

Concierto para sesenta sillas

Concert for sixty chairs

Francisco Rafael Nevado Moreno

Conservatorio Superior de Danza *Ángel Pericet*. Málaga
paconevadomoreno@gmail.com

ISSN 2659-7721

Nevado Moreno, Francisco Rafael (2018). Concierto para sesenta sillas. *Afluir*, 2, págs. 76-97

Recibido: 17/07/2018 | Aceptado: 09/08/2018

Revisado: 14/10/2018 | Publicado: 01/12/2018

RESUMEN

Acción sonora creada mediante la vibración, la voz, el sonido y el movimiento vital. Un encuentro que participa de la ceremonia colectiva, en conexión con los canales de comunicación más profundos, no lingüísticos. Cuerpo y movimiento como elementos de la acción y herramientas de comunicación.

PALABRAS CLAVE

acción sonora, práctica colectiva, cuerpo, movimiento.

ABSTRACT

Sound action created by vibration, voice, sound and vital movement. An encounter as collective action in connection with the deepest, non-linguistic communication channels. Body and movement as elements of action and communication tools.

KEYWORDS

sound action, collective practice, body, movement.

“La vida es movimiento. La ausencia de movimiento, supone la muerte”
Katsumi Mamine

Las artes y sus procesos creativos asociados son todavía una asignatura pendiente para la sociedad y sistema educativo actual. La educación a través de las artes nos ayuda a replantear las formas, fórmulas y características de las herramientas con las que transmitir el conocimiento. Las experiencias desarrolladas en este campo nos ofrecen multitud de posibilidades de cambio en los procesos de transmisión de la información y el desarrollo personal, en una sociedad cada vez más tecnificada y menos orgánica.

El modelo existente de forma mayoritaria hoy en día, pese a las buenas intenciones expresadas en los múltiples textos de las normativas de las diferentes leyes de educación existentes en España, termina por buscar la eficiencia, la productividad mal entendida y la inmediatez de los resultados. Provocando que nos movamos en una única dirección. Acertar con la respuesta consensuada sin alternativa a la disidencia ni al planteamiento de nuevos supuestos y mucho menos al desarrollo de respuestas diferentes.

La herramienta pedagógica basada en rellenar fichas con respuestas tipo o estandarizadas, implantada de modo extensivo en la educación española, es una aberración para la creatividad y el desarrollo personal de las nuevas generaciones. Cada vez se acota más el campo de respuesta, se homogenizan parámetros y se cuantifican los resultados, sin dejar espacio para otras variantes que hagan del desarrollo humano un camino más amplio, complejo y cercano a su propia naturaleza.

Prácticamente todo el desarrollo técnico que viene experimentando la humanidad desde hace algunas décadas camina hacia la creación de mundos virtuales que por lógica expulsan al cuerpo orgánico como elemento importante de la ecuación. Podríamos decir que nos proyectamos cada vez más, y sin remedio, dentro de las pantallas y estamos dando de lado a lo que nos engloba y nos contiene, el mundo que podríamos llamar “orgánico” o “natural”. Sin negar la importancia de los avances en el campo de las nuevas tecnologías, cada vez son más las voces que nos invitan a reflexionar sobre los cambios y necesidades de la sociedad

actual. Frente a la persistente y obsesiva administración pública que ve en las “Tics” un mundo de conocimiento infinito sin cuestionar suficientemente su papel en el proceso de enseñanza – aprendizaje. Nos gustaría poner nuestro esfuerzo en destacar el cuerpo como elemento necesario para la captación y gestión de información y conocimientos indispensables, en el desarrollo humano de las nuevas generaciones. Más aun cuando las Tics deben ser una herramienta y no un fin.

¿Qué queremos decir con ello? Nos parece un error abandonar un mundo natural por otro virtual aun cuando no conocemos lo suficiente gran parte de este universo no artificial, en el que vivimos, nos desarrollamos y reproducimos como especie. Ante esta reflexión el sistema educativo español debería tener algún tipo de respuesta o herramienta eficaz, antes de que el debate se cierre en falso. La revolución tecnológica va más rápido que los cambios evolutivos naturales y corremos el peligro de olvidar la esencia orgánica como base de la vida y a su vez de la muerte. Aquello que nos define como seres.

En esta tesitura el arte se nos muestra como una de las herramientas más poderosas con las que contar para tal fin, y por consiguiente los procesos creativos innatos a este. El campo de investigación y desarrollo que nos proponen dichos procesos creativos son tan amplios y complejos como la propia naturaleza y por eso es necesario mirar hacia las múltiples posibilidades que nos ofrece el arte, donde podemos encontrar respuestas a preguntas derivadas de la propia esencia humana y su relación con el medio en el que habita y se desarrolla.

¿Cómo pensamos? ¿Cómo sentimos? ¿Cómo nos desarrollamos en sociedad? o ¿Qué relación desarrollamos con nuestro cuerpo y mente como unidad indivisible? (Barranco, 2016). Estas son entre otras las preguntas importantes que debemos hacernos si queremos mejorar los procesos de aprendizaje. Si no queremos sucumbir a los males de una sociedad post industrial tecnificada.

Mihaly Csikszentmihaly defiende que en las acciones desarrolladas en todo proceso creativo intervienen los elementos necesarios para que se produzcan estados que denomina estados

de “flujo”, y que bien podríamos relacionar con los llamados “instantes fecundos” aquellos en los que el artista pone todas sus capacidades y conocimientos en la consecución de un objetivo concreto, la realización de la obra de arte. Estados que podrían guardar algún tipo de relación con los momentos definidos por Maslow como momentos “Peak”. Aunque Maslow los consideraba como una especie de epifanía, mientras que Csikszentmihaly considera que los momentos de flujo se producen por la propia actividad, a la vez que indica que esta debe participar de tres condiciones necesarias, la técnica (el saber hacer una serie de cosas de una forma determinada) el objetivo (en función al que se desarrolla la actividad) y el retorno o feedback asociado a las sensaciones placenteras o de plenitud.

Encontramos muy interesante que a través de la creación artística se llegue a momentos en los que conectamos y experimentamos la felicidad. Esto puede ser una muy buena forma de entrar en contacto con la motivación. Según Howar Garnerd y su teoría sobre las inteligencias múltiples, el aprendizaje será más fructífero si nos sentimos más motivados al realizar ciertas tareas para las que estamos más dotados. En nuestra opinión este argumento puede tener una cierta conexión con la teoría de la felicidad de Mihaly Csikszentmihaly ya que los estados de fluido y las sensaciones de felicidad pueden ser estado similares a las sensaciones que se producen cuando se desarrollan tareas con un feedback que refuerce nuestra autoestima o potencie nuestra motivación. No olvidemos, que el refuerzo positivo viene dado por la realización de la propia actividad en los procesos de creación artística según el autor.

Por tanto, el aprendizaje y el desarrollo de las capacidades deben sustentarse en ambientes socio pedagógicos agradables y versátiles que cubran todas las necesidades asociadas a nuestra naturaleza humana. En esta línea “Concierto para 60 sillas” a la vez que una acción artística, propone una reflexión sobre los espacios donde se desarrollan los procesos de enseñanza aprendizaje en relación al cuerpo físico y mental como base. A la vez que vierte su mirada sobre el arte como vehículo o herramienta para el desarrollo de dichos procesos.

CUERPO

El cuerpo entendido como una unidad indivisible y colaborativa, articulada y coordinada capaz de responder a estímulos externos y desarrollar respuestas internas a estos estímulos. El cuerpo como organismo vivo, que desde el mismo momento de su gestación se constituye con una única misión, captar toda la información posible y gestionarla para encontrar respuestas exitosas para conservar la vida (Hernández, 2016). El cuerpo se nos muestra como origen, medio y herramienta en los procesos extracción de información a través de los sentidos y las conexiones internas tanto físicas como síquicas.

Para explicar la íntima relación existente entre cuerpo físico y mente, debemos detenernos en los sistemas en los que se sustentan esta realidad. Nuestro cuerpo es una entidad bien articulada y organizada de forma cooperativa. Donde reside la fuerza creativa de las emociones, las ideas y la capacidad de expresarnos a través de la articulación de discursos lingüísticos y no lingüísticos. Entender cada vez con mayor claridad como se desarrollan este tipo de tareas es además de una aventura apasionante, una herramienta indispensable para conocer en su amplia medida los procesos cognitivos y el desarrollo de la cultura y la inteligencia humana. “Inteligencia es la habilidad para adquirir conocimiento, pensar y razonar con eficacia y manejarse en el entorno de modo adaptativo” Artigas, J (2000) p.40.

Entendiendo el concepto de “inteligencia”, como todo aquello que hace posible que el ser humano pueda relacionarse y evolucionar de forma satisfactoria, de acuerdo al propio desarrollo evolutivo y natural. En este orden de cosas, la teoría propuesta por Howar Garnerd nos sirve para entender que no existe solo una forma de observar y cuantificar la inteligencia a través de resultados cuantitativos asociados al coeficiente intelectual. Por tanto, la inteligencia debe considerada como un hecho más amplio relacionado con la capacidad de extraer información a través de los grandes sentidos o los procesos físicos y mentales.

Bajo este experimento emerge una visión bastante distinta de inteligencia. El jugador de ajedrez. ¿El violinista y el atleta son inteligentes en sus respectivas carreras? Si lo son,

entonces ¿por qué el término de inteligencia no consigue identificarlos? Si no son inteligentes ¿qué les permite realizar esas proezas memorables? En general ¿por qué el término actual de inteligencia no logra explicar grandes áreas de la actividad humana? (Garner, H.2001: pag 32).

Entendemos que gracias a la teoría de las inteligencias múltiples podemos reconsiderar el cuerpo en su más amplio sentido como el centro de esta ecuación. Por tanto, no puede ser olvidado y debe ser tratado en su extensión y significado dentro del sistema educativo. Pero desgraciadamente no así.

Si observamos con detalle el cuerpo y todo su especial y complejo universo, podremos darnos cuenta de que este nos da pistas de por donde debemos conducir nuestra curiosidad al respecto.

En el cuerpo podemos encontrar interesantes coincidencias, por ejemplo, el número cinco, podemos reparar en que tenemos cinco vértebras lumbares, cinco dedos, cinco sentidos y según Haruchika Noguchi cinco cavidades (encargadas de cinco funciones orgánicas y fisiológicas íntimamente relacionadas) desarrollando cinco funciones para preservar la vida, la vitalidad, la energía vital que nos mantiene vivos. En nuestra opinión las teorías de Noguchi son interesantes en la medida que establecen una íntima relación con el movimiento. Noguchi considera que a través del movimiento se genera el equilibrio necesario para que todas las funciones corporales ya sean físicas mentales, expresivas o las relaciones sociales y personales se mantengan operativas.

Nos interesa la relación movimiento vida o movimiento energía vital que el Seitai propugna, esta cultura creada por Noguichi y difundida en Europa por sus discípulos Katsumi Mamine y Itsuo Tsuda. En definitiva, se anuncia que la vida se expresa en cinco movimientos, de nuevo lo coincidente. No olvidemos que el cuerpo desde su propia gestación considera el movimiento como su aliado en la consecución de su objetivo de crear una nueva forma de vida. Es indiscutible que a medida que vamos perdiendo movilidad con los años, la vida va desapareciendo un poco más hasta llegar a la muerte.

El movimiento es un elemento existente en todos los ámbitos de la naturaleza. El universo se mueve y expande continuamente desde la más pequeña partícula de materia o energía, hasta los mayores elementos que lo conforman. El movimiento es algo tangible y observable, existe de forma continua e inagotable. Tanto es así que el movimiento expresivo forma parte de nuestra cultura desde los principios de la historia de la humanidad de manera ancestral en todos los ámbitos, y muy especialmente en la comunicación y la cultura, a través de las danzas y las ceremonias rituales (Ruíz, 2016).

Es interesante hacer una reflexión sobre este hecho, debido a que nuestra sociedad cada vez es más sedentaria y entiende el cuerpo de una forma hedonista como objeto de culto estético y no como medio de expresión o herramienta de aprendizaje. Por tal razón, entendemos que no se presta una atención específica al cuidado y desarrollo del cuerpo y el movimiento en su justa medida debido a que este ha perdido su interés como medio pasando a ser objeto. En este sentido la educación desde el cuerpo debería contemplarse desde una perspectiva más amplia y no tan solo, bajo los parámetros de la salud física o el desarrollo físico motriz. El cuerpo debe ser entendido como elemento de identidad, medio de creación y comunicación.

Sobre esto tiene mucho que decir la creación artística a través del cuerpo y el movimiento. No es que digamos que el deporte o la educación física actual no esté haciendo un buen papel en el campo del desarrollo físico, pero sin atender a otras necesidades relacionadas con esta íntima relación cuerpo físico- mente, identidad y objeto social, nunca llegaremos a entender las verdaderas posibilidades que el cuerpo nos brinda en los procesos de enseñanza- aprendizaje.

La mayor diferencia entre el ejercicio físico en el deporte y la creación artística en las artes del movimiento, es que el primero se mueve por objetivos externos al mismo. Es decir, tenemos que conseguir encestar, llegar en menos tiempo, nadar más deprisa, meter más goles, subir más alto. Y por ello preparamos el cuerpo para la consecución de estos objetivos, por tanto, el movimiento vendrá determinado por términos productivos. Y en consecuencia seleccionar un tipo de movimiento en aras de la consecución de dicho objetivo extracorpóreos. En el

movimiento relacionado con la creación artística nos sitúa ante una tesitura distinta. El arte del movimiento o la danza libre a través del movimiento verdadero, movimiento espontáneo, técnicas como el Seitai o propuesta sensitivas en conexión interna con las necesidades que el movimiento nuestro cuerpo pide liberar o expresar, nos abre una puerta de investigación de extraordinario valor para dar respuestas a muchas de las necesidades planteadas, en relación a la maximización de las inteligencias.

Todo movimiento que participa de un proceso creativo artístico se puede considerar danza y por tanto a través de la danza se alcanza la interacción cuerpo- mente, como indica Noguchi “afinar” el instrumento. Esto nos hace considerar a la danza y el arte del movimiento ya no solo como una asignatura indispensable y necesaria sino, además, como una potente y efectiva herramienta no solo para la vida, también para la docencia.

Cuando se baila conectamos con todos nuestros sentidos, cuando se experimenta el movimiento se abren los canales de conexión que sin estos movimientos sería imposible conectar de forma consciente o motriz (Tinoco, 2015). En esto radica uno de los hitos de mayor interés respecto a la creatividad en movimiento, conectar con todas nuestras posibilidades y potenciales e inteligencias. Incluso las que estaban olvidadas o no sentíamos tan reactivas (Valladares, 2015). Al bailar con movimiento libre, desconectamos del sentido de responsabilidad en la consecución de objetivos. El objetivo es la propia acción por lo que no sentimos que nuestra motivación sea externa, sino que viene y se refuerza con la propia acción de bailar, a través del placer que genera un sentido cercano a la felicidad que nos proporciona el movimiento. Aunque no se pueda cuantificar en términos absolutos, es observable objetivamente. Las personas que bailan refuerzan su autoestima y aumentan sus capacidades inteligentes, como han demostrado los estudios de Peter Lovatt, el llamado sicólogo de la danza en la Universidad de Hertfordshire (Gran Bretaña).

ACCIÓN ARTÍSTICA

“Concierto para 60 sillas”, es una propuesta artística, que puede ser definida como una acción colectiva, creada a partir de un objeto “la silla escolar”, que consideramos símbolo

de todo un sistema educativo. Donde el cuerpo es anulado.

Desde pequeños pasamos muchas horas sentados en clases ordenadas en relación frontal al lugar donde se sitúa el profesor o profesora, perfectamente alineados. El tratamiento del espacio es cartesiano y jerárquico donde es fácil anular las individualidades del alumnado, direccionados al lugar del profesor o profesora, desde donde salen las ideas, convertidas en verdades absolutas, por la relación espacial y la comunicación unidireccional. Son espacios ordenados en relación a la producción industrial y define que a los centros escolares como lugares de adoctrinamiento. Y no como centros de enseñanza o reflexión sobre los conocimientos aportados.

Doctrinas que son definidas por las leyes de educación, los planes de centro, departamentos. Todo un sistema estructurado jerarquizado y burocratizado de tal forma que no cabe lugar a la disidencia y lo que es aún más grave a la reflexión. Todas y todos hemos sufrido el tratamiento de los tiempos mediante toques de sirena, timbres o avisos sonoros que nos hacen desconectar de una materia y pasar a otra sin solución de continuidad y desde luego sin pensar en los tiempos de cada una de las personas que participan del proceso de enseñanza aprendizaje. Son espacios destinados al fracaso. A modo de reflexión, la sociedad se encuentra en un continuo cambio y los diseños y técnicas de enseñanza en los centros escolares no sensibles a estos cambios, al menos no tanto como debieran a los retos que nos plantean los cambios sociales y las formas de relacionarse con el medio. La complejidad de estos cambios exige que estemos atentos a las “mutaciones” en los procesos, formas y modos de ejercer la enseñanza. Pero por el momento no está siendo así en la mayoría de los centros escolares.

Ante estos espacios jerarquizados, donde se proclama la inmovilidad, donde la mayor parte del tiempo de las y los profesionales de la enseñanza en clase esta ocupado en mantener el orden y el silencio en el aula. Es imposible generar espacios de aprendizaje sensibles a la propia naturaleza humana, son lugares semejantes a fábricas, donde el alumno es enclaustrado y sus movimientos castrados durante horas. Por lo que entendemos que este sistema está avocado al fracaso.

Este tipo de relación en la enseñanza donde el alumno se relaciona íntimamente con un objeto que a la vez es un objeto que deviene en elemento de tortura, donde se fija el cuerpo y no se permite que este se mueva libremente. Hace que el alumnado entre en conflicto con sus propias necesidades naturales. Tenemos necesidad de movernos libremente por el espacio y de hacer que el aprendizaje sea motivacional definido por la misma acción de desplazarse de ir a conocer.

Como hemos dicho el movimiento es una realidad indiscutible y moverse es necesario. La energía se mueve, el sonido, la luz se mueve constantemente, las vibraciones de los átomos que mantienen unida la materia. Por tanto, nuestro cuerpo y nuestro pensamiento se mueven también constantemente.

Hacer visible todo lo anterior mediante nuestra acción artística es la parte ética de esta acción artística. Entendemos que para que una acción sea considerada una acción artística debe participar en ella una parte ética y una parte estética que confluyan en la propia acción completando la forma y el fondeo de la misma. En una unión perfecta, en la que la frontera entre lo ético y estético dentro de la acción artística sea algo difícil dilucidar.

Por tanto, la utilización del objeto silla escolar como objeto artístico dentro de la acción, transformando su utilidad como mueble y dándole sentido como instrumento musical es lo que hace que al acción cobre todo el sentido y coherencia artística. En esta acción de pervertir o dar un nuevo significado y utilidad al objeto, en un espacio de "readymade" instantáneo determinado por la propia persona que actúa justo en el momento que realiza la acción. Esta es la parte ética de esta acción artística que a la vez genera un resultado estético por la configuración de los cuerpos debido a la acción meramente física de tocar este nuevo instrumento. Que deviene en una metáfora visual sobre la transformación del objeto silla, en objeto poético y musical, mediante el movimiento.

La Acción se divide en "prólogo" seguido de tres partes bien diferenciadas, recorrido, aire y vibración y una parte resultante, cuadro final. Dando cada una de las partes paso a la siguiente de forma natural. Queríamos destacar que a la vez con esta acción también

hablamos de los códigos de comunicación no lingüísticos donde el cuerpo recobra toda su importancia. Por esto comenzamos expresándonos en un código lingüístico a través de la comunicación hablada y poco a poco vamos pasando a la comunicación no verbal utilizando el cuerpo como medio comunicativo, dando más importancia a la expresión corporal y gestual, eliminando por completo la palabra.

CONCIERTO PARA 60 SILLAS

En esta parte inicial se recibe al grupo y una vez terminada las presentaciones para romper "el hielo", en grupos de personas numerosos en el que lógicamente la mayoría de los integrantes no son conocidos, proceden de ámbitos diferentes y distintas realidades. Se inicia un juego en el que el espacio y la relación del cuerpo en él es el centro de la acción (Toro, 2016). Dentro de este juego se invita a las personas a elegir una de las sillas que están en otro espacio diferente y que las traigan al lugar donde nos encontramos en ese momento. De alguna forma se les está invitando a que elijan por ellas mismas lo que posteriormente será su instrumento. De esta parte podemos extraer información muy valiosa, ya que cuando la acción ha sido realizada en la universidad con grupos de estudiantes o en un centro de arte con personas de diferentes edades y perfiles, se producen resultados diferentes en ambos casos. Con grupos de estudiantes en un centro de enseñanza el resultado siempre es el de colocar las sillas en semicírculo hacia el artista que dirige la acción. En una especie de Odeón, no deja de ser un diseño del espacio que tiene que ver con la academia y la relación frontal profesor alumno. Y en el caso del espacio de arte las personas normalmente no saben donde colocar las sillas y se distribuyen por el espacio de forma no uniforme, aunque la mayoría siguen con la silla agarrada esperando la siguiente orden, algunas personas se sientan como comentamos ocupando el espacio de diferentes formas. De estos hechos podemos sacar conclusiones claras sobre la utilización jerárquica del espacio en el sistema de enseñanza. Cuando al grupo conformado por estudiantes, estos se disponen perfectamente formados y sentados en semicírculo hacia el "profesor", en este caso el artista. Es muy interesante observar la reacción del grupo de estudiantes cuando se les invita a pensar en la relación espacial que conforman, sin que se le haya dado ninguna indicación al respecto, ya que la única indicación era "id a la habitación de al lado, coged una

silla y venid a aquí con ella”.

Una vez ya introducido el concepto de espacio, persona, objeto y su importancia en relación a su proximidad o localización. Invitamos a los participantes a buscar un lugar dentro de la sala con una nueva indicación, buscar un espacio donde se sientan protegidos. Curiosamente la mayoría eligen un lugar cerca de una pared, muro o columna y los que permanecen ocupando las zonas centrales del espacio, curiosamente los hacen en varios grupos unidos y apelmazados dejando grandes claros entre estos grupos, y los que eligen un lugar al resguardo de un elemento arquitectónico. Esta vez también se les insta a reflexionar, observando la distribución del grupo.

Por tercera vez se les indica que elijan de nuevo otro lugar, esta vez reflexionando sobre el resultado anterior y así poco a poco mientras se reflexiona cada una de las veces sobre las posiciones finales, a las que se han llegado cada vez. Es curioso como poco a poco se van animando a ocupar las zonas centrales del espacio de la sala, al introducir un elemento nuevo en el concepto de distribución en el espacio, en este caso intentar quedar a la misma distancia entre las personas que te rodean. En la búsqueda de una equidistancia en entre elementos arquitectónicos, personas y objetos, poco a poco van generando un constructo social en el que el resultado tiene más que ver con la construcción de estructuras de un ser pensante socializado y menos con un mayor peso del instinto que es el que nos hizo movernos en la primera ocasión. De esta forma podemos introducir el concepto de un ser animal y un ser social, siendo dos caras de una misma moneda que forma parte de un individuo.

En la siguiente parte del prólogo se establece un segundo juego, que podríamos considerar un segundo paso derivado del primero. En esta ocasión se invita a los participantes a realizar un recorrido por diferentes estancias del edificio. Este recorrido se inicia en la misma sala donde se encuentra el grupo y termina de igual manera en esa misma sala, tras el recorrido. Solo se les da una indicación y es que deben elegir a dos personas, una situada a su izquierda y otra situada a su derecha. Debiendo guardar la misma proporción en relación a la distancia existente en el momento en el que eligen a esas dos personas. Una vez todos los integrantes hayan seleccionado a sus compañeros de viaje, se comienza el recorrido.

Es interesante observar el comportamiento del grupo en esta ocasión, ya que de forma inmediata se crea una estructura basada en la triangulación de elementos, como resultado el grupo funciona como un único organismo, deteniéndose o desplazándose generando a su vez una cadena de influencias sin que determina las posibles opciones de desplazamiento.

Es importante comentar que, en el transcurso de esta acción, el lenguaje se sustituye por sonido realizado al chocar las manos el artista. Una palmada indica que se mueva todo el grupo y dos palmadas seguidas indican que el grupo debe pararse. El resto de las señalizaciones se realizan mediante la gestualidad del cuerpo, del artista que conduce la acción.

Durante el tiempo que dura esta segunda acción del prólogo, podemos extraer gran cantidad de información, dando importancia a como nuestra mente y cuerpo funcionan de forma coordinada. Como pasar por un espacio que en principio se nos presenta como un espacio muy reducido para 60 personas, pasillos estrechos, desniveles, diferentes planos. Esto obliga a todos nuestros recursos a estar alerta, a realizar operaciones matemáticas desde nuestra mente consciente y no consciente haciendo que los músculos y articulaciones reaccionen en el instante. Entendemos que el grupo puede llegar a comunicarse, coordinarse o tomar decisiones como grupo sin tener que utilizar el código lingüístico a la vez que activan todos los sentidos y capacidad de respuesta.

AIRE

La segunda parte de la acción artística. En esta fase introducimos la respiración como centro de la acción. Cada una de las personas participantes se acercan a las sillas que estaban ya distribuidas por el espacio en la sala primera, donde se inició la acción. Y se les invita a que durante quince minutos respiren profundamente a la vez que realizan un simple movimiento de apertura y subida de brazos. Después de que los brazos se abran por encima de su cabeza, estos vuelven a bajar y cerrarse a la altura del pecho. Mediante este sencillo ejercicio acompañado de música conectan de forma directa con su respiración y pulmones.

Ponemos nuestro interés en el que la vibración y la respiración hagan que sus cuerpos, pese a las resistencias iniciales, conecten con el sistema nervioso autónomo, al activar sus pulmones. Esto es importante porque es el único órgano que participa del sistema nervioso central y el autónomo. De esta manera hacemos que todo el cuerpo entre en una fase de concentración y reactividad eliminando las tensiones y resistencias innecesarias para la siguiente fase.

VIBRACIÓN

Todo lo anterior de alguna forma ha sido construido para llegar a esta fase en la que las vibraciones generadas por el instrumento "silla", ocasiones que cuerpo y objeto se fundan en uno. Al mover las sillas los cuerpos se modifican por la necesidad de presión. Al presionar desde el tablero y generar movimiento en las patas o al intentar desplazarlas por la superficie de la sala. Las patas comienzan a vibrar y esa vibración entran al cuerpo mediante la superficie de contacto de las manos. Esto provoca que mediante el movimiento vibratorio de cuerpo y sillas se fundan en uno transformándonos a la vez en un único instrumento musical. Mediante la presión ejercida por las distintas posibilidades de movimiento y presión corporal a través del objeto, aparecen diferentes tonalidades que puede ser identificables con notas sonoras y hasta musicales. En ese momento el grupo reacciona a las indicaciones del artista conductor y cada una de las personas reacciona a las indicaciones. Apareciendo fruto del azar composiciones que nos trasladan a sonidos primitivos, en ocasiones identificables con sonidos guturales, extraídos del fondo de las gargantas de animales, otras veces se asemejan a fenómenos atmosféricos, o a instrumentos de viento. El sonido puede ser ensordecedor cuando se invita a trasladarse de un extremo a otro de la sala a todo el grupo. Por el efecto del sonido y el movimiento vibratorio la identidad individual se pierde dando paso a un sentido de masa. Quizás se podría definir como un gran cuerpo atomizado, donde el movimiento vibratorio genera la unión de sus elementos. Todo evoluciona a una orquestación sonora y la transfiguración de objeto y cuerpo, a esto es lo que llamamos sinfonía para 60 sillas.

Todo termina mediante un gesto contundente o alegato final. El objeto silla aun convertido

en instrumento guarda todavía un cierto sentido del decoro ético. Impregnado a fuerza de años y años de su función como objeto de tortura en nuestros centros de enseñanza. Rompiendo con esto, la silla termina por ser lanzada al fondo de la sala, con lo que se genera una gran orquestación final, colofón de la instrumentación sonora realizada durante el tiempo que dura esta fase, en una suerte de composición plástica. Como resultado final una composición visual de objetos (sillas) distribuidos aleatoriamente por efecto de la casualidad.

La imagen final de gran impacto plástico termina por componerse con la llegada de las últimas sillas a la vez que perdura el eco del sonido en el espacio y las vibraciones en todo el cuerpo de los participante.

El tiempo transcurrido desde el principio al final de la acción artística es variable. El azar tiene parte importante en todo el proceso.







REFERENCIAS

- Berge, Y.** (2000). *Danza la vida: el movimiento natural, una autoeducación holística*. Madrid: Narcea, D.L
- Barranco Martos, N.** (2016). De la rebeldía frente al sistema a través de la creación y autogestión vital: manifestaciones contemporáneas en la búsqueda personal. *Tercio Creciente*, 10, págs. 133-150. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.7>
- Calvet Villena, G.** (2001). *Danza Creativa*. Madrid: CCS, D.L
- Civarolo, M.** (2009). *Inteligencias Múltiples: como detectar capacidades destacadas en los niños*. Córdoba Argentina: Universidad Villa María
- Csikszentmihaly, M.** (1998). *Creatividad: el fluir de la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós
- Del Pozo, M. Catacans, C. Meraño, A.** (2014). *La Inteligencia múltiple en acción*. Barcelona: Col-legi Monserrat
- Escamilla González, A.** (2014). *Inteligencia múltiples: claves y propuestas para su desarrollo en el aula*. Barcelona: Graó
- Fux, M.** (1981). *Danza experiencia de vida*. Barcelona: Paidós
- García, R. Herminia, M.** (1997) *La danza en la escuela*. Barcelona: INDE
- Garner, H.** (2012). *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas: lo que todos los estudiantes deben comprender*. Barcelona: Paidós
- Gardner, H.** (1993). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós
- Gardner, H.** (1994). *The artist and human development a spicological study os the artistic process*. New york: basic books, cop
- Gardner, H.** (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós
- Gardner, H.** (2001). *La inteligencia reformulada: las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós
- Gardner, H.** (2001). *Inteligencias múltiples de la teoría a la práctica*. Barcelona: Paidós
- Gardner, H.** (2000). *La nueva ciencia de la mente: historias de la revolución cognitiva*. Barcelona: Paidós
- Gorriz, B M.** (2009). *Inteligencias múltiples*. Buenos Aires: El Cid Editor
- Guyton, A C.** (1990). *Anatomía del sistema nervioso: neurociencia básica*. Buenos Aires : Editorial Médica Panamericana
- Hernández Ramírez, G.** (2016). La Universidad de las Artes de Cuba de cara a las investigaciones etnográficas de los estudiantes de la especialidad de danza. *Tercio Creciente*, 9, págs. 59-72. <http://www.terciocreciente.com>
- Jaquet, Ch.** (2013). *La unidad del cuerpo y la mente*. Córdoba (Argentina): Editorial Brujas
- López Prieto, R.** (1976). *Como funciona nuestro sistema nervioso*. Madrid: Rialp
- Martín Cobo, P.** (2011). *Inteligencias múltiples intereses y aficiones*. Madrid: San Pablo
- Netter, F H.** (1993). *Sistema nervioso: anatomía y fisiología*. Barcelona: Ediciones Científicas y Técnicas
- Prieto Sánchez, M D. Ballester Martínez, P.** (2003). *Inteligencias múltiples diferentes formas de enseñar y aprender*. Madrid: Pirámide, D.L
- Ruiz Mondragón, L.** (2016). Unipersonal dancístico: proceso creativo- investigativo de una poética en construcción. *Tercio Creciente*, 9, págs. 51-58. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <http://https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3116/2488>
- Rosenberg, Ch.** (1993). *Gimnasia-Danza*. Barcelona: Paidotribo, D.L
- Sánchez, A.** (1984). *Desarrollo del sistema nervioso y órganos de los sentidos*. Buenos Aires: Hemisferio Sur
- Hugas i Batlle, A.** (1996). *La danza y el lenguaje del cuerpo en la educación infantil*. Madrid: Celeste,1996
- Spinoza, B.** (1986). *Antología / Spinoza*. Barcelona: Península
- Tinoco Alarcón I.V.** (2015). La construcción de mi cuerpo danzario. *Tercio Creciente*, 7, págs. 28-34 - 3'14", [hhttps://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3103/2475](https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3103/2475)
- Toro Jiménez, C.** (2016). Bailando la huella del espacio. *Tercio Creciente*, 10, págs. 25-52. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.2>
- Valladares González, M. G.** (2015). Diálogo con mi cuerpo danzante: un ejercicio de reflexividad. *Tercio Creciente*, 7, págs. 25-28, <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3102/2474>