión gráfica, Klee y Kandinsky investigando la noción de signo desde lo pictórico, los letristas de nuevo con sus “*hipergrafías*” generando escritos que signos conocidos de la lengua y con otros incluso inventados

⁴⁶ GARCHE, op. cit., p. 5

⁴⁷ Ibidem, p. 2

⁴⁸ Ibidem, p. 1

⁴⁹ SCHWENGER, Peter, 2019. *Asemic: the art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p.2. ISBN 9781517906962.

⁵⁰ Ibidem, p.1.

⁵¹ GARCHE, op. cit., p. 19

⁵² Ibidem, p. 17

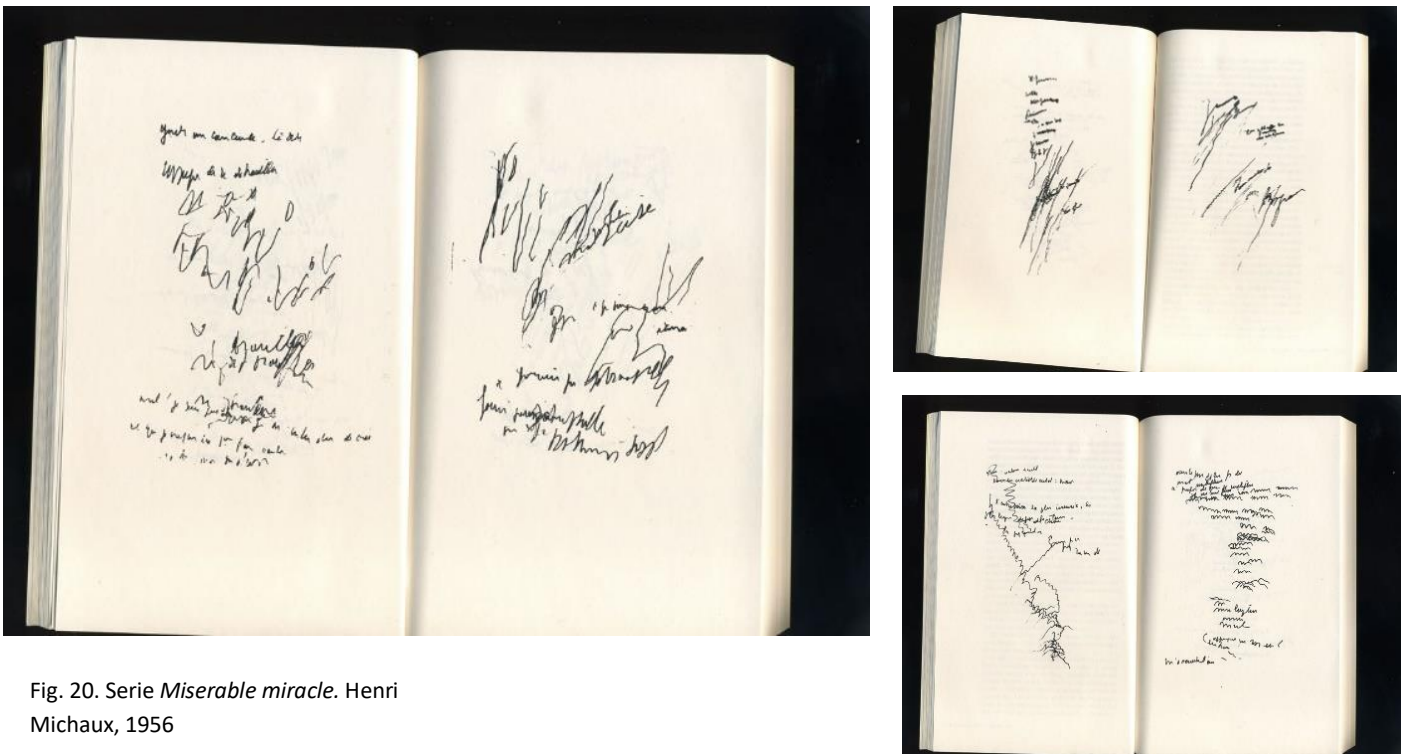


Fig. 20. Serie *Miserable miracle*. Henri Michaux, 1956

Pero con relación a nuestro trabajo, nos detendremos a valorar especialmente las escrituras de Henri Michaux y Mirtha Dermisache.

Henri Michaux (Bélgica, 1899-1984) tematizó a lo largo de su producción la frontera entre la palabra y la imagen, refiriéndose a su propia obra como “escrituras asémicas basadas en gestos interiores”, con las que buscaba una lengua anterior a las palabras (*avant-langues*) que se opusiera al “lenguaje triste y asfixiado que normalmente utilizamos”⁵³. No estaba tan enfocado en llevar un proyecto artístico a término como en lo que le sucedía durante el proceso de generación de signos”⁵⁴.

En los grafismos de *Narration* y *Miserable Miracle*, se produce una ambivalencia entre lo pictórico y lo poético, donde la pluma cargada de tinta china deshace las palabras y con ellas su función signo, llevando el grafema al mundo de la imagen. “La ambición de Michaux era semiótica, problematizó la ontología de la palabra y la imagen, buscó una zona intermedia en la cual puedan cohabitar a partir de grafemas, ideogramas y pictograma”⁵⁵. “Michaux, como todo poeta, sirvió a las palabras y no a la inversa; la actitud poética ve en las palabras su sonoridad, su longitud, su aspecto visual y no instrumentos de acción y comunicación”⁵⁶.

⁵³ Ibidem, p. 20

⁵⁴ SCHWENGER, op. cit., p.30

⁵⁵ KROCHMALNY, Syd, 2009. La arbitrariedad de los signos. *ramona - Revista de artes visuales* [en línea]. Disponible en: La arbitrariedad de los signos | ramona [consulta: 2 junio 2022].

⁵⁶ Ibidem.

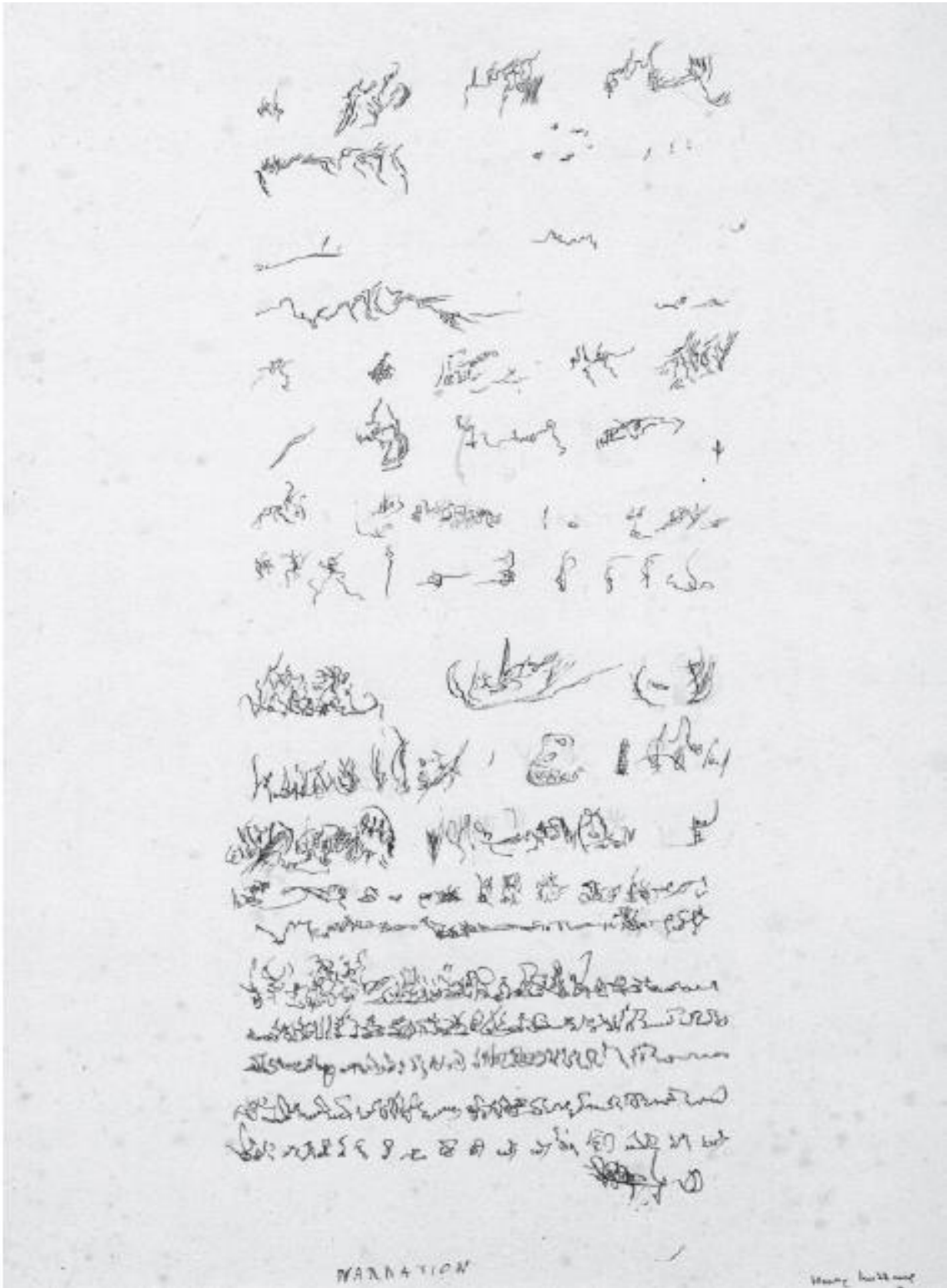


Fig. 21. Narration. Henri Michaux, 1927.

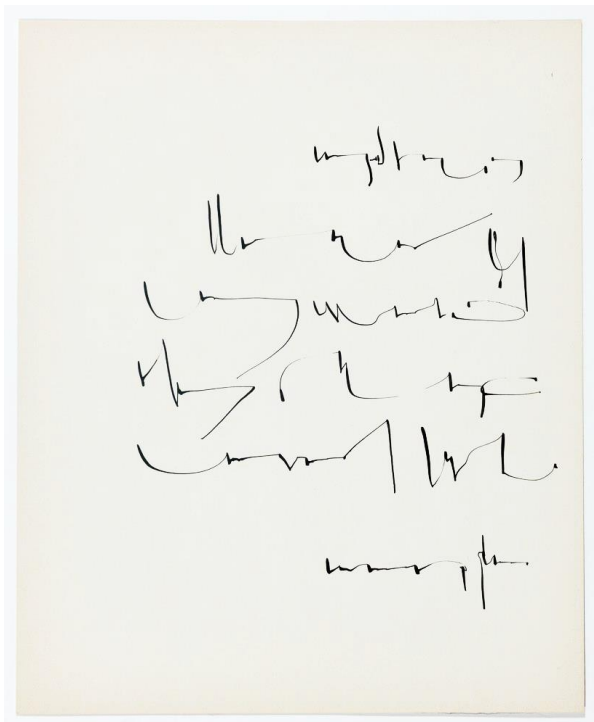


Fig. 22. *Sin título (Carta)*.
Mirtha Dermisache, 1970.



Fig. 23. *Sin título (Carta)*.
Mirtha Dermisache, 1970.

Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) en cambio, desarrolló su práctica redundando sobre el concepto de escritura sobre el de imagen⁵⁷, ofreciendo en sus *Cartas grafismos* fuera de toda semántica y una experimentación con trazos, ritmos, y formas, pero manteniendo una linealidad.

En una carta en la que Barthes le expresaba a Dermisache admiración hacia su trabajo, le señalaba:

*“Usted ha sabido producir una cierta cantidad de formas, ni figurativas, ni abstractas, que se podrían ubicar bajo la definición de escritura ilegible, lo que propone a sus lectores, no solo los mensajes o las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura”*⁵⁸.

Encontramos un interés común con la escritura asemántica, por una escritura de formas sin código, de signos vacíos, de trazos como “signos intermedios o incumplidos” como decía Barthes⁵⁹. Aunque ambos trabajan el carácter lineal del significante en sus escritos, en Michaux nos encontramos una búsqueda de la imagen en los signos gráficos, mientras que en Mirtha observamos una búsqueda de la estructura formal del propio lenguaje de la escritura. Estos dos enfoques nos llevan por un lado a concebir la gestualidad como pura manifestación plástica de movimiento, con su propio potencial estético y poético, practicable como trazo y escultura en el aire, y por otro a plantearla

⁵⁷ GARCHE, op. cit., p. 18

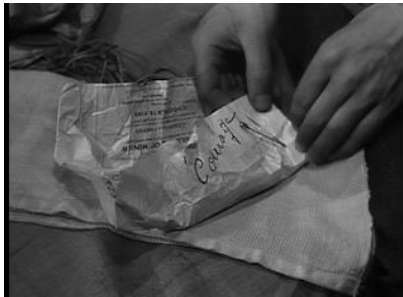
⁵⁸ BRUNO, Fernando, 2018. Sobre el lenguaje y sus límites. Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache. En: *post- MoMA* [en línea]. Disponible en: Sobre el lenguaje y sus límites. Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache - post (moma.org) [consulta: 3 junio 2022].

⁵⁹ SCHWENGER, op. cit., p.32

asemánticamente como narración, como danza o escultura con pretensión lingüística.

“Hay en estas dos artes, la danza y poesía caligráfica—un similar desafío a la forma, un deseo similar de atacarla para expandirla hasta el infinito. Pero donde la danza se desintegra inmediatamente ante el espectador, la escritura se inscribe en la duración, aunque no pueda haber dos lecturas de “Movimientos” que son lo mismo. La danza derrumba la distancia entre la vida y el arte más fácilmente que la escritura, porque el cuerpo resiste la “pegajosidad” de las palabras que Michaux deploró (contre la colle). El cuerpo no aspira a fijarse en una forma: es una sucesión de modos de ser. En el signo de un movimiento, significado y significante se juntan”⁶⁰.

⁶⁰ Ibidem, p.27



4.2. UNA GESTUALIDAD SENSIBLE HACIA EL MEDIO: ROBERT BRESSON.

“Es necesario que las personas y los objetos de tu película anden con el mismo paso, como compañeros”⁶¹.

Robert Bresson

Robert Bresson (Francia, 1901-1999), fue un cineasta, autor de una serie de películas en las que desarrolló un discurso en busca del total y absoluto ascetismo, aspirando a captar aquello que escapa a la mirada ordinaria.

Distingue la noción de *cine* de la de “*cinematógrafo*”, describiendo a la primera como un teatro filmado, y defendiendo la segunda como una “nueva escritura visual de imágenes en movimiento y de sonidos, relacionados por el montaje”⁶². Desarrolló un estilo propio que renunciaba a actores profesionales y al artificio, en busca de un lenguaje visual puro, cargado de gestos, miradas y sonidos. Entre otras cosas, podríamos decir que Robert Bresson es el cineasta de las manos y los pies, es decir, de los planos detalle, con los que carga a la escena de un valor expresivo muy elevado, con un mínimo de medios.

Precisamente de esta expresividad que delega en la gestualidad de los personajes nos interesa el gesto producto de la interacción con los objetos. paquete con cuidado, de coger un libro, introducir o sacar algo de un bolsillo, etc. Pero también reparamos en el lenguaje plástico del propio objeto en su interacción con la gestualidad humana: el papel del paquete cruje y se despreza convirtiéndose en una escultura de pliegues, el bolsillo que abre la boca esperando al cuaderno, o la danza del café que está siendo transportado en un cuenco nos invita a reflexionar sobre otras posibles gestualidades para con los objetos.

Fig. 24. Fotograma de *Un condamné à mort s'est échappé*. Robert Bresson, 1956.

Fig. 25. Fotograma de *Un condamné à mort s'est échappé*. Robert Bresson, 1956.

Fig. 26. Fotograma de *Pickpocket*. Robert Bresson, 1959.

Fig. 27. Fotograma de *L'argent*. Robert Bresson, 1956.

(orden descendente)

⁶¹ BRESSON, Robert, 1997. *Notes on the cinematographer* [en línea]. England: Green Integer Books [consulta: 16 junio 2022], p. 74. ISBN 1557133654. Disponible en: *bresson1.pdf (ucsc.edu)

⁶² FILMIN, Robert Bresson. En: *FILMIN* [en línea]. Disponible en: Robert Bresson - Filmin [consulta: 2 julio 2022].



4.3. LA GESTUALIDAD COMO EVENTO: *DISAPPEARING MUSIC FROM FACE*⁶³



Fig. 28. Acción *Disappearing music from fase*. Shiomi Mieko, 1964. (arriba)

Fig. 29. *Flipbook* de *Disappearing music from face*. Reflux Editions, 2002. (abajo)

“Sonríe y haz que desaparezca gradualmente” proponía la artista fluxus Shiomi Mieko (Japón, 1938), en 1964. Esta acción fue reinterpretada por Yoko Ono y llevada al video por George Maciunas, y entonces sintetizada en algunos *frames* y convertida en *flip-book*. Este procedimiento que Meiko denominó *Transmedia*⁶⁴ encadenaba en diferentes formatos la misma idea de apreciación a un proceso, en este caso, un gesto.

En esta pieza la acción de movimiento se basta por sí misma, sugiere la contemplación durante la duración que decida el intérprete, y nos interesa por la apreciación que se genera en concreto hacia una acción gestual codificada. El cambio de tempo desajusta su lectura como signo permitiendo apreciarlo desde su pura forma plástica. Un ejercicio de una belleza sencilla, pero efectiva. Aquí el gesto plástico no se percibe por su registro, sino por el vacío que deja cuando se marcha. Apreciamos para nuestro trabajo este ejercicio gestual efímero autorreferencial de apreciación a la propia gestualidad como gesto plástico.

⁶³ JONCATES, 2008. *Disappearing Music for Face - Mieko Shiomi (1966)*. En: *Vimeo* [video en línea]. 11 de noviembre de 2008 [consulta 18 mayo 2022]. Disponible en: *Disappearing Music for Face - Mieko Shiomi (1966)* on Vimeo

⁶⁴ MIEKO, Shiomi, 2013. *Intermedia/Transmedia*. En: *post- MoMA* [en línea]. Disponible en: *Intermedia/Transmedia - post (moma.org)* [consulta: 16 junio 2022].



Fig. 30. *Gong de gesto*. Estudio de Fuencisla Francés, 2019.

5. PRÁCTICA ARTÍSTICA

5.1. ANTECEDENTES

un pájaro

hilvana
lentamente
las ramas de un árbol

Fig. 31. *Haiku* del libro *Insignificancias poéticas* de Bartolomé Ferrando, 2019.

Encontramos pertinente dedicar una pequeña apreciación a las experiencias que gestaron mi interés hacia lo gestual como medio expresivo. Y, aunque pudieran interpretarse como referentes en lo concerniente a un enfoque performativo de la práctica gestual, los identificamos más como los antecedentes que colocaron la semilla para la realización de este trabajo.

5.1.1. “Gong de gesto”. *Asignatura Performance con Bartolomé Ferrando, curso 2018/19*

“Gong Show”, es una propuesta original de Robert Filliou, en la que insta al grupo a la improvisación con un objeto que se coloca en medio del espacio. Al golpe de un gong de metal, quien quiera puede salir a interactuar durante aproximadamente un minuto con dicho objeto de forma inusual. Esto proporciona al grupo una lluvia infinita de ideas y nuevas lógicas de relación con el objeto y la acción en sí, donde la falta de exigencia con respecto a la propuesta “invita a operar desde un lugar alejado del miedo, abriendo las puertas del deseo”⁶⁵. Este es uno de los ejercicios al que más recurrimos en las clases de Performance para trabajar la intuición y la generación de ideas, que pueden utilizarse para posibles acciones o simplemente para abrir nuevos caminos de exploración.

Bartolomé propuso una variante de este ejercicio tan estimulante, en la que recitaba algunos de sus poemas de estilo similar al *haiku*, e invitaba a que saliésemos a proponer un *gesto*, una acción intencional, durante un minuto. Este supone un ejercicio de percepción y traslación sensorial de imagen a movimiento. De pensamiento sobre la imagen y su capacidad de estimular una respuesta corporal intuitiva: “*Nos llega a los ojos antes de que podamos entenderla, y es esa realidad desconocida la que estimula nuestra imaginación y*

el dolor

se halla escondido

entre dos piedras

Fig. 33. *Haiku* del libro *Insignificancias poéticas* de Bartolomé Ferrando, 2019.

⁶⁵ MONTOYA, Mario, 2016. *Libro Acción. Sobre la transformación entre cuerpo y objeto* [en línea]. Trabajo final de grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia [consulta: 16 junio 2022], p. 19. Disponible en: LIBRO ACCIÓN, SOBRE LA TRANSFORMACIÓN ENTRE CUERPO Y OBJETO (upv.es)



Fig. 34. Natsuko Tezuka en el laboratorio Body Maps. Teatre el Musical, 2020.

*la que nos provoca una cierta conmoción emotiva antes de que podamos entenderla*⁶⁶.

Por aquel entonces, interpreté y propuse un “gesto” desde su sentido estricto como acción motora, e irónicamente fue de esta confusión que abrí la puerta al presente trabajo.

5.1.2. “Anatomical Experiments”: version 3. Laboratorio BodyMaps con Natsuko Tezuka en el Teatre el Musical, 2020

Natsuko Tezuka (1970, Yokohama) es una bailarina y coreógrafa que actualmente reside en Berlín. Sus prácticas comienzan en el campo de la mímica (Japan Studio of Mime) y se trasladan desde 1995 al de la danza, donde investiga una forma propia de hacer, para el cual no emplea técnicas convencionales.

BodyMaps consistió en una exploración de sensaciones y los movimientos espontáneos del cuerpo a través de la autobservación. Giró en torno a su investigación personal, que ella denomina *Anatomical Experiments*, y nos centramos especialmente en uno de sus experimentos: *Anatomical Experiment: version 3*⁶⁷, donde se partía de que, desde la visualización de transformaciones en el cuerpo, el movimiento se abordaba desde un lugar altamente creativo.

“Tu mano hace ruido de un color”, “levantar un brazo mientras los dedos se derriten”, “hay un gran peso sobre tus hombros que luego se evapora”, “el interior de tu cabeza está oscuro”, “lluvia roja te empapa”, “tu cuerpo está relleno de agua donde nadan pececitos”, fueron algunas de las premisas propuestas en el taller, que trataban de activar una corporalidad diferente, extraña, creativa.

Habitar estas nuevas formas de ser del movimiento me sorprendió profundamente y me encontré articulando una gestualidad desconocida que me apetecía seguir investigando.

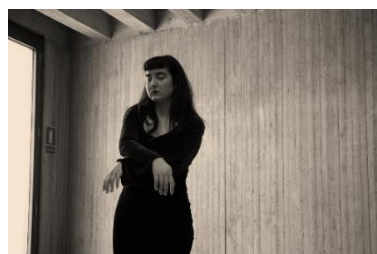


Fig. 35. Laboratorio *Body Maps*. Teatre el Musical, 2020.

Fig. 36. Laboratorio *Body Maps*. Teatre el Musical, 2020.

Fig. 37. Laboratorio *Body Maps*. Teatre el Musical, 2020.

⁶⁶ FERRANDO, Bartolomé, 2021. *Recorrido. Valencia: EdictOràlia Poesía*, p. 10. ISBN 9788412217346

⁶⁷ UZUMAKICOOP, 2007. Anatomical Experiment ver.3 私的解剖実験-3 リクエストバージョン, En: *YouTube* [video en línea]. 4 de febrero de 2007 [consulta 10 julio 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=h1gdqbRUSUI>

5.2. SOBRE UNA POESÍA DEL GESTO

“Lejos de que sea que el artista enseñe, en su obra, de la misma manera que un maestro enseñe un tema, el artista comparte aquellas cosas que le asombran en su ingenuidad. El tema de la obra le enseña al artista, y él simplemente comparte la experiencia”⁶⁸.

Dick Higgins

“Si el movimiento de una silla puede devenir acontecimiento estético, ¿por qué no el abrir y cerrar de una mano?”, “¿esta sensibilidad que poco a poco va despertando la práctica de la acción, podría encontrar alguna forma de trabajar sobre el movimiento mismo y lo gestual con toda la carga semiótica que este tiene?”, “¿igual que podemos encontrar formas de relación inusual con los objetos puedo encontrarlas también con el movimiento?”

Este tipo de cuestiones son las que me surgieron después de los ejercicios con lo gestual previamente mencionados con Bartolomé Ferrando y Natsuko Tezuka.

La gestualidad de las personas ya era un fenómeno que de normal me gustaba observar, pero nunca me había planteado concebirla desde una mirada artística. A partir de estas experiencias, me pregunté sobre una forma de habitar el movimiento cotidiano de forma creativa, en los gestos de cada día, abrir la puerta con las llaves, o caminar como acto consciente, sentarme, coger, hacer uso de los objetos cotidianos, o quizá *no hacer uso* de ellos sino dejarlos ser a través de su contacto conmigo. Comencé a pensar sobre el estar en el espacio, desplazarme como ejercicio estético o creativo en sí. Vivirlo como tal.

“Puede haber poesía en numerosos actos y objetos de la vida cotidiana”⁶⁹ nos dice Joan Brossa, y encontramos en este comentario mucha relación con la idea de *performance ampliada* que propone Bartolomé Ferrando sobre acoger en el concepto de performance a la acción cotidiana, como una forma de consciencia ampliada⁷⁰, como una forma especial de atención a los objetos, a los hechos y a la realidad en general. Sobre la capacidad que tenemos de transformar la propia

⁶⁸ ESPINOZA GALINDO, op. cit., p. 38

⁶⁹ MILLÁN, Blanca, 1999. *Poesía visual en España*. Madrid: Ed. Información y producciones, Colección Ensayo número 2, p. 167. ISBN 978-8489839076

⁷⁰ FERRANDO, Bartolomé, 2021. *De la poesía visual al arte de acción*. 2ª ed. Bizkaia: La Última Puerta a la Izquierda, Colección Artes/07, p. 222. ISBN 9788494982538

experiencia mediante la apreciación de lo mínimo⁷¹, en mi caso, del movimiento del cuerpo en la acción cotidiana, y concretamente de lo gestual.

Nos sentimos atraídos por esta concepción de lo artístico, y proponemos este trabajo como un acercamiento a la posibilidad de un hacer poético con el gesto, o simplemente a la de practicarlo creativamente. Ya en el propio título del presente trabajo se sugiere que no pretendemos descubrir la pólvora, sino sólo arrojar un poco de luz a aspectos de la cotidianidad y sugerir su percepción como material artístico.

En este proyecto lanzamos al aire la posibilidad de mirar el gesto cotidiano y el movimiento con ojos sensibles, y considerarlo como poesía de movimiento, como escultura cinética, o como una danza energética del lenguaje. Y no sólo de apreciarlo desde la observación, si no de practicarlo conscientemente, como si se tratase de un ejercicio plástico y “potenciar que la idea se convierta en hecho”⁷² a través de la práctica artística.

Proponemos, por tanto, para acercar lo cotidiano al mundo de lo artístico, ejercitar una sensibilidad intermedial para explorar nuevos territorios de creación donde puedan desarrollarse nuevas formas de lenguaje, y dirigir la creatividad hacia ampliar los márgenes de acción de la práctica artística.

5.2.1. *El signo gestual como escultura del lenguaje*

Percibimos el lenguaje gestual como una experiencia escultórica, donde el signo es además cuerpo plástico con una forma muy determinada. Al igual que para entender una palabra dentro de un lenguaje concreto hay que enunciarla siguiendo las reglas sonoras del lenguaje, o para que una palabra escrita pueda ser legible, los signos que la componen deben respetar mínimamente unas reglas caligráficas, lo gestual ha de ejecutarse también bajo unos parámetros para poder así leerse como signo. Observamos que estos podrían ser la energía, la temporalidad y su relación en el espacio, nociones que además nos resultan familiares por el arte de acción.

En esta propuesta nos interesa explicitar las cualidades plásticas del lenguaje gestual atendiendo a estos parámetros. Un dedo que dice “no” y simultáneamente comienza a revolotear en el código del vuelo de una mariposa. Al ampliar su espacio de acción y alterar la energía, el signo se

⁷¹ Ibidem, p. 225

⁷² Ibidem, p. 226

confunde, se encuentra siendo ambas cosas, una mariposa que es negación o lenguaje que se marcha por el espacio. Pretendemos tratar de convertir un signo en escultura variando los parámetros que lo codifican e introduciendo texturas que intercedan en su comprensión, y potenciar su lectura como objeto plástico.

Presentamos nuestras [Esculturas](#) en una pieza de video una serie de acciones gestuales que son producto de una alteración plástica de varios signos gestuales de carácter emblemático e ilustrativo. En este caso hemos escogido los gestos correspondientes al saludo (1), mucha cantidad (2), silencio (3), poca cantidad (4), ven (5) y señalar (6), por ese orden.

Elegimos una serie de gestos codificados con significados concretos, los ejecutamos y los observamos poniendo atención a su fisicidad, a la serie de movimientos que los componen y al orden, la energía y la velocidad que los codifican como signos. Tratamos entonces de identificar la estructura formal que nos lleve a una posible "partitura" para entonces reinterpretarla o reactivarla desde otra plasticidad, interfiriendo en su percepción semántica.

Como la poesía fonética cuando deshizo el sentido de las palabras para hacernos conscientes de su cualidad sonora, o como la escritura asemántica tratando de devolver el aprecio por la cualidad gráfica de lo escrito a mano, buscamos una plasticidad alternativa que resalte unas cualidades escultóricas que personalmente observamos en los gestos ejecutados con las manos, como introducimos al principio. Buscamos algo así como esculturas cinéticas del lenguaje.

Para nuestra búsqueda procedemos desde una corporalidad aprendida de la mirada del arte de acción. En esta se parte de un estado especial de presencia, desde el que se tiene consciencia del espacio que se ocupa y del tiempo y la energía que se emplea, parámetros que previamente mencionamos que encontramos en directa relación con la codificación de los signos gestuales.



Fig. 38. Fotogramas de *Esculturas*. Gabriela del Valle, 2022.
Experimentaciones plásticas con 6 gestos: saludar (1), “mucho” (2), silencio (3), “poco” (4), “ven” (5) y señalar (6).

5.2.2. *El gesto a través de su registro plástico*

Anteriormente abordamos el gesto desde su registro con el Action Painting y Gutai y su concepción de pintura ya no como el registro, sino como la acción plástica del cuerpo que lo produce. Aquí pintura ya no es principalmente lo acontecido en el soporte, sino el lenguaje del cuerpo en el proceso.

Para esta propuesta seguimos esta línea conceptual y nos centramos también en el registro físico que puede producir la gestualidad, pero desde una actitud de la misma algo diferente. Aquí tratamos de explicitar la gestualidad como acto pictórico, pero permitiendo a ésta, ser también afectada por el diálogo con el propio soporte o medio con el que interactúa.

Normalmente el cuerpo ejerce un papel activo sobre el medio, donde la mano y el individuo agarran el objeto, hacen uso de él. Nos interesa más un planteamiento contrario. Antes mencionamos el concepto de presencia, un estado de escucha sensorial en el que es capaz de sumergirse el cuerpo y ampliar su percepción común del entorno. En este caso, atendemos al sentido háptico para una interacción más profunda del gesto hacia el objeto. Una interacción basada en un descentramiento del sujeto, donde éste se mantiene permeable a lo que pueda decirle el objeto. Así la forma que adopte la mano cuando se dirija a interactuar con un vaso quizá varíe si no se parte de un principio de que solamente puede ser agarrado, o si decide agarrarlo, probar ejercer la fuerza mínima suficiente para levantarlo, y escuchar de esa forma el peso del agua.

En este contexto, proponemos dos interacciones con objeto registradas en un video, en las que éste produce un registro plástico por medio de una gestualidad atenta a las peticiones del objeto o del medio. Las manos aquí se dejan guiar por el objeto, y si responden, lo hacen dialogando, reelaborando una conducta corporal hacia una interacción más sensible con el medio físico.

En [*Pentagrama*](#), la mano se sumerge en el agua para posteriormente aparecer con arroz adherido a la superficie de la piel mojada. La mano cubierta de arroz busca sumergirse de nuevo en el agua, hacia un encuentro entre el agua y el arroz, pero cuando este se da, elige un ritmo en el que trata de darle su presencia a cada grano de arroz donde traza recorrido vertical hacia el fondo del jarrón durante apenas unos segundos. Finalmente retrocede hasta el borde y se descarga conscientemente de algunos granos, que unos precipitan al fondo, y otros se quedan en el borde. La mano se aleja de la escena.

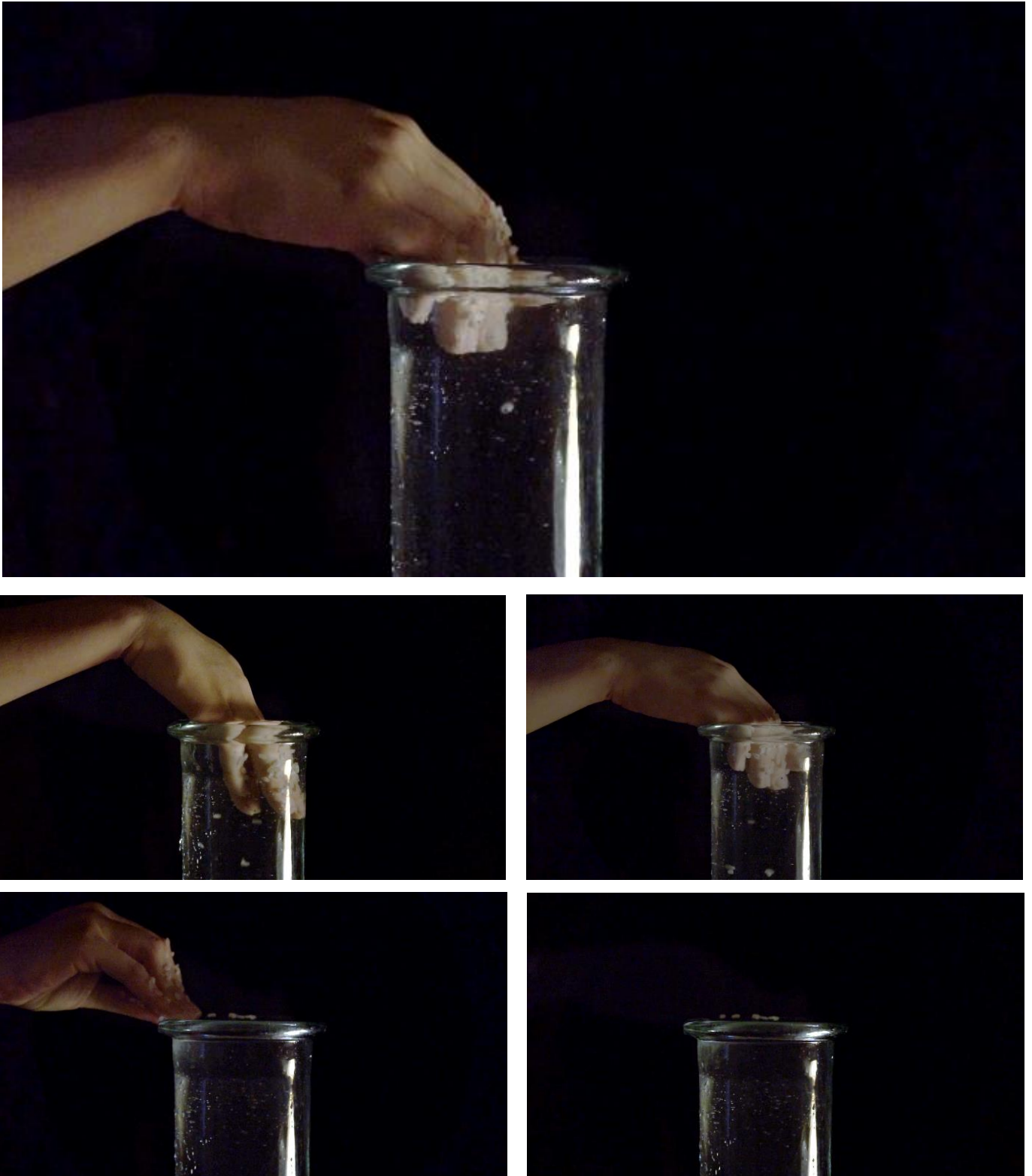


Fig. 39. Fotogramas de *Pentagrama*. Gabriela del Valle, 2022.
Pieza de acción. Duración: 2'12''

En [Danza](#) encontramos una bandeja plana y amplia llena de agua. Las manos la levantan con cuidado. Este gesto inicia en el agua una inercia que la empuja en varias direcciones de la bandeja. Allá donde va el agua, la bandeja pesa, y obliga a las muñecas a resistir el embiste. El agua impacta contra los bordes y se generan ondas que guían al agua hacia el lugar opuesto de la bandeja. Así, entre idas y venidas, las manos entran en un diálogo en el que tratan de escuchar lo que el agua le tiene que decir, y a veces, no le queda otra que responderle, dirigiéndola hacia otro lugar, generando una pintura acuática continua que cambia a los pocos segundos. Y cuando las manos se cansan de hablar y pintar junto al agua, devuelven la bandeja y esta vuelve a su silencio inicial.



Fig. 40. Fotogramas de *Danza*. Gabriela del Valle, 2022.
Pieza de acción. Duración: 3'09''

5.2.3. *Un poema de gesto*

Esta pieza de acción gestual supone una combinación de las sensibilidades empleadas en las propuestas previas. Es una acción en la que lo gestual se despliega escultóricamente transitando el terreno de lo lingüístico, pero también dialoga con lo físico y su potencial registro.

En *Poema* la mano sale del bolsillo llevándose consigo la costura del forro interior con la punta de los dedos. Cuando el forro está completamente expuesto y comienza a oponer resistencia, la mano, que no quiere valerse de la fuerza de más de dos dedos, trata de desplegar sus formas aguantando en el delicado equilibrio que le permite la tirantez de la tela, iniciando así, una producción de imágenes gestuales mediadas por su relación con el objeto, hasta que, en un momento dado, la mano abandona esta relación, desactivando el objeto, y se despliega de pronto en el espacio aéreo, en un ejercicio de consciencia de su propia fisicidad. Emergen entonces, combinaciones con el movimiento de los dedos, de la muñeca, que por un periodo corto toman la forma de signos conocidos, pero que se pierden al momento siguiente en su expresión escultórica, deviniendo puro cuerpo plástico que se articula encadenándose a sus siguientes formas. Después de un viaje donde la energía varía entre trazos de movimiento e imágenes cargadas de semanticidad, la mano abandona la pantomima escultórica, y busca de nuevo la punta del forro. La recoge, volviendo a esconderse en el bolsillo, donde se acomoda de nuevo.

La naturaleza de esta pieza se acerca a lo pantomímico pero desde una intención asemántica. Exploramos una práctica que despliegue las posibilidades plásticas y conceptuales de la acción con las manos. Que tenga un comienzo, un desarrollo y un final. Lo llamamos poema, pero también podríamos identificarlo con la idea de paisaje, como algo eventual que acontece en determinado momento y que llama nuestra atención a detenernos a contemplarlo. Como un paréntesis temporal.

Un tipo de poesía que se centra en esta noción de paisaje podría ser la del *haiku*. El haiku como organismo poético obliga al autor a decir mucho diciendo poco, el haiku tan sólo señala, reproduce el gesto indicativo del niño que muestra con el dedo alguna cosa,⁷³ normalmente desapercibida, insignificante. En esta pieza atendemos a la escucha de esa insignificancia. Desde un estado de presencia permitimos el temblor de un dedo que emerge de repente, dialogamos con la tensión del forro del bolsillo, atendemos a qué siguiente gesto me dirige la inercia del anterior, proponiendo una acción de apreciación al movimiento en sí como materia creativa.

⁷³ BARTHES, Roland, 2014. *L'empire des signes*. 4ª ed. Paris: Éditions du Seuil, p. 105. ISBN 9782757841174

Nos gusta la observación que hace Mamako Yoneyama cuando dice que “*la mutua comunicación entre la palabra y el silencio es haiku, y también pantomima*”, y que, para ella, “*el mimo es haiku en movimiento*”⁷⁴.



Fig. 41. Fotogramas de *Poema*. Gabriela del Valle, 2022.
Pieza de acción. Duración: 6' 12"

⁷⁴ HUSTON, Hollis, 1976. The Zen Mime of Mamako. *Educational Theatre Journal* [en línea]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 28 (3): 354-362 [consulta: 16 junio 2022], p. 362. Disponible en: The Zen Mime of Mamako on JSTOR



Fig. 42. Fotogramas de *Poema*. Gabriela del Valle, 2022.
Pieza de acción. Duración: 6' 12''



Fig. 43. Fotogramas de *Poema*. Gabriela del Valle, 2022.
Pieza de acción. Duración: 6' 12"

6. CONCLUSIONES

Este trabajo viene de un interés hacia algo muy amplio como es el movimiento del cuerpo en el espacio. Por la naturaleza del tema, me ha llevado un tiempo considerable identificar el campo de reflexión concreto que aquí se presenta. Tuve que entender al comienzo que lo que me interesaba era la posibilidad de llevar al acto cotidiano una actitud creativa, y que, como apunté en el apartado de *Sobre una poesía del gesto*, tiene todo que ver con la noción de *performance ampliada* donde se plantea que esta predisposición sea la que componga la experiencia vital. Una predisposición para mirar de una manera especial las cosas.

Nos hemos referido a la mirada intermedia, con la que hemos tratado de señalar una forma de mirar más sensible en la que quizá todas las formas de arte que hemos codificado en disciplinas puedan estar relacionadas. Esto se entiende fácil si recordamos las prácticas escénicas tradicionales indias, donde el teatro, la danza y la música conviven por igual, y no sobresale más una que otra, porque provienen de la misma sustancia madre, en este caso lo ritual, como espacio que reunía todas las prácticas. En este contexto, el movimiento como campo de experimentación creativa se ha terminado asociando creativamente a las formas de hacer que han codificado las danzas, y concretamente las occidentales. Por lo que se hace difícil concebir la gestualidad como forma artística de movimiento per sé.

A la conclusión de este trabajo consideramos que hemos conseguido los objetivos propuestos. Hemos identificado desde qué lugares miramos la gestualidad y hemos realizado una búsqueda de herramientas teóricas que ha guiado nuestra exploración práctica y por tanto la consideramos exitosa. Hemos construido una metodología propia para explorar prácticamente cada dimensión escogida de lo gestual combinando la sensibilidad aprendida del arte de acción con las otras extraídas de la indagación teórica, y, con esto, también conseguimos proponer una serie de piezas artísticas de acción gestual fruto de la investigación práctica.

Personalmente, me siento afortunada por haber podido articular una práctica intermedia que acerque a una apreciación artística algo que compone lo cotidiano. Creo que este territorio intermedio que personalmente me ha interesado descubrir podría estudiarse más profundamente a través de un formato de laboratorio de experimentación, dentro del marco académico de algún máster, o por cuenta propia.

Aún quedan muchísimas prácticas en las que reparar en su expresividad gestual, y me he dejado cosas en el tintero que tengo previsto abordar más adelante: las manos en el flamenco, la expresividad en el Butoh, la gestualidad en las artes marciales, y el cuerpo en el ritual, son algunos. Este proyecto no tiene vistas de terminar aquí por el fuerte interés que me despierta. Sobre una poesía del gesto es un acercamiento a un trabajo de investigación que pretendo realizar en el tiempo para desarrollar la dimensión de lo gestual dentro del campo del arte de acción.

7. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

BARTHES, Roland, 2014. *L'empire des signes*. 4ª ed. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 9782757841174

FERRANDO, Bartolomé, 2003. *El arte intermedia: convergencias y puntos de cruce*. Valencia: EDITORIAL DE LA UPV. ISBN 8497054814

FERRANDO, Bartolomé, 2021. *De la poesía visual al arte de acción*. 2ª ed. Bizkaia: La Última Puerta a la Izquierda, Colección Artes/07. ISBN 9788494982538

FERRANDO, Bartolomé, 2021. *Recorrido*. Valencia: EdictOràlia Poesía. ISBN 9788412217346

MILLÁN, Blanca, 1999. *Poesía visual en España*. Madrid: Ed. Información y producciones, Colección Ensayo número 2. ISBN 978-8489839076

SCHWENGER, Peter, 2019. *Asemic: the art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 9781517906962.

WEBGRAFÍA

AIR, Sreenath, 2013. *Mudra: choreography in hands. Body, Space & Technology* [en línea]. London: 11 (2). [consulta: 3 marzo 2022]. ISSN 1756-4921. Disponible en: :: Body, Space & Technology Journal :: (brunel.ac.uk)

ARTAUD, Antonin, 1978. *El teatro y su doble* [en línea]. Barcelona: Edhasa [consulta: 3 marzo 2022]. ISBN 8435015025

BRESSON, Robert, 1997. *Notes on the cinematographer* [en línea]. England: Green Integer Books [consulta: 16 junio 2022]. ISBN 1557133654. Disponible en: *bresson1.pdf (ucsc.edu)

BRUNO, Fernando, 2018. Sobre el lenguaje y sus límites. Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache. En: *post- MoMA* [en línea]. Disponible en: Sobre el lenguaje y sus límites. Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache - post (moma.org) [consulta: 3 junio 2022].

CAÑAL SANTOS, Félix; CAÑAL RUIZ, M^ª Cristina, 2004. *El mimo en la escuela* [en línea]. Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia [consulta: 14 de noviembre de 2021]. ISBN 8468837164. Disponible en: untitled (tdterror.com)

CHEN, Eliot, 1988. Sleeves like flowing water. En: *Taiwan Panorama* [en línea]. Disponible en: Sleeves Like Flowing Water - 台灣光華雜誌 (taiwan-panorama.com) [consulta: 12 junio 2022].

FILMIN, Robert Bresson. En: *FILMIN* [en línea]. Disponible en: Robert Bresson - Filmin [consulta: 2 julio 2022].

GARCHE, Belén, 2017. Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de - Mirtha Dermisache [en línea]. En: GACHE, Belén; et al., 2017. *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!*, Buenos Aires: Fundación Malba – Fundación Espigas, pp. 15-31. [consulta: 10 junio 2022]. ISBN 9789874649614. Disponible en: Catálogo Mirtha Dermisache Porque ¡yo escribo! Malba

HERNANDO, Víctor, 1996. *Mimografías* [en línea]. Buenos aires: Ediciones Vuelo Horizontal [consulta: 12 noviembre 2021]. ISBN 9509912409. Disponible en: 2013-09-27 (1) (pantomime-mime.com)

HIGGINS, Dick, 2019. Sinestesia e Intersentido [en línea]. En: Sinestesia e Intersentido Higgins | PDF | Vanguardia | Pinturas (scribd.com) [consulta: 14 mayo 2022].

HUSTON, Hollis, 1976. The Zen Mime of Mamako. *Educational Theatre Journal* [en línea]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 28 (3): 354-362 [consulta: 16 junio 2022]. Disponible en: The Zen Mime of Mamako on JSTOR

KROCHMALNY, Syd, 2009. La arbitrariedad de los signos. *ramona - Revista de artes visuales* [en línea]. Disponible en: La arbitrariedad de los signos | ramona [consulta: 2 junio 2022].

MA, Haili, 2012. Development of training and performativity in Shanghai YueJu. *Theatre, Dance and Performance Training* [en línea]. 3 (3): 334-348 [Fecha de consulta: 19 de mayo de 2022]. DOI: 10.1080/19443927.2012.720122 . Disponible en: (PDF) Development of training and performativity in Shanghai YueJu (researchgate.net)

MIEKO, Shiomi, 2013. Intermedia/Transmedia. En: *post- MoMA* [en línea]. Disponible en: Intermedia/Transmedia - post (moma.org) [consulta: 16 junio 2022].

MIETTINEN, Jukka O., 2018. Introduction. En: *Asian Traditional Theatre & Dance* [en línea]. Disponible en: <https://disco.teak.fi/asia/introduction/> [consultado: 12 abril 2022]. Disponible en: teatro-doble.pdf (edras.cl)

MIETTINEN, Jukka O., 2018. "Theatre of the Capital" or the Peking Opera. En: *Asian Traditional Theatre & Dance* [en línea]. Disponible en: "Theatre of the Capital" or the Peking Opera | Asian Traditional Theatre & Dance (teak.fi) [consulta: 7 junio 2022]

RECLUTANT RAT, 2017. Language of the opera: orchid speak. En: *FOLLOW MY BRUSH MARKS* [en línea]. Disponible en: Language of the opera: orchid-speak | followmybrushmarks (wordpress.com) [consulta: 13 junio 2022].

WORLD MIME ORGANIZATION, 2013. *The evolution of mime* [en línea]. [consulta: 12 de noviembre de 2021]. Disponible en: THE EVOLUTION OF MIME (worldmime.org)

TESIS

BELÍO APAOLAZA, Helena S, 2018. *Aprendizaje y evaluación de la comunicación no verbal en ele. Propuesta teórica y estudio empírico sobre los gestos emblemáticos* [en línea]. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca [consulta: 6 julio 2022]. Disponible en: Aprendizaje y evaluación de la comunicación no verbal en ELE. Propuesta teórica y estudio empírico sobre los gestos emblemáticos - Dialnet (unirioja.es)

ESPINOZA GALINDO, Alejandro, 2010. *El espacio inter-medio — consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins* [en línea]. Tesis doctoral. Santiago, Chile: Universidad de Chile [consulta: 1 abril 2022]. Disponible en: El espacio inter-medio — consideraciones sobre el

concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins (uchile.cl)

FEIJÓO CID, M^a de la Luz, 2018. *Cuerpo y pintura. Extensiones del action painting de Jackson Pollock en la práctica artística contemporánea* [en línea]. Tesis doctoral. Vigo: Universidad de Vigo [consulta: 16 junio 2022]. Disponible en: *Cuerpo y pintura. Extensiones del action painting de Jackson Pollock en la práctica artística contemporánea* - Dialnet (unirioja.es)

MONTOYA, Mario, 2016. *Libro Acción. Sobre la transformación entre cuerpo y objeto* [en línea]. Trabajo final de grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia [consulta: 16 junio 2022]. Disponible en: LIBRO ACCIÓN, SOBRE LA TRANSFORMACIÓN ENTRE CUERPO Y OBJETO (upv.es)

VIDEOGRAFÍA

JM, 2014. Pantomimes Marcel Marceau Bip chasse les papillons. En: *YouTube* [video en línea]. 13 de abril de 2014 [consultado el 9 de julio de 2022]. Disponible en: Pantomimes Marcel Marceau Bip chasse les papillons - YouTube

MIZAR4590, 2011. Zang Tumb Tumb Filippo Tommaso Marinetti. En: *YouTube* [video en línea]. 2 de junio de 2011 [consultado el 14 de julio de 2022]. Disponible en: Zang Tumb Tumb Filippo Tommaso Marinetti - YouTube

CIPRIAN PURCARU, 2021. Kurt Schwitters Ursonate 1932. En: *YouTube* [video en línea]. 7 de junio de 2021 [consultado el 4 de julio de 2022]. Disponible en: Kurt Schwitters Ursonate 1932 - YouTube

JONCATES, 2008. Disappearing Music for Face - Mieko Shiomi (1966). En: *Vimeo* [video en línea]. 11 de noviembre de 2008 [consulta 18 mayo 2022]. Disponible en: Disappearing Music for Face - Mieko Shiomi (1966) on Vimeo

UZUMAKICOOP, 2007. Anatomical Experiment ver.3 私的解剖実験-3 リクエストバージョン, En: *YouTube* [video en línea]. 4 de febrero de 2007 [consulta 10 julio 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=h1gdqbRUsUI>

8. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Fotograma de *Citizen Kane*. Orson Welles, 1941.

Fig. 2. Fotograma de *Taxi Driver*. Martin Scorsese, 1976.

Fig. 3. Fotograma de *Taxi Driver*. Martin Scorsese, 1976

Fig. 4. Cartel protagonizado por el mimo Séverin Cafferra, 1896.

Fig. 5. Jean Charles Deburau, 1855. Metropolitan Museum of Art.

Fig. 6. Mamako Yoneyama interpretando el mimo zen *Ten Bulls*, 1969.

Fig. 7. Danza ritual *Kagura*. Japón, 2016.

Fig. 8. Bailarina Miko de danza *Kagura*. Japón, 1880.

Fig. 9. Ritual balinés, 1923. Ilustraciones extraídas del libro *Mudras auf Bali*.

Fig. 10. Mudras de rituales balineses, 1923. Ilustraciones extraídas del libro *Mudras auf Bali*.

Fig. 11. *Dedos de orquídea* interpretados por Mei Lan Fang. (arriba)

Fig. 12. Recreación gestual de la disposición de los pétalos de orquídea. (abajo)

Fig. 13. Niños aprendiendo la técnica de las *mangas de agua*. Fotografía de Jukka O. Miettinen.

Fig. 14. Niños aprendiendo la técnica de las *mangas de agua*. Fotografía de Jukka O. Miettinen.

Fig. 15. *Challenging mud*. Kazuo Shiraga, 1955.

Fig. 16. *Intermedia chart*. Dick Higgins, 1995.

Fig. 17. *ZANG tumb tumb*. Filippo Tommaso Marinetti, 1914.

Fig. 18. Página del poema *ZANG tumb tumb*. Filippo Tommaso Marinetti, 1914.

Fig. 19. Partitura del poema sonoro *schtzngrmm*. Ernsr Jandl, 1957.

Fig. 20. Serie *Miserable miracle*. Henri Michaux, 1956.

Fig. 21. *Narration*. Henri Michaux, 1927.

Fig. 22. *Sin título (Carta)*. Mirtha Dermisache, 1970.

Fig. 23. *Sin título (Carta)*. Mirtha Dermisache, 1970.

Fig. 24. Fotograma de *Un condamné à mort s'est échappé*. Robert Bresson, 1956.

Fig. 25. Fotograma de *Un condamné à mort s'est échappé*. Robert Bresson, 1956.

Fig. 26. Fotograma de *Pickpocket*. Robert Bresson, 1959.

Fig. 27. Fotograma de *L'argent*. Robert Bresson, 1956.

Fig. 28. Acción *Disappearing music from face*. Shiomi Mieko, 1964.

Fig. 29. *Flipbook* de *Disappearing music from face*. Reflux Editions, 2002.

Fig. 30. *Gong de gesto*. Estudio de Fuencisla Francés, 2018. Fig. 31. *Haiku* del libro *Insignificancias poéticas* de Bartolomé Ferrando, 2019.

Fig. 31. *Haiku* del libro *Insignificancias poéticas* de Bartolomé Ferrando, 2019.

Fig. 32. *Gong de gesto*. Estudio de Fuencisla Francés, 2018.

Fig. 33. *Haiku* del libro *Insignificancias poéticas* de Bartolomé Ferrando, 2019.

Fig. 34. Natsuko Tezuka en el laboratorio *Body Maps*. Teatre el Musical, 2020.

Fig. 35. Laboratorio *Body Maps*. Teatre el Musical, 2020.

Fig. 36. Laboratorio *Body Maps*. Teatre el Musical, 2020.

Fig. 37. Laboratorio *Body Maps*. Teatre el Musical, 2020.

Fig. 38. Fotogramas de *Esculturas*. Gabriela del Valle, 2022.

Experimentaciones plásticas con 6 gestos: saludar (1), "mucho" (2), silencio (3), "poco" (4), "ven" (5) y señalar (6).

Fig. 39. Fotogramas de *Pentagrama*. Gabriela del Valle, 2022. Pieza de acción. Duración: 2'12"

Fig. 40. Fotogramas de *Danza*. Gabriela del Valle, 2022. Pieza de acción. Duración: 3'09"

Fig. 41. Fotogramas de *Poema*. Gabriela del Valle, 2022. Pieza de acción. Duración: 6' 12"

Fig. 42. Fotogramas de *Poema*. Gabriela del Valle, 2022. Pieza de acción. Duración: 6' 12"

Fig. 43. Fotogramas de *Poema*. Gabriela del Valle, 2022. Pieza de acción. Duración: 6' 12"