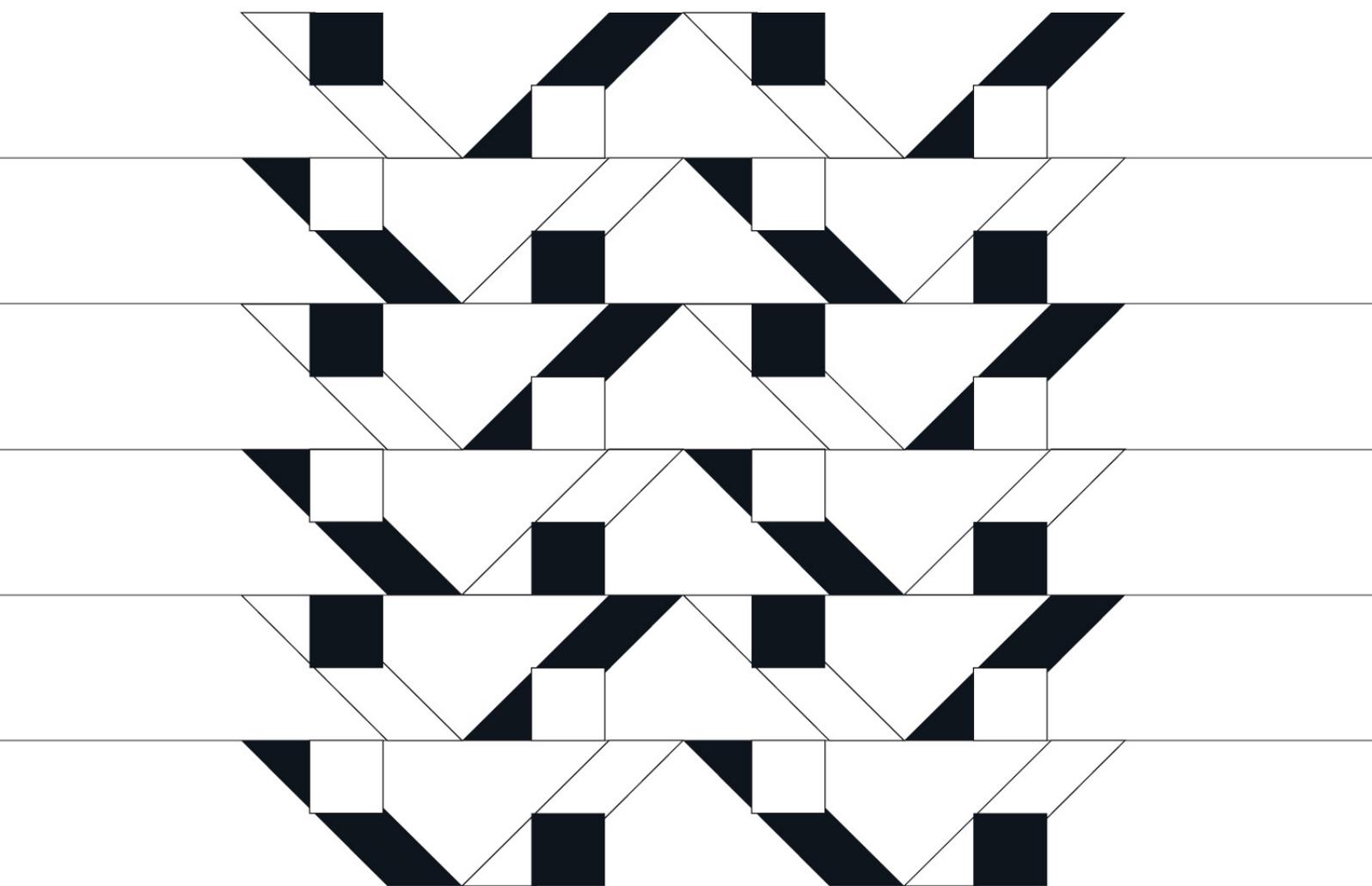


# Cuerpos escritos y diseñados

Los sistemas de notación de la danza como problema de Diseño de Comunicación Visual



Pablo Muñoz Ponzo



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

# Cuerpos escritos y diseñados

Los sistemas de notación de la danza como problema de Diseño de Comunicación Visual

Pablo Muñoz Ponzo



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2014.

Agradecimientos:

A Mónica Farkas, por la dedicación en la elaboración, corrección y publicación del presente trabajo, a mi familia y a la primera generación (2009) de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, especialmente a «los picoteros».

Gestión de derechos de imágenes: María Laura Reider

Diseño editorial: Pablo Muñoz

Diseño de tapa a partir de Figura 22.

Imagen página 6 en (Hutchinson Guest, 1984: 145)

© Muñoz Ponzo, Pablo 2014

© Universidad de la República, 2016

Ediciones Universitarias,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<[www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto\\_publicaciones.htm](http://www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm)>

ISBN: 978-9974-0-1343-8

# Índice

|   |    |
|---|----|
| Presentación de la Colección Biblioteca Plural .....                  | 5  |
| Prólogo .....   | 7  |
| Introducción .....  | 9  |
| <br>  |    |
| 1. Coreo-grafías: arquitecturas del movimiento y la información ..... | 12 |
| 2. Notaciones y «lenguajes» gráficos .....                            | 23 |
| 3. Un abordaje desde la Cultura Visual .....                          | 27 |
| 4. Artes escénicas en la Historia del Diseño .....                    | 29 |
| 5. Universalismo neurethiano .....                                    | 34 |
| 6. Labanotation .....   | 36 |
| 7. El boceto y la obra .....  | 46 |
| 8. Notaciones en el contexto local .....                              | 48 |
| 9. El movimiento como materia prima del diseño .....                  | 50 |
| <br>  |    |
| Conclusiones .....  | 54 |
| Bibliografía .....  | 58 |
| Anexos .....  | 63 |



## Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Udelar es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de 400 millones de dólares, 100 mil estudiantes, cerca de 10 mil puestos docentes, cerca de 5 mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco. Por ello es necesario

- a) Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b) Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c) Búsqueda de nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la csic, en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

**Roberto Markarian**

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015



## Prólogo

Como todo empeño de yuxtaponer campos disciplinares, este libro plantea el desafío de mirar con otros ojos. En el encuentro entre el Diseño de Comunicación Visual y la Danza propone como objeto privilegiado de su atención la articulación entre los sistemas de notación de la danza, el diseño de información y su devenir histórico hacia las formas contemporáneas de registro del cuerpo en movimiento.

Lejos de toda perspectiva ocularcentrista da cuenta acabadamente de los modos en los que, a medida que el Diseño de Comunicación Visual se consolida como disciplina autónoma, es más permeable a debatir los supuestos asumidos acríticamente en metodologías excesivamente normativas para admitir los diversos objetos de estudio que pueden construirse según las perspectivas adoptadas.

Al problematizar diversos intentos de generación de lenguajes visuales universales a través de su historización desnaturaliza la seducción que ellos han ejercido en sus contradictorios objetivos utópicos, éticos y al mismo tiempo normativos y dogmáticos. En nuestra cultura contemporánea el diseño gráfico y el diseño de comunicación visual (denominación que creemos busca ampliar el horizonte del primero y da cuenta de las *hipermediaciones* como típica operación de la cultura del diseño contemporánea) participan en prácticamente todas las instancias en que se hace público el conocimiento, en la producción de múltiples modalidades de visualizar información y por lo tanto en la configuración del entorno desde concepciones diversas sobre *lo real*.

El análisis del carácter situado de esas prácticas habilita la inclusión en este trabajo de un apartado relativo a las experiencias locales en el uso de notaciones en la danza, las artes escénicas y del movimiento como materia prima del diseño que auguran líneas de investigación inéditas en Uruguay.

En el marco arriba delineado, esta publicación introduce un problema central e inherente a las disciplinas proyectuales: las complejas mediaciones que intervienen en los procesos de re-orientación y mutua afectación entre prefiguración, formas de visualización, proyecto y materialización.

Asimismo, cabe destacar el modo en que se abordan las fuentes visuales utilizadas. Aquí *lo visual*, dentro del Diseño de Comunicación Visual, es entendido desde una noción de *visibilidad* considerada como aquel conjunto que incluye tanto las prácticas, producciones sociales y culturales como las teorías perceptuales, estéticas, artísticas y proyectuales; es ese conjunto el que determina el paisaje donde se mapean los conceptos y las taxonomías involucradas en la construcción tanto de la visibilización como de la invisibilización de las fronteras disciplinares. Si el concepto de institución es fundamental para entender la dinámica de los campos culturales y no solo su cristalización, este trabajo jerarquiza la inclusión reciente del Diseño de Comunicación Visual como carrera de la Universidad de la República al hacer un aporte relevante a la reflexión e investigación sobre las modalidades específicas en que el diseño, lo visual y las disciplinas proyectuales producen conocimiento.

Mónica Farkas  
Agosto, 2014



## Introducción

*La lectura es la puerta de entrada al conocimiento; la escritura es la herramienta del pensamiento. El advenimiento de un sistema de notación de la danza práctico, funcional ha sido llamado una revolución Gutemberg en la danza.*

Rudolf Benesh<sup>1</sup>

El presente trabajo se propone indagar en los sistemas de notación de la danza, con el objetivo de poner en correlación sus repertorios visuales con los repertorios del Diseño de Información, campo específico del Diseño de Comunicación Visual.

El diseño ha elaborado a lo largo de la historia diversas estrategias de registro y «detención» del movimiento a través de su proyección o abstracción en el plano. El siguiente trabajo tiene como objetivo recuperar la historia de cómo han surgido y se han implementado algunos sistemas de notación de la danza considerados relevantes para dar cuenta de sus articulaciones con el Diseño y la Comunicación Visual.

El carácter transdisciplinario de las notaciones para la danza, no necesariamente producidas por diseñadores, han despertado el interés, por diversos motivos y en diversas disciplinas. Historiadores del Diseño y la Comunicación Visual (Redgen; Seymour; Tufte) los han considerado por su carácter de sistemas y de «lenguajes» gráficos. Los lingüistas y filósofos del lenguaje (Goodman; Goutman; Langer; Silvestri) han reflexionado sobre las notaciones por tratarse de codificaciones de lo no verbal. Mientras que los antropólogos valoran este tipo de registros como herramientas para la tarea etnográfica, más si se trata de una Antropología de y desde las danzas (Citro, 2012). Más allá de que el objeto de estudio en cuestión, las notaciones del movimiento en el plano, han sido un tema de interés para todas las mencionadas disciplinas, se considera una temática vacante desde la perspectiva de profundizar las articulaciones entre los sistemas de notación de la danza y las estrategias del Diseño de Comunicación Visual constituidas formalmente en el último tiempo.

En este marco, el Diseño de Información, como especialización del Diseño de Comunicación Visual, y la Danza, como forma de arte interpretativa, están íntimamente ligados como haceres en la medida que para que una pieza coreográfica, particularmente de corte clásica o moderna, pueda volver a ejecutarse y sea bien interpretada se consideran necesarios determinados instrumentos que actúen como interfases.

El abordaje a continuación tiene como objetivo, describir, analizar, interpretar y explicar las codificaciones gráficas y visuales que han elaborado codificaciones visuales y que han sido útiles tanto para creaciones escénicas como para otro tipo de implementación en el campo del Diseño y la Comunicación Visual. Justamente, esta perspectiva busca poner el foco sobre las estrategias de visualización de información que se han ido consolidando como Diseño de Información, un área que se ha ganado espacio en las prácticas profesionales contemporáneas.

Hacer un recorrido histórico por las notaciones de la danza relativiza la posibilidad de existencia de un lenguaje universal y abre a la conciencia de las dimensiones espaciales y temporales en las disposiciones visuales, algo que en el Diseño Gráfico parece haberse perdido, por haber quedado asociado a todo aquello impreso, con fuerte tendencia a la bidimensionalidad y al pensamiento

---

1- Rudolf Benesh (1916-1975) inglés. Junto a su esposa Joan, bailarina de ballet de Sadler Wells a finales de 1940, idearon un sistema de notación de danza que se basara en la estructura lógica de la percepción visual del movimiento.

En: Hutchinson Guest, 1984: 98.

lineal. Si el diseño es capaz de imaginar nuevos mundos posibles por medio de sus proyectos, el hecho de reintegrar el cuerpo, y especialmente el cuerpo en movimiento como una problemática del Diseño, colaborará en la ampliación de la idea de Diseño Gráfico a secas, para comenzar a hablar de Diseño de Comunicación Visual.

Para llevar a cabo esta investigación se realizó un relevo bibliográfico, hemerográfico y documental en bibliotecas, archivos y repositorios especializados en danza y diseño, tanto a nivel nacional como internacional, con el objetivo de delinear un estado de la cuestión sobre la temática abordada. Esto comprometió una tarea cuidadosa de traducción no solo para garantizar la factibilidad del presente trabajo sino para dar cuenta con rigurosidad de la especificidad del vocabulario utilizado por la danza. En el ámbito local se consultaron los archivos del Teatro Solís, las Bibliotecas de las facultades de Arquitectura, Humanidades y Ciencias de la Educación, Ciencias Sociales, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Escuela Universitaria de Música, Escuela Universitaria de Bibliotecología y Ciencias Afines, Psicología, Medicina y del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República (Udelar). También se concurrió a la Biblioteca de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay. Se recurrió a entrevistas generadas en el proyecto «La danza moderna y contemporánea en el Uruguay. 1955-2000. IENBA 2011-2012» y se realizaron nuevas entrevistas con el objetivo de identificar informantes; esto permitió desarrollar un apartado a nivel local y al mismo tiempo evidenció el carácter no sistematizado y disperso de las fuentes.

El libro consta de seis secciones de mutua afectación y un apartado de conclusiones.

En la primera sección se comparará la taxonomía de los sistemas de notación para la danza propuesta por Ann Hutchinson Guest con algunas desarrolladas por el Diseño de Información con el objetivo de poner en evidencia un territorio común de problemas. Asimismo, se hará énfasis en los sistemas de notación como una forma de registro del cuerpo en movimiento.

En la segunda sección se abordará el problema de conceptualizar las notaciones de la danza como «lenguajes» gráficos con el objetivo de dimensionar las competencias implicadas en los procesos de interpretación de aquellas, lo cual trae aparejado una reflexión sobre la especificidad con que cada disciplina produce registros a través de notaciones.

En la tercera sección, se fundamentará la adscripción de la temática al campo de los Estudios Visuales/Cultura Visual como marco teórico epistemológico, que permite correlacionar los repertorios de los sistemas de notación en la danza con los del diseño.

En la cuarta sección, interesarán especialmente las relaciones entre las artes escénicas y la historia del diseño para dar cuenta de cómo las múltiples colaboraciones que han existido entre distintas disciplinas artísticas y el Diseño de Comunicación Visual han constituido gran parte de la especificidad de este.

En el marco delineado en la sección precedente, en la quinta y sexta sección se tratarán particularmente las aspiraciones universalistas de Otto Neurath a través de su «sistema vienés de estadística visual» y las de Rudolf Laban con su sistema de notación para la danza. Estos dos casos permitirán reconocer que han existido pretensiones de generación de lenguajes gráficos universales pero que no han gozado de la misma legitimación desde el diseño, a partir de la validación que implica su inclusión o exclusión como parte de su historia. Se desarrollará con mayor exhaustividad el rol de Laban y su sistema de notación por la centralidad que tiene para el tema de investigación.

En la séptima sección, se introducirá la relación entre boceto y obra que surge como corolario de caracterizar a las notaciones a modo de interfase entre el proyecto/notación y la obra terminada. En la octava sección se desarrollará un apartado específico para algunas experiencias locales sobre las notaciones y el registro de obras coreográficas.

En la novena sección, se tratarán ejemplos contemporáneos que muestren el impacto que tienen los sistemas de notación en la danza y la visualización cuando el diseño toma como materia prima el movimiento.

Por último, a modo de conclusión, se expondrán los resultados, las limitaciones de la investigación y se explicitarán líneas de investigación futuras surgidas de ella.

Cabe mencionar que el abordaje de las notaciones de la danza como objeto de estudio no solo plantea los corrimientos disciplinares del Diseño de Comunicación Visual, sino que permite converger mis dos actividades profesionales, la de diseñador y la de bailarín-coreógrafo.

## Coreo-grafías: arquitecturas del movimiento y la información

*La Infografía se supone que convierte los problemas complejos en imágenes que son fáciles de entender, pero, por otro lado, hay tradicionalmente una sospecha acerca de que los gráficos «hermosos» pueden decir mentiras.*

Sandra Redgen (2012: 7)

Si bien la bibliografía especializada relevada no profundiza los vínculos entre las notaciones de la danza y el diseño de información, las sistematizaciones producidas tanto en el ámbito de la danza como en el del diseño presentan características llamativamente comunes. En esta sección se abordará la taxonomía propuesta por Ann Hutchinson Guest,<sup>2</sup> considerada una referente en la sistematización de las formas de notación de la danza así como las propuestas desarrolladas por Richard Wurman, Manuel Lima, Edward Tufte y Andrew Haslam.

Dada la vacancia en el abordaje metodológico de los sistemas de notación de la danza vistos como sistemas de visualización de información, el siguiente apartado se desarrollará a partir de la clasificación de Hutchinson Guest con aportes de autores contemporáneos del Diseño de Información. Hutchinson Guest organiza los sistemas de notación de la danza en las siguientes tipologías: *palabras y abreviaciones de palabras; dibujo de trayectorias; figura humana esquematizada, sistemas de notación musical y sistemas de símbolos abstractos.*<sup>3</sup>

En la clasificación de los diferentes modos de visualización de información se agrega la complejidad de la diversidad de temáticas que abordan. Hay muchos ejemplos muy diferentes según su expresión o tono, varían desde las científicas hasta las humorísticas, y en general cuentan con varias herramientas superpuestas; mientras que en la danza los modos de notación responden a una misma práctica: la del cuerpo en movimiento en el tiempo y el espacio.

En una recopilación reciente de casos y tipologías de diseño de información (Redgen, 2012) los ejemplos se organizan en grupos según su énfasis en la estrategia de visualización de información: *ubicación, tiempo, categoría y jerarquía*, a las cuales se le dedica un capítulo independiente. Estas categorías responden a una clasificación que hizo Richard Saul Wurman,<sup>4</sup> para el cual hay solo cinco formas de organizarlos, con las cuales ha creado un acrónimo, en inglés *LATCH*: L: *location* (los elementos se organizan espacialmente), A: *alphabet* (los elementos se organizan alfabéticamente), T: *time* (los elementos se organizan en una línea de tiempo), C: *category* (los elementos se dividen en clases), H: *hierarchy* (los elementos se organizan en orden de prioridad). Dichas categorías son las que dan lugar a lo que él ha llamado «la arquitectura de la información» como la construcción de estructuras de información que permiten entenderla de forma rápida a otros.

Manuel Lima, otro referente en el ámbito del Diseño de Información, autor del blog *Visual Complexity*, ofrece una lista de diversas *topologías* del género para visualizar datos: *temporal*, similar a la clasificación de tiempo de Wurman; *árbol*, asociado a la idea de representar jerarquías, como en la categoría *hierarchy*, mencionada anteriormente; *diagrama*, que pone el énfasis en la representación de redes, sistemas interconectados, que se podría relacionar con la clasificación *location* de Wurman, y por último el *análisis multivalente*, que se refiere al análisis del patrón de relaciones entre diversas variables, ejemplos de éste son las coordenadas paralelas, los diagramas de dispersión, los autoglifos y las visualizaciones escalares (Lima, 2008: 44).

---

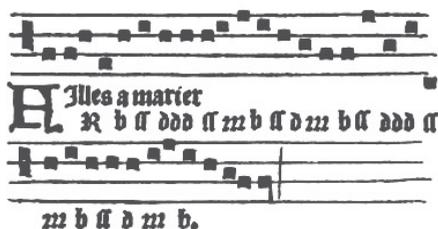
2- Ann Hutchinson Guest (1918) es eminentemente calificada para investigar los esfuerzos que el hombre ha hecho para registrar la danza, para explicar las características que un sistema de notación eficiente debe cumplir y los problemas que enfrentan los notadores de la danza.

3- Traducción propia de: *words and words abbreviations, track drawings, stick figure (visual) systems, music note systems and abstract symbol systems.*

4- Richard Saul Wurman (1935) es arquitecto de información, autor de 83 libros y fundador de TED, TEDMEX.

La diversidad de abordajes metodológicos respecto a cómo organizar sistemas de información y su estudio permite considerar a los sistemas de notación para la danza como parte de este campo heterogéneo. A continuación se articulará la clasificación de Hutchinson Guest con las sistematizaciones contemporáneas del Diseño de Información.

En la primera categoría de clasificación de los sistemas de notación de danza que hace Ann Hutchinson Guest, *palabras y abreviaciones de palabras*, se hace referencia a los sistemas de notación que utilizaban las iniciales de los nombres de los pasos o las abreviaciones para indicar las secuencias de bailes. Esta estrategia bien podría entrar en la clasificación alfabética de Wurman, que de hecho es la única categoría que no se incluye ejemplificada en (Redgen, 2012) por escasez de ejemplos contemporáneos.<sup>5</sup>



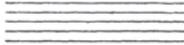
**Figura 1.** Fragmento del Libro de Danza de Margaret de Austria, 1460. El original se encuentra en la Biblioteca Real en Bruselas. Se pueden apreciar los pasos, identificados con las iniciales de sus nombres escritos debajo de las notas musicales en las cuales debían ser ejecutados. En: Hutchinson Guest, 1984: 43.

La primera categoría realizada por Hutchinson Guest corresponde a los sistemas más antiguos, cuyas publicaciones, que datan de fines del siglo XV, se realizaban en materiales considerados nobles como el oro y la plata. Este tipo de diseño, típicos del libro del Renacimiento, eran resultado del trabajo en conjunto de un impresor tipográfico con un ilustrador. El rol del notador o maestro de danza, parecería estar muy emparentado a la del ilustrador de aquella época, desde el punto de vista de los tipos de trazos y estilos de escritura asociada.

Un sistema más actual reseñado brevemente en esta sección es el *Saunders System*, cuya mecánica recuerda al juego de la «sopa de letras». A mediados del siglo XX Richard Drake Saunders creó un *Danscore* que se elaboraba en hojas impresas con términos de ballet, *ballroom* y nombres de pasos en listas. El proceso de escribir una danza consistía en hacer círculos a las palabras en el orden de la acción, como se puede observar en la figura 2. Al costado de la lista de acción se situaba un espacio para dibujar la ubicación en el escenario y un pentagrama para hacer corresponder el momento musical con el movimiento.

Una de las críticas que se le hicieron a este sistema fue que difícilmente haya sido útil para aquellos que se acercaban a una coreografía por primera vez desde su representación gráfica, más allá de que cumplía con una función mnemotécnica para aquellos que ya habían estado en contacto con el material de movimiento.

5- Redgen explica la razón de no incorporar *Alfabeto* como un capítulo en el libro ya que: «Desde que la infografía hace menos uso del texto, hay menos ejemplos alfabéticos, por lo que este libro no incluye una sección titulada *Alfabeto*. En muchas obras, sin embargo, los datos se organizan mediante la combinación de varios criterios. Este es el caso, por ejemplo, cuando se añaden líneas de tiempo y datos meteorológicos a los mapas».

| Music  | Stage   | Action   |
|--|---|--|
|  |  | 1 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down hi<br>L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diag<br>front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross conv. position<br>back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tumb. castramet strike shake roll crash<br>bend bow brush canter chug continue cortex cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap<br>pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stomp step swing tap touch turn twinkle w |
|  |   | 2 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down hi<br>L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diag<br>front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross conv. position<br>back hard easy foxtrot habanera rumba samba tango waltz tumb. castramet strike shake roll crash<br>bend bow brush canter chug continue cortex cut dip draw face figure glide hop join jump kick leap<br>pass pivot point press reverse rock slide spin stamp stomp step swing tap touch turn twinkle w |
|  |   | 1 R arm shoulder elbow wrist hand palm finger leg hip knee foot heel toe body head up down hi<br>L hold linger pause wide open close short long fast slow over under straight parallel side diag<br>front forward opposite toward place weight measure change count comb. cross conv. position   |

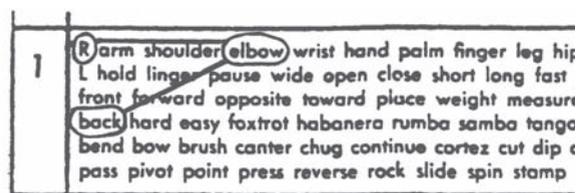


Figura 2. Fragmentos de una hoja del sistema Saunders. A la izquierda se muestran las columnas: Música, un espacio para la notación musical; Escenario, un espacio para el diseño sobre el escenario y Acción, en donde se indica la secuencia de partes del cuerpo que se mueven (detalle a la derecha). En: Hutchinson Guest, 1989: 43.

La segunda categoría, los dibujos de trayectoria, son quizás, dentro de los más antiguos, los más atractivos visualmente. Dado que el foco está puesto en las trayectorias espaciales, se los podría asociar a la clasificación de locación de Wurman, en donde se agrupan ejemplos de mapas topográficos, y más allá de ellos, mapas mentales, mapas del cuerpo, y ejemplos de la geometría, como la rama de las matemáticas que se ocupa de los arreglos espaciales, cuya materia es la proyección de estructuras tridimensionales en una superficie bidimensional.

Las trayectorias de los bailarines se registraban por medio de patrones en el suelo. Estos modos de registro se desarrollaron gracias al florecimiento de las danzas en las cortes de Francia e Italia del siglo XVII. Los diseños en el piso, además de indicar la geometría del movimiento en el suelo, tenían significados relacionados a ideas metafísicas.

Como caso particular de estos se puede ver el patrón de rosa del *contrapasso*. El esquema de la figura 3 sugiere el movimiento en direcciones opuestas de los bailarines por medio de una trayectoria circular y ondulante adentro-afuera.



Figura 3. La primera forma de trayectoria se publicó en el Libro de Caroso en Venecia en 1600. *Nobiltà di Dame*. El famoso patrón de rosa del *contrapasso*, según las verdaderas matemáticas de los versos de Ovidio. *Richardson Collection*, Academia Real de Danza. En: Hutchinson Guest, 1984: 49.

El sistema de trayectoria más desarrollado de la época, traducido y reseñado posteriormente es el que se le adjudica a Raoul Feuillet, publicado en 1700, y que hoy se conoce como sistema *Beauchamp-Feuillet*, ya que hay evidencia de que fue iniciado por Pierre Beauchamp. Dicho sistema se expandió rápidamente entre las academias y profesores de danza europeos e incluso se hicieron llegar quejas acerca de su extendida difusión, ya que las señoras tenían libros de danza en sus mesas de luz en lugar de la biblia (Hutchinson Guest, 1989: 14).

Coreografiar fue, originalmente, trazar o anotar la danza. Este es el sentido que Feuillet, el inventor de la palabra, le asignara en el año 1700. Desde la época de Feuillet, la acepción del término ha experimentado una evolución singular, y actualmente «coreografía» se refiere, no a la actividad de la notación, sino más bien a la creación de la danza, o «composición», como se refiere también en la palabra anglosajona (Louppe, 1994: 14).

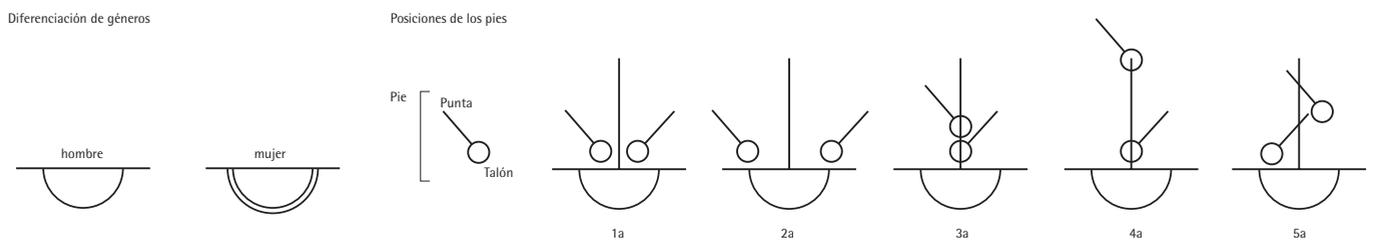


Figura 4. Indicaciones básicas de hombre, mujer y las posiciones de los pies en el sistema *Beauchamp-Feuillet*.

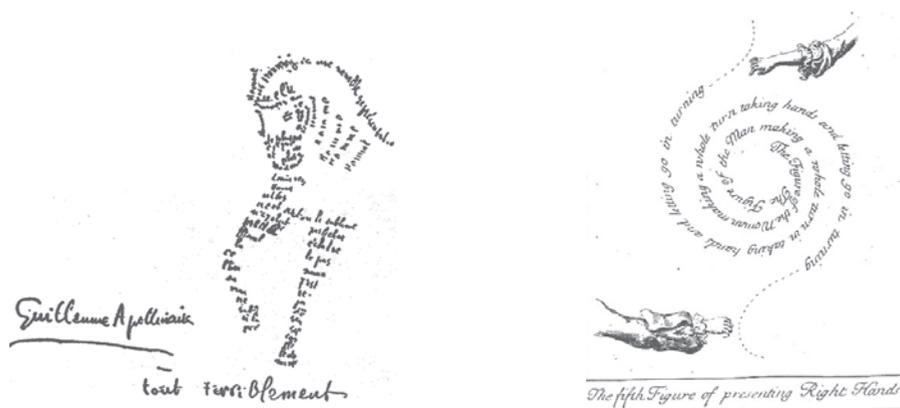


Figura 5 (izq). Caligrama de Guillaume Apollinaire (1918). En: Meggs; Purvis, 2009: 254.

Figura 6 (der). Pierre Rameau, *Le Maître à danser* (1725). En Biblioteca de la Ópera de París.

Otras composiciones, contemporáneas a Feuillet, son las del Maestro de Baile Rameau en 1725 (figura 6). En estas notaciones se produce una integración entre palabra y texto muy novedosa. Según Tufte (1990: 116), «tales innovaciones, restringidas por la horizontalidad exigente de cuadrículas tipográficas tradicionales son ahora fácilmente logradas en los programas de composición tipográfica computarizada». La innovación, por lo tanto, reside en el uso informativo, en lugar del exclusivamente ornamental. Rameau le da uso a las palabras arremolinadas, dibujando el nombre de los pasos de baile en las trayectorias de los bailarines. Este recurso recuerda a los caligramas de Apollinaire (figura 5). Más adelante se retomará la relación de las notaciones de la danza con las Vanguardias Históricas del siglo XX.

La tercera clasificación que hace Hutchinson Guest es la de *figura humana esquematizada*. Esta clasificación es específica para las notaciones de danza, ya que hace referencia a las «figuras de palitos» (*stick figures* en inglés), que indican esquemáticamente el diseño de los movimientos del cuerpo, los cuales se colocaban asociados a las notaciones musicales en algunos casos. Con ánimo transdisciplinar se podría vincular las imágenes de «fosforitos» con los pictogramas del diseño gráfico para señalización, cuyo antecedente estaría situado en los diseños de Gerd Arntz para Otto Neurath en su *sistema vienés de estadística visual*. Un indicio de esta relación está dada por las referencias visuales de las secciones de humor de los periódicos que consumía Otto Neurath en su infancia (figura 7), de las cuales él rescata una ilustración hecha de «fosforitos» y dice que de ahí en más aprendió cómo unas pocas líneas rectas bien combinadas son suficientes para dar la sensación de un ser humano en acción (Neurath, 2010: 65).

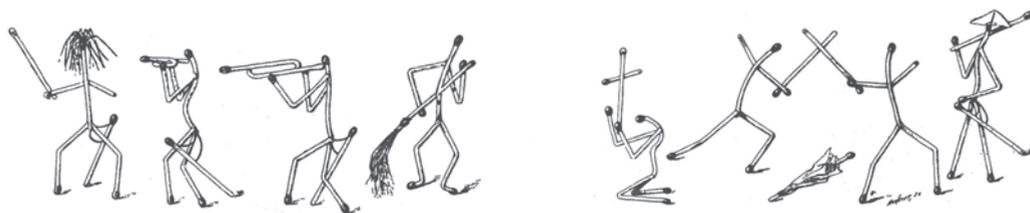
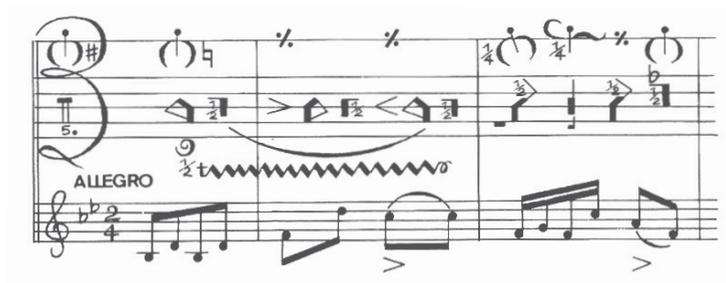


Figura 7. De *L'Illustration*, 6 de febrero de 1892, p.118. Firmado por Émile Cohl. En: Neurath, 2010: 65.



**Figura 8.** Arthur Saint-Léon (1821-1870). Su método se describe como *Sténochoregraphie*, o el arte de la escritura bailar con prontitud, publicado en 1852 en Francia. Para más información ver: Hutchinson Guest, 1989: 28.

Históricamente, uno de los primeros sistemas que utilizaron la figura humana esquematizada fue el de Arthur Saint-Léon a mediados de siglo XIX, el sistema se llamó *Sténochoregraphie* (figura 8). La idea de la figura esquematizada no volvió a aparecer hasta mediados de siglo XX, con Walter Arndt con su libro *Danza y escritura del movimiento* en el cual se escribían las figuras sobre las notas musicales. La danza era completamente subsidiaria de la música para esta concepción del cuerpo en movimiento. Arndt experimentó con este sistema en la Escuela de Palucca.<sup>6</sup> Otro sistema de este tipo fue el impulsado por Friedrich Albert Zorn en su *Gramática del Arte de la Danza*, en la cual se ocupaba de describir en detalle la correcta ejecución de la técnica de la danza del momento.

En 1955 en Nueva York, Letitia Jay, elaboró un sistema al cual llamó *Pictográfico*, entendiendo que el sistema de notación creado por Rudolf Laban era muy complejo e incómodo, desarrolló un sistema de representación pictórica del bailarín con flechas y otras indicaciones de movimiento, pero no tuvo mucho éxito. Se apoyaba en la *representacionalidad* de la figura humana como medio de entendimiento del movimiento, ya que la forma abstracta requiere más estudio. Las diferencias entre figuración y abstracción recuerdan una discusión histórica en las artes visuales, pero en este caso interesará poner foco sobre el poder de lo escrito en el sentido del poder de lo dibujado, como dice Jean Martin:

El dibujo, en efecto, ofrece la posibilidad de integrar en un conjunto de signos una cantidad de información infinitamente superior a la que podría facilitar un texto equivalente. Y, a diferencia de la música, para la que se ha creado un número limitado de notaciones, el dibujo ha suscitado tantos sistemas de escritura como dominios de conocimiento para explorar, analizar y describir han existido. Se inserta, en relación con la escritura lineal, en un mundo de dos dimensiones, e incluso en tres, y ofrece así posibilidades inigualables de integración de informaciones (Jean Martin, 1999: 439).

6- Palucca fue una bailarina retratada y autorretratada como una intérprete de vanguardia y una estrella mediática. En el ascenso de su carrera, Palucca se acercó a los artistas visuales, especialmente a aquellos de la Bauhaus. Durante sus visitas a la escuela Palucca actuó en eventos formales e informales, posó para fotografías y socializó con artistas como Wassily Kandisky, Paul Klee y László Moholy-Nagy (Funkenstein, 2012: 45).

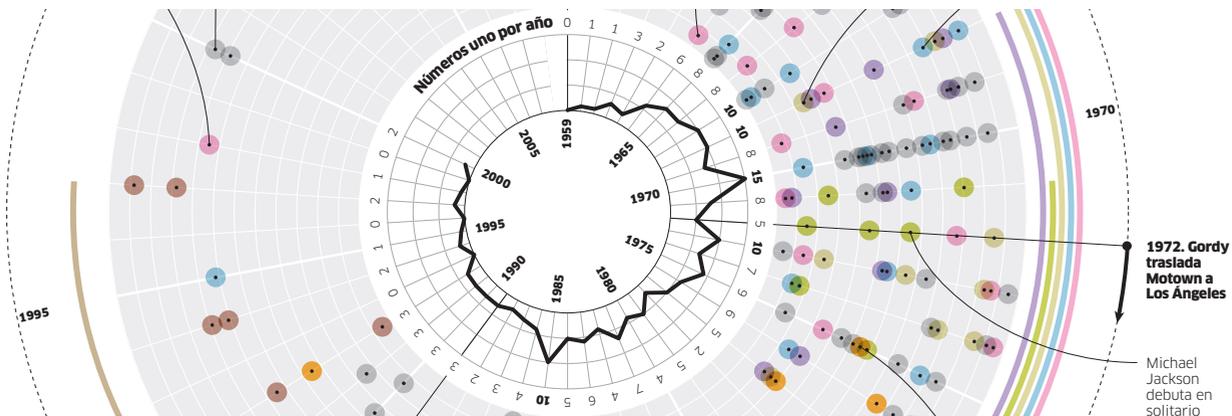


Figura 9. *Montown 191 Number one hits*, 2009. Línea de tiempo circular, los años aumentan en sentido horario y los meses están indicados por los radios. Cortesía: Álvaro Valiño.

Esta descripción que hace Jean Martin sobre el poder del dibujo recuerda al valor que se le da actualmente al Diseño de Información y a la comunicación a través de la imagen, en este caso, a través de los sistemas de notación.

Andrew Haslam<sup>7</sup> reflexiona sobre los sistemas de notación comenzando con la tipografía

[...] que es el código de notación formal para registrar el lenguaje; la notación del sonido se registra a través de las notas musicales, la notación topográfica se encuentra en los atlas; las matemáticas y la física tienen su notación en el álgebra; la química en las fórmulas, la arquitectura en el dibujo ortogonal (Haslam, 2007: 139).

Siguiendo el argumento de Haslam podemos decir que la danza tiene la notación coreográfica, y actualmente el registro audiovisual como herramienta de preservación e incluso de prefiguración. Es interesante destacar la enumeración que hace Haslam de las características comunes a todos los sistemas de notación, que son en sí mismos abordajes metodológicos distintos para cada uno de ellos:

- Documentan una experiencia, un objeto o una relación abstracta.
  - Codifican y miniaturizan una experiencia tridimensional por medio de un código simbólico bidimensional.
  - Hacen permanente lo que podría ser efímero.
  - Se pueden leer y hacen posible recrear la experiencia original.
  - Se pueden emplear como mecanismo para planificar o imaginar el futuro.
- (Haslam, 2007: 139)

Retomando la clasificación de Hutchinson Guest, la cuarta categoría que propone son los *sistemas de notación musical*. Aquí se podría abrir un nuevo capítulo con relación a las notaciones de la danza y las partituras en la música, casi del mismo modo que se podría hablar de la relación entre el arte y el diseño.

7- Andrew Haslam ha sido director del programa de *Undergraduate Typography* en el *London College of Printing* y del máster en *Communication Design* del *Central Saint Martins College of Art and Design*. Actualmente dirige el programa de *Graphic Design, Illustration and Digital Arts* en la Universidad de Brighton.

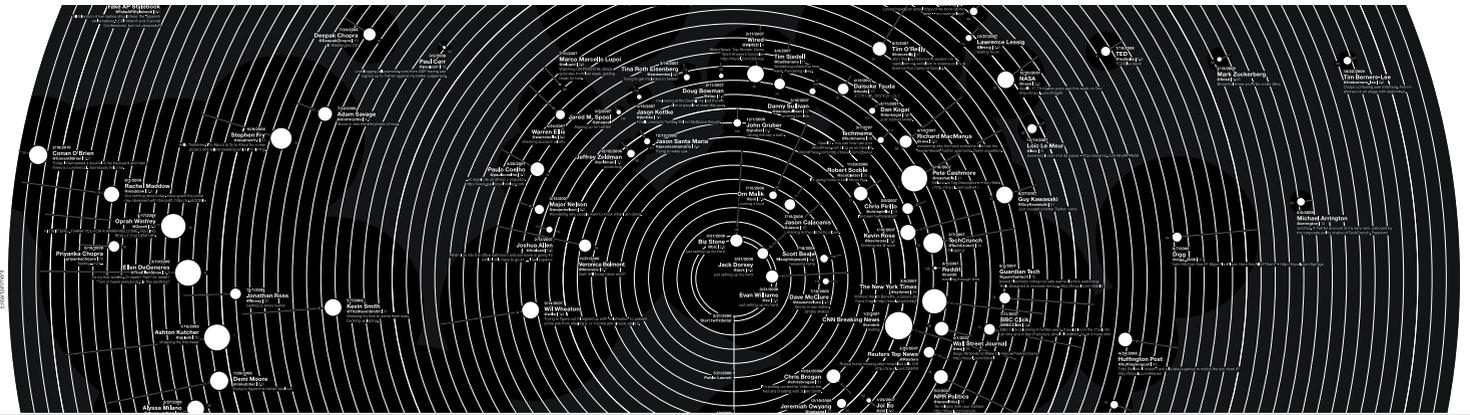


Figura 10. *Cosmic140 Art for Geeks*, 2010. La distancia respecto del centro indica el aumento de tiempo. Cortesía de: Information Architects <<http://ia.net>>.

En la comparación con las categorías de Hutchinson Guest con las categorías de Wurman, es coherente vincular los sistemas de notación musical con la dimensión temporal. En la cultura occidental se considera la representación del tiempo como algo lineal y que va dirigida hacia el futuro, sin embargo, la representación del tiempo no es necesariamente una línea recta, de hecho, puede ser curva o circular como se puede apreciar en los ejemplos de visualización de información (ver figuras 9 y 10).

Desde el supuesto de que la danza y la música comparten la dimensión tiempo como variable constitutiva es inevitable que hayan existido muchos intentos de sistematización de la danza basados en los sistemas de notación musical. Hay algunos en donde las notas musicales se adaptan a las necesidades de la danza, algo bastante «contemporáneo», en el sentido de que tanto la danza moderna como la danza clásica ponen a la música como condición de su existencia. Con los medios de visualización de información que se tienen hoy en día se podría ampliar con creces las posibilidades de representación del tiempo en el plano.

Un sistema a mencionar aquí, dentro de esta categoría, la de los sistemas de notación musical, es el creado por Alwin Nikolais, llamado *Choroscript* (figura 11), que fue enseñado por primera vez en 1939 en su estudio de Connecticut, Estados Unidos. El sistema nunca se publicó, pero apareció en artículos de revistas a principios de los años cincuenta.

Nikolais consideraba que las notas musicales eran más prácticas que los símbolos en bloque del sistema creado por Rudolf Laban en la segunda década del siglo XX en Alemania. Es posible que gracias a su conocimiento del sistema Laban y su formación como músico haya confluído para generar un sistema de notación basado en la escritura musical. El diagrama que propone Nikolais para la descripción del movimiento por partes es derivado del usado en el sistema Laban (figura 12), que se detallará más adelante.

Nikolais define la danza «en su sentido más puro» como el movimiento de un cuerpo neurológica y cinéticamente dotado en el que el propósito, el significado, o el valor de ese movimiento es inherente al movimiento mismo. El carácter único de la danza es que el movimiento en sí mismo es el fin; la razón está dentro de ella en lugar de estar más allá de ella. Nikolais sintetiza su perspectiva afirmando: «La danza es el arte del movimiento, no de la emoción».<sup>8</sup>

8- «Dance is the art of motion, not emotion» (Nikolais Et Louis, 2005: 6). Traducción aportada por el autor.

# CHOROSCRIPT. MOVEMENT ANALYSIS AND NOTATION by ALWIN NIKOLAIS

| PERIPHERAL | ROTARY | LOCOMOTOR | FLEX-EXTEND |
|------------|--------|-----------|-------------|
|            |        |           |             |
|            |        |           |             |
|            |        |           |             |
|            |        |           |             |
|            |        |           |             |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

|  |  |
|--|--|
|  |  |
|--|--|

*Allgemeiner Tanz*  
aus Fürst Igor von Borodine.  
Choreographie Rudolf von Laban

Münch. Nr. 17.  
Seite 205 F - 207.

(1) F

1. 2. Mädchen Reihe  
2. Männer Reihe

Männer Reihe

2. Mädchen Reihe

steigste Reihe

(1a)

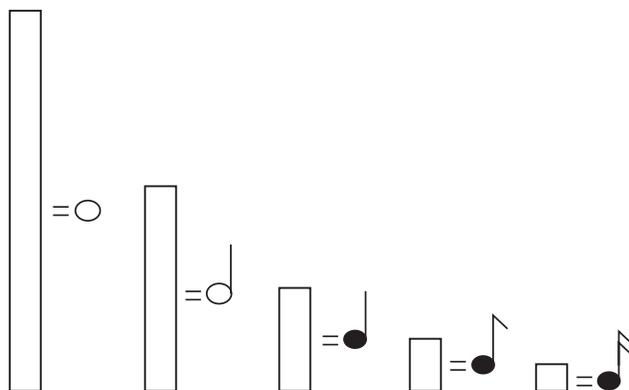
- 14 -

Figura 12. Ref. n.º: L/E/44/5. Manuscrito de Labanotation para la *Allgemeiner Tanz* (Danza general), coreografía de Laban, para Fürst Igor (Príncipe Igor), sin fechar. From the Rudolf Laban Archive. © National Resource Centre for Dance Archive.

La quinta y última clasificación de Hutchinson Guest, denominada *sistemas de símbolos abstractos*, introduce en el tema de las codificaciones de aquellos sistemas que han sustituido partes del cuerpo, movimientos, ubicaciones en el espacio, entre otros, por símbolos abstractos para conformar un sistema interpretable. El esfuerzo de aprendizaje necesario para entender estos sistemas es similar al que se requiere para el aprendizaje de solfeo. Incluso más, ya que en su mayoría parten de la base del sistema de notación musical para agregarle información sobre el movimiento. Estos sistemas son los que han ido más lejos en la conformación de «lenguajes» gráficos, algo que se tratará en el próximo apartado.

Uno de los sistemas de símbolos abstractos más antiguos data del siglo XIX, de 1831, cuando Théleur publicó *Cartas sobre el baile*. Dicho sistema constaba de símbolos que representaban pasos y se concatenaban de manera de formar «frases» de movimiento.

Con el avance de la tecnología en el siglo XX, el uso de símbolos abstractos y los dispositivos matemáticos se desarrollaron intensamente. En 1928 se publicó en Viena el libro *Schrifttanz* (Danza escrita) de Rudolf Laban, que fue la primera presentación del sistema que hoy se conoce como *Labanotation*. Es interesante mencionar en este punto la herencia del sistema de notación musical en el *Labanotation*. La notación se lee en sentido vertical, sin embargo, en el ejemplo de la figura 12, esta fue puesta en horizontal para hacer más claro el paralelismo con el pentagrama. Para concluir, Hutchinson Guest reflexiona sobre el caso de los sistemas de símbolos abstractos, argumentando que los signos en sí mismos constituyen un lenguaje que debe ser aprendido, en contraposición con los sistemas de representación visual más figurativos. No obstante, cuanto más detallada se pretenda la representación del movimiento en el plano, más va a requerir de algún tipo de simbología.



**Figura 13.** El tiempo en el sistema de notación Laban está indicado por la longitud de los símbolos de movimiento, se puede hacer la analogía con los tiempos en música.

## Notaciones y «lenguajes» gráficos

Luego de relevar las anteriormente descritas categorías de los sistemas de notación de la danza, es posible preguntarse: ¿qué es lo relevante de cada uno de los sistemas reseñados con relación a su capacidad referencial?

En una visión panorámica de los diferentes intentos de registro del movimiento en el plano a lo largo de la historia, es sintomático que ninguno haya gozado de perdurabilidad. Aun así se reconoce que el sistema creado por Rudolf Laban a principios de siglo XX, que luego se conocerá como *Labanotation* en Estados Unidos y Kinetografía en Europa, ha sido reconocido y reinventado internacionalmente como el sistema de notación para la danza por antonomasia.

Retomando las funciones de la notación planteadas por Haslam, se considerará especialmente relevante para esta sección aquella que «documenta una experiencia, un objeto o una relación abstracta», ya que abarca funciones del diseño bien distintas que se encuentran en las notaciones de la danza. A saber: documentan una experiencia: la del bailarín o grupo de bailarines; un objeto, el movimiento; y una relación, o relaciones abstractas, la del movimiento con relación al tiempo y al espacio.

Existen muchas maneras de percibir los objetos de estudio y las proyecciones de estos sobre el papel a partir del carácter variable de lo que Michael Baxandall ha llamado *estilo cognoscitivo*, como la «capacidad interpretativa que se posea, de las categorías, de los dibujos básicos y de las costumbres de inferencia y de analogía: es decir, de lo que se puede llamar *estilo cognoscitivo* de la persona» (Baxandall, 1981: 46). Más allá de los objetos en sí mismos, la manera de abordar el estudio sobre estos ellos también estará atravesada por una suerte de *estilo cognoscitivo* del investigador. Y más aún si intentamos congeniar la experiencia del cuerpo en movimiento dispuesto a la danza y otro cuerpo en movimiento dispuesto a escribir lo que sucede.

Cabría preguntarse: ¿qué competencias (culturales) adquiridas se ponen en juego al leer una pieza de danza escrita a diferencia de una pieza de danza escénica? Asociado a lo que dice Baxandall, hay competencias que forman parte del aprendizaje común y otras del aprendizaje especializado; el conocimiento sobre las notaciones de la danza formaría parte del conocimiento especializado. Los especialistas de la danza del Renacimiento, entre los cuales encontramos al tratadista Guglielmo Ebreo,<sup>9</sup> expresan su preocupación por las múltiples cualidades del movimiento en la danza:

La virtud de la danza es una acción demostrativa de movimiento espiritual, conformándose a las consonancias medidas y perfectas de una armonía que desciende placenteramente a través de nuestro sentido del oído hasta las partes intelectuales de nuestros sentidos cordiales; allí genera ciertos dulces movimientos que, como si fueran retenidos contra su propia naturaleza, se esfuerzan por escapar y manifestarse en el movimiento activo (Ebreo en Baxandall, 1981: 82).

Hutchinson Guest menciona a Guglielmo Ebreo como alguien que registró su conocimiento de la danza de la época. Para los estándares actuales, se podría decir que los bailes populares de la corte eran simples. Conocidos como *Bassa Danza* (bailes bajos), debido a que los bailarines no dejaban el suelo, contenían cinco movimientos básicos principales o patrones de pasos que fueron dispuestos en diferentes secuencias para formar una variedad de danzas, cada baile tenía un nombre distintivo. Dado que cada movimiento básico tenía un nombre, se llegaba a explicar

---

9- Guglielmo Ebreo da Pesarese (1420-1484) fue un maestro de danza, coreógrafo, teórico de la danza y compositor del Renacimiento italiano. De confesión judía, se convirtió al catolicismo en 1460 y cambió su nombre por el de Giovanni Ambrosio, aunque ha pasado a la historia con su nombre anterior, con el que firmó sus obras.

muy fácilmente una secuencia de baile en particular haciendo una lista con las letras iniciales de cada movimiento, como se ha visto en la figura 1, en la primera clasificación de Hutchinson Guest de *palabras y abreviaciones de palabras*.

Respecto a las competencias culturales necesarias para la decodificación de los «lenguajes» gráficos que emergen de los sistemas de notación para la danza, su vinculación con las ciencias humanas, y específicamente con los estudios del lenguaje, se podría relacionar con la definición de gramática generativa de Noam Chomsky. Esta corriente caracteriza la «competencia lingüística» como el sistema lingüístico interiorizado por el sujeto (un hablante-oyente ideal). Se trata de dar cuenta de los estados de la mente. Al estudiar la lengua se debe distinguir «competencia»: el conocimiento de la lengua, de «actuación»: como el uso real de la lengua en situaciones concretas. El caso de la escritura se acercaría a una situación ideal, en la cual la actuación es reflejo de la competencia.

Más allá de las analogías que se puedan hacer entre los estudios de la lengua y los de la escritura, no sería conveniente hablar de un lenguaje en sentido estricto. El universo simbólico de las notaciones de la danza es limitado, ya que cumplen funciones en un determinado campo específico.

Las notaciones para la danza, si se quiere, se encuentran dentro del grupo de las partituras en general, Ana Goutman, lingüista argentina, aclara al respecto:

Un sistema notacional debe llenar ciertas condiciones, no ser ambiguo ni distinto sintáctica y semánticamente, a fin de satisfacer una función esencial: preservar la identidad de la obra en cada eslabón de una cadena aceptable que va de la partitura a la ejecución y de la ejecución a la partitura. Un sistema que viole estas exigencias no garantiza que todas las ejecuciones sean iguales. Es justamente desde la calidad de la ejecución que un sistema notacional preserva la identidad de la obra (Goutman, 2000: 45).

El punto de vista de Goutman toma como referencia a Nelson Goodman, semiólogo que dedicó parte de su estudio a las notaciones en el arte, y se preocupó por la especificidad de cada área artística preguntándose hasta qué punto es posible realizar un registro a través de notaciones en disciplinas como la música, la pintura y la arquitectura, entre otras, cuyas materialidades y medios de expresión son tan diversas.

Algunos autores mantuvieron que un símbolo lingüístico (o «discursivo») difiere de un símbolo representacional (o «presentacional») en que una descripción únicamente es resoluble en partículas tales como palabras o letras, mientras que un cuadro es un todo indivisible (Goodman, 1976: 232).

Y para complementar esta visión irreconciliable entre el mundo de la imagen y el de la lengua David Olson (1998) recuerda que:

Si bien puede considerarse que un dispositivo gráfico dice «lo mismo» en todas las oraciones de lectura, no habrá conscientes nociones lingüísticas como «palabra», o «las mismas palabras», dado que no hay nada en la forma gráfica que pueda tomarse como modelo de tales constituyentes lingüísticos; el dibujo de un perro es simultáneamente el dibujo de un cuadrúpedo doméstico, un collie, una mascota, el mejor amigo del hombre, etc. No hay una correspondencia exacta entre elemento lingüístico y signo» (Olson, 1998: 248).

A partir de la diferenciación que hace Goodman entre el lenguaje verbal y el «lenguaje» artístico cabe retomar la diferenciación entre el aprendizaje común y aprendizaje especializado que se mencionaba con Baxandall, con relación a las presentaciones escénicas, si se trataran de un

«todo indivisible» ¿qué aportan las notaciones del movimiento escénico si no es posible segmentar el hecho que representa en partes?

Parecería ser que el tema de las notaciones para las artes interpretativas, y en este caso para la danza, compromete el desarrollo de un sistema de representación que cumple fines prácticos e instrumentales. De todas formas, no sería útil si agotara su *praxis* en el escribir para recordar y luego presentar una danza. Olson nos aporta una reflexión al respecto:

Crear representaciones no es meramente registrar discursos o construir mnemotecnias, es construir artefactos visuales con cierto grado de autonomía de su autor y con propiedades especiales para controlar su interpretación. Los nuevos textos fueron desarrollados sobre la base de una nueva actitud hacia los signos. Recuérdese el epígrafe de Gilson: *hasta Giotto, las pinturas eran cosas; después de Giotto y hasta Cézanne, fueron representaciones de cosas. La ciencia se convirtió en un actividad de manipulación de signos* (Olson, 1998: 222).

Hay autores que afirman que en algunos sistemas de comunicación elaborados por la humanidad, las imágenes han precedido a la escritura y muchas formas de escritura antiguas han surgido de las imágenes. Si se piensa en las notaciones, bien podríamos considerarlas como proto-lenguajes escritos, sobre todo aquellas notaciones que son construidas a partir de símbolos abstractos y según la concepción de Susanne K. Langer:

El lenguaje constituye el más asombroso y perfeccionado artificio simbólico que haya desarrollado la humanidad. Mediante el lenguaje podemos concebir esas cosas intangibles e incorpóreas que denominamos nuestras ideas y los elementos igualmente poco ostensibles de nuestro mundo perceptual que llamamos hechos (Langer, 1966: 29).

Hay un aspecto que ni una notación ni un registro audiovisual podrá captar en el afán de conservación de una pieza coreográfica, que es la representación corporal que hace el intérprete o *performer* en el momento de su *performance*, por más esfuerzo que haga el Diseño de Información a través de las nuevas tecnologías de la realidad virtual o aumentada, aún no ha llegado a igualar las capacidades del cerebro humano.

Como señala Kesselmann:

La representación corporal se configura por una asociación estructurada de sensaciones que provienen de los sentidos. Por intermedio de esta representación, esquema o imagen son integrados en la conducta, en el movimiento, en la postura, pasando por los diferentes centros nerviosos que aportan diferentes calidades, o distintas experiencias emocionales.

Las sensaciones que alimentan la representación provienen de los sentidos más ortodoxos —vista, oído, tacto, gusto, olfato— pero también desde otros menos conocidos. Hay una sensibilidad superficial y otra profunda. La sensibilidad superficial abarca sensaciones térmicas, táctiles dolorosas. La profunda, con denominaciones específicas, se refiere a la sensibilidad con relación con sensaciones vinculadas a la presión, al peso, vibratorias, al sentido del movimiento, al sentido de la posición, a las sensaciones dolorosas profundas, viscerales. Sensaciones que llegan desde el interior del cuerpo, de los receptores, de las articulaciones (Kesselmann, 1990: 47).

No hay duda de que los estudios del lenguaje, la Pragmática y la Proxémica sobre todo, aportan variables de estudio para los fenómenos del cuerpo en movimiento y su presentación escénica y escrita sobre el papel, sin embargo, el hecho físico-psíquico-corporal del movimiento desborda ampliamente las ciencias del lenguaje y abarca un amplio conjunto de disciplinas, al igual que el Diseño de Comunicación Visual.

Para culminar esta sección sobre los «lenguajes» gráficos, se plantea la duda de llamarlos lenguajes o no, tanto sea desde la danza, el Diseño de Información como del Diseño de Comunicación Visual en general, ya que los modelos de análisis lingüísticos, herederos de los estudios semióticos, no son la única vía de estudio de los artefactos visuales. Por tanto, se abriría la posibilidad de un abordaje desde la Cultura Visual como forma específica y actualizada de aproximación a este tipo de objetos de estudio: las notaciones de la danza.

## Un abordaje desde la Cultura Visual

Actualmente el universo visual cotidiano y circundante está constituido más por objetos diseñados que por objetos artísticos, es un hecho, la vida contemporánea propone un relacionamiento permanente con la visualidad del diseño más que con la del arte. Esta idea se desprende de la consideración que hace James Elkins, teórico destacado de los Estudios Visuales,<sup>10</sup> sobre las imágenes privilegiadas para describir la etiqueta «arte».

La Cultura Visual, como campo teórico epistemológico de estudio de artefactos visuales, incorpora objetos de estudio que se encontraban por fuera del canon de estudio de los ejemplos de la historia del arte más tradicional (Elkins, 1999: 9). Dicho abordaje metodológico es el que se ha elegido para desarrollar el presente trabajo.

La Cultura Visual es una táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del consumidor, más que de la del productor (Mirzoeff, 2003: 20).

Mirzoeff, más interesado en las funciones sociales y políticas de la imagen, a diferencia de Elkins, que tiende más hacia la naturaleza física de los objetos, considera que:

La Cultura Visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Por tecnología visual entiendo cualquier forma de cosa diseñada, ya sea para ser observada o para aumentar la visión natural (Mirzoeff, 2003: 19).

Por otro lado, Malcolm Barnard, plantea una versión fuerte y una versión débil de Cultura Visual. La fuerte estaría asociada a la palabra «cultura», con sus significaciones sociales, etc., y la débil con la palabra «visual». De todas formas, la versión débil, mantiene una visión inclusiva, «que hace posible la incorporación de todas las formas de arte y diseño y de fenómenos visuales relacionados con el cuerpo tradicionalmente ignorados por los historiadores del arte y del diseño» (Guasch, 2003: 14).

Interesa especialmente esta concepción de la cultura visual «débil», como si se hablara de las ciencias «blandas» en contraposición a las ciencias «duras», es decir que las notaciones de la danza, incluso como expresiones del Diseño de Información serían objetos de estudio bastante marginales dentro del campo de la Cultura Visual.

Desde la vertiente alemana de la Cultura Visual (Boehm, Bredekamp, Belting) se han realizado cuestionamientos epistemológicos acerca de la primacía de lo lingüístico. Boehm sostiene que las palabras no son más medio de certeza epistemológica que las imágenes y dice que las imágenes son parte integrante de todas las operaciones lingüísticas, argumentando que el lenguaje depende de metáforas visuales para pasar el significado de un registro a otro (Boehm, 1994: 13). Se considerará al Diseño de Información desbordando su función de «informar», como podríamos pensar en la Arquitectura como algo más que la forma que acaba de construir, o como una coreografía en movimiento, tanto física como social.

Es sabido que la cultura occidental ha privilegiado el mundo de la lengua por sobre las imágenes, y más aún sobre lo corporal, considerándola «la más alta forma de práctica intelectual» y ha calificado a las formas visuales como ilustraciones de ideas de segunda mano.

---

10- Estudios Visuales es otra forma de denominación de la Cultura Visual.

Según Bredekamp, «las imágenes no son ilustraciones, sino universos que ofrecen una semántica creada de acuerdo a sus propias leyes que está materializada de modo extraordinariamente expresivo» (Bredekamp, 2004: 21). Dicha posición, que entiende que los fenómenos de la visión no pueden explicarse por completo desde el modelo textual, desafía la noción de mundo como texto escrito, que dominaba y sigue dominando con mucho énfasis el debate intelectual luego de los movimientos lingüísticos como el estructuralismo y el posestructuralismo.

Uno de los primeros teóricos que se interesó en el campo de los Estudios Visuales fue W. J. T. Mitchell, quien consideró la Cultura Visual como campo interdisciplinar, como «un lugar de convergencia y conversación a través de distintas líneas disciplinarias» (Guasch, 2003: 9).

Mitchell propuso su propio giro, el giro pictórico, que lo llevó a comenzar a hablar de historia de las imágenes en lugar de Historia del Arte.

Para este trabajo se abordará el Diseño de Comunicación Visual entendiendo que su especificidad se encuentra cimentada en un carácter transdisciplinar (Devalle, 2009: 36), desde una perspectiva asimilable a los Estudios Visuales.

La consolidación de un área de estudio dentro del Diseño de Comunicación Visual como la visualización de información hizo posible que se recuperaran objetos que estaban por fuera del canon de estudio, algo similar a lo que ha sucedido en el pasaje de Historia del Arte a historia de las imágenes.

Si se piensa en el lugar que tiene la cartografía como campo milenario, hasta el diseño de todo tipo de diagramas y los sistemas de escritura ideográfica, sin considerar la escritura alfabética de este ejemplo, se notará que se trata de un vasto campo en donde la organización de los «lenguajes» gráficos han acompañado los procesos de generación de nuevos conocimientos. En general, las descripciones históricas del Diseño están ilustradas siempre con los mismos ejemplos, que forman parte de grandes tipologías:<sup>11</sup> carteles, cubiertas de libros, sistemas de señalización, etc. Aaron Seymour, diseñador australiano, invitado por la editorial *Phaidon* a incluir ejemplos de diseño para *The Phaidon Archive of Graphic Design*, publicado en 2012, en la tarjeta E047 incluyó el *Labanotation*, además del mapa del cólera de John Snow como ejemplos relevantes para ampliar la idea de lo que se entiende por comunicación gráfica, aprovechando la validación que puede dar una editorial como Phaidon.<sup>12</sup>

Se entiende que la Comunicación Visual comprende un universo más amplio que el de los ejemplos clásicos del Diseño Gráfico, como se decía más arriba, su *métier* es intrínsecamente transdisciplinar, y más aún cuando la cultura actual se torna cada vez más orientada a lo visual y difumina sus límites disciplinares. Los artefactos visuales y los objetos de estudio de la Comunicación Visual pueden ser prácticamente cualquiera del universo de lo visual, siempre y cuando su estudio se enfoque a las configuraciones histórico-estéticas, si pensamos en los Estudios Visuales, a su configuración significacional, si se los ve desde los estudios semióticos o desde sus estrategias, y si se trabaja desde las Teorías de la Comunicación.

La historia del encuentro visual debería tomar en cuenta el fracaso del lenguaje que está implícito cuando dos grupos se encuentran sin conocerse (Mirzoeff en Dussel, 2008: 70).

---

11- Las tipologías «mezclan» sus criterios y las «piezas» resultan definidas intuitivamente por una suerte de «unidad» hecha de soporte y función: por ejemplo, el afiche se define por su aspecto persuasivo pero también por características «constructivas» del soporte (Ledesma, 2010: 90).

12- Contacto vía correo electrónico con Aaron Seymour, 21/10/2013.

## Artes escénicas en la Historia del Diseño

Cuando se recorren algunas historias del diseño (Meggs, Satué, Müller-Brockmann, Bürdek) las vanguardias históricas del siglo XX ocupan un lugar relevante por su producción asociada a la difusión y distribución de movimientos artísticos de vanguardia, cuya entidad misma se encontraba en crisis. La oportunidad de ampliar el abanico de producción (y crítica) artística posibilitó la renovación de variantes de la disciplina del diseño «que la demanda industrial o social había contribuido a engendrar» (Satué, 2006) y otra serie de aproximaciones a las artes aplicadas que borraron con matices las fronteras entre arte y diseño. A propósito de esta relación arte-producción industrial Adorno aclara: «Cualquier obra, al ser una unidad destinada a muchos, es ya en su misma idea una reproducción de sí misma».<sup>13</sup>

Desde el punto de vista del objeto de estudio en cuestión, las notaciones de la danza, las vanguardias históricas del siglo XX permiten conectar Historia del Arte con Historia del Diseño.

Si se tuviese que enumerar las disciplinas que circunscriben las artes escénicas, a lo largo de su historia y hasta el presente, no tendría sentido restringirlas a una lista cerrada, ya que las artes escénicas como el teatro, la danza y la ópera son intrínsecamente transdisciplinares. Como artes escénicas siempre estuvieron vinculadas con varias especializaciones del diseño, dado que es indispensable un vestuario, una escenografía, una música, un programa de mano, entre otras cosas, para la representación escénica. La reflexión sobre estas vinculaciones son escasas y en general tienden a considerar estas actividades conexas a la danza o al teatro como artes aplicadas.

En esta sección, interesarán especialmente las relaciones entre las artes visuales y la danza como grandes campos, para dar cuenta de las múltiples colaboraciones que han existido entre distintas disciplinas artísticas, que dejan sembrado el campo para nuevas experimentaciones. El Diseño de Comunicación Visual ha constituido gran parte de su especificidad a partir de estas interrelaciones y en reiteradas ocasiones se ha apropiado de corrientes artísticas a modo de inspiración para la formalización de sus propuestas. Si se piensa en el diseñador de comunicación visual diseñando para la tridimensionalidad, como por ejemplo en el diseño de personajes para la animación de videojuegos, su corporalidad, sus gestos, sus movimientos, ¿estaría muy lejos de la tarea de un coreógrafo?

El pintor y el coreógrafo están tan unidos como el coreógrafo y el compositor; el pintor y el compositor se hallan relacionados a través de la coreografía y así mismo por el tema. Solamente teniendo en cuenta una concepción básica de esta naturaleza interdisciplinar, se puede abordar de forma íntegra la puesta en escena de una coreografía. El proyecto escénico de Diaghilev se gestó con esta filosofía y el resultado fueron obras totales en las que trabajaba de forma conjunta pintor, poeta, músico, bailarín y coreógrafo. El proyecto de artes escénicas promovido por Oskar Schlemmer en el seno de la escuela de la Bauhaus toma también este mismo criterio como punto de partida para la concepción de sus trabajos (Castro Cerón, 2009: 203).

En la historia de las artes escénicas Los *Ballets Russes*<sup>14</sup> de Sergéi Diágilev, marcaron un hito, sobre todo porque se constituyeron a partir de la confluencia de muchos artistas destacados de la época en la composición de verdaderas «obras de artes totales» en el sentido wagneriano. Pablo Picasso, Leon Baskt, Valsav Nijinsky, Igor Stravinsky, entre muchos otros, trabajaron para la puesta de grandes obras escénicas que tuvieron una difusión transatlántica.

13- Adorno, Theodor W., (1971) *Teoría Estética*. En Satué, 2006: 134.

14- Los Ballets Rusos (en francés: *Ballets Russes*) fue una célebre compañía de ballet creada en 1907 por el empresario ruso Sergéi Diágilev, con los mejores integrantes del Ballet Imperial del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, dirigidos por el gran coreógrafo Marius Petipa. Desde 1909, la compañía comienza sus giras internacionales y en 1911 se independiza de los Ballets Imperiales. Se convierte en una compañía independiente, residente primero en el *Théâtre Mogador* de París, luego en Montecarlo, París y Londres.



Figura 14. Léon Bakst. *Costume design for Epebe in Narcisse* 1916. National Gallery of Australia, Canberra.

Diágilev tuvo la capacidad de lograr una significativa renovación del ballet mediante la inclusión de dichos artistas, que tenían una concepción completamente nueva de la música, de la coreografía, de la presentación temática y de la puesta en escena. P. Borodin, Modest Mussorgsky, Nikolai A. Rimsky-Korsakov e Igor Stravinsky inauguraron con sus creaciones la posibilidad de revolucionar las formas, los movimientos, la coreografía, la escenografía y los vestuarios de la danza. También Béla Bartók y Zoltán Kodály formaron parte de la renovación musical. Por otro lado, el proyecto de Oskar Schlemmer<sup>15</sup> en la Bauhaus se dirigía hacia un programa respaldado en una matemática metafísica. Schlemmer esboza a continuación las líneas fundamentales de su concepción del ballet, y por lo tanto también de los intentos del teatro de la Bauhaus dirigido por él.

¡No lamentemos la mecanización, gocemos de las matemáticas! No de las matemáticas sudadas en los pupitres de las escuelas, sino de las matemáticas metafísicas artísticas que necesariamente se utilizan donde, como en el arte, el sentimiento existe en principio y se concreta en la forma, y en donde el subconsciente y lo inconsciente afloran a la claridad de la conciencia. «Las matemáticas son religión» (Novalis) porque son la realidad última, la más sutil, la más delicada. Solo existe peligro cuando las matemáticas matan el sentimiento y sofocan lo inconsciente en su forma germinal. Por lo tanto, las matemáticas no son una presunción de maestro de escuela, sino sabiduría artística (Schlemmer, 1926).

La tradición que desarrollará Rudolf Laban en su Kinetografía, de corte más racionalista, verá a las matemáticas como herramienta geométrica de representación del espacio antes que nada. David Olson, mencionado en el apartado sobre notaciones y «lenguajes» gráficos, cuando habla sobre Galileo, dice que «la representación del movimiento físico es notación en matemáticas», lo cual hace pensar en que la geometría, con sus leyes y reglas, se sirve como modelo para representar las propiedades del movimiento. La naturaleza, en fin, puede ser vista en términos de este modelo matemático sobre el papel.

---

15- «Una manifestación de importancia singular la constituyó el teatro de la Bauhaus. El escultor, pintor y bailarín Oskar Schlemmer presentó sus Ballets, que en un cierto sentido pueden denominarse abstractos, puesto que los bailarines servían principalmente como «motores» de formas abstractas. En la escena de la Bauhaus se experimentó con luz, teatro mecánico y con los «sistemas dinámico-constructivos» de Moholy-Nagy» En: Blok, 1999: 62.



Figura 15. Oskar Schlemmer: Triadisches Ballett. Museum of Modern Art, Nueva York 1938. Bauhaus-Archiv Berlin.

Representar las propiedades del movimiento en forma de pruebas geométricas y ecuaciones algebraicas no era meramente poner por escrito lo ya sabido. Más bien era reconstruir esas propiedades en términos de estructuras disponibles en lenguajes escritos formalizados. El pensamiento está hecho por medio de representaciones; el producto de esos cálculos es luego comparado con los hechos observados. El mundo pensado ya no es simplemente el mundo, sino el mirad tal como se lo representa en el papel (Olson, 1998: 248).

Es interesante rescatar aquí la expresión original de Schlemmer, *Mensch et Raum*, ya que pone en juego la idea de que el ser humano en el espacio significa mucho más que un cuerpo.

Para la «nueva vida», que se debe sintetizar como un moderno sentimiento del mundo y de la vida, es indispensable el conocimiento del hombre como ser cósmico. Sus condiciones existenciales, sus relaciones con el entorno natural y artístico, su mecanismo y organismo, su manifestación material, espiritual e intelectual: el hombre, como ser corporal y espiritual, es necesario y significativo como área de enseñanza (Schlemmer en Wick, 2007: 257).

Es de destacar hasta qué punto la desconfianza por el ser humano y su psicología podía llegar en pos de la confianza por la mecanización. Este pensamiento acompañó en gran medida al Constructivismo ruso y se expandió a través del Futurismo italiano. Las palabras muy elocuentes de Dziga Vertov<sup>16</sup> respiran este espíritu:

La psicología —escribe Vertov— impide al hombre ser exacto como un cronómetro, frustra sus ambiciones de parecerse a las máquinas. No hay ninguna razón, desde nuestro punto de vista, para que el arte del movimiento no consagre toda su atención al hombre futuro más que al hombre actual. Es vergonzoso que contrariamente a las máquinas, los hombres no sepan comportarse. Pero qué hacer, si el comportamiento impecable de la electricidad nos conmueve más que el desorden de la gente activa o el pedante ocio de la gente pasiva. Por el momento nosotros excluimos al hombre como

---

16- Dziga Vertov, Noi (1922). Manifiesto publicado en *Kinophot* n.º 1 Trad. francesa en *Cahiers du Cinéma*, pp. 7-8. En: Ton, Salvadó: 1994. Vertov se destacó en el ámbito cinematográfico desarrollando una tendencia a la que llamó *cine-ojo* en respuesta al cine de ficción que llamaban *cine-mentira*. En sus propias palabras buscaba capturar «la vida de improvisado» y «explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio».

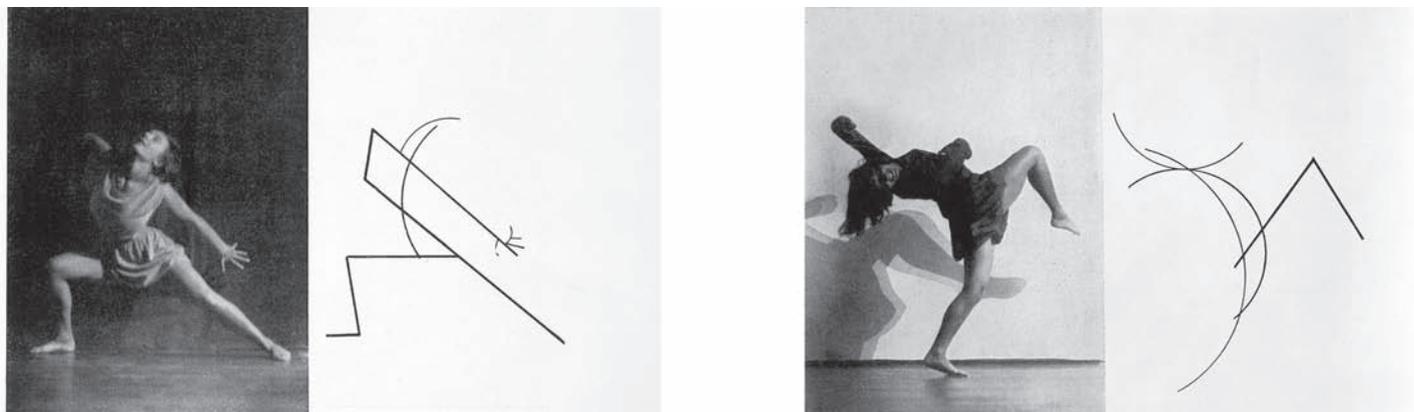


Figura 16. *Curvas sobre la danza de Palucca*, Kandinsky, 1926, Berlín, Bauhaus-Archiv.

objeto de filmación, pues es incapaz de coordinar sus propios movimientos. Nuestro camino parte del pretendido ciudadano para llegar al hombre eléctrico realizado, a través de la poesía de las máquinas (Vertov en Ton, 1994: 280).

Si se proyectara este espíritu a las artes visuales y los oficios del Constructivismo ruso, se encontraría a Alexander Rodchenko, en franca oposición al compromiso por la expresión de Kandinsky diciéndonos que:

La línea dibujada por la mano, temblorosa e inexacta, no puede compararse con la línea recta y precisa trazada con la regla, que reproduce el diseño exacto. El trabajo artesanal tendrá que intentar ser más industrial. El dibujo tal como era concebido en el pasado pierde valor y se transforma en una proyección esquemática o geométrica (Rodchenko en Ton, 1994: 294).

Como marca general del Constructivismo, se puede identificar la aversión a la subjetividad individual, como algo en contra de lo colectivo, no obstante, Piet Mondrian, decía que la pintura moderna estaba signada por «un empeño continuo en la liberación de lo individual, y que al expresar lo universal, como opuesto a lo individual, el Neoplasticismo era una imagen de la época de hoy»<sup>17</sup>.

Dicha perspectiva de Mondrian es destacable, ya que no polariza entre constructivo/artesanal, colectivo/individual, universal/local, sino que intenta mediar entre las posiciones. Desde esta actitud moderna y metafórica, Mondrian habla de las actividades de la vida social en correspondencia con la metáfora de la línea recta y ortogonal; habló de la máquina, la metrópolis y la moda, y también, de las formas populares de baile: «En los pasos de los bailes modernos (boston, tango, etc.) se advierte la misma tensión: la línea curva de los viejos bailes (vals, etc.) había cedido la palabra a la línea recta...» (Mondrian, 1918: 64).

Oskar Schlemmer reconoció el poder de la línea recta y lo llegó a plasmar tridimensionalmente en los vestuarios del Ballet Triádico de la Bauhaus. El vestuario, en este caso, cuando es bien pensado, está estrechamente ligado a los diseños coreográficos, ya que constituye físicamente

17- Mondrian, Piet (1993) *From the natural to the abstract*. ed. esp.: «De lo natural a lo abstracto; es decir, de lo indefinido a lo definido (II)». En: *La nueva imagen de la pintura*, Murcia, p. 68.



Figura 17. Rodchenko, Alexander (1891-1956): *The Stairway*, 1930. Private Coll. © 2015. Photo Scala, Florence.

una parte del bailarín. Además, tanto el vestuario como las notaciones son fuentes primarias para la investigación histórica.

Rudolf Laban reflexionó sobre este punto en particular con relación a las danzas barrocas, que se registraban en las antiguas formas de notación del movimiento, en el sistema Beauchamp-Feuillet antes mencionado. Laban consideraba que los trajes eran una guía para entender los movimientos de la época barroca en este caso, no obstante, entendía que la característica esencial de la expresión de movimiento, los ritmos de esfuerzo, solo podían ser adivinados. Recomendaba al estudiante de movimiento familiarizarse con ilustraciones de los trajes de diferentes épocas históricas, para imaginarse el uso de ellos y adaptar su movimiento a los mismos (Laban, 1950: 129).

En 1922, Liubov Popova<sup>18</sup> diseñó los trajes y decorados para la producción de *El cornudo magnánimo*, del director Vsevolod Meyerhold,<sup>19</sup> a partir de elementos geométricos básicos y de colores. Al igual que en el Ballet Triádico de Schlemmer, el cuerpo se trató como una unidad, como una parte mecánica.

Los movimientos de los actores, a partir de las técnicas de Meyerhold, se desplegaban en una serie de gestos básicos, despojados de todo tipo de movimiento superfluo. Es decir, que desde «la coreografía» de la obra, se aplicaban los lineamientos del programa constructivista.

La mención sobre el vestuario y la indumentaria en la escena no es fortuita en este trabajo. El conocimiento de las proporciones del cuerpo y las relaciones que se podrían trazar entre el boceto coreográfico y el boceto de vestuario son muy significativas en el trabajo colaborativo entre diseñadores y artistas, algo que se puede observar en los bocetos de vestuario de los *Ballet Russes* (figura 14).

18- Liubov Popova (1889-1924) es reconocida, junto a Kasimir Malevich, Alexander Rodchenko y Vladimir Tatlin, como una de las artistas más importantes y originales de la Vanguardia rusa.

19- Vsévolod Meyerhold (1874-1940), creador de la biomecánica, diferenció el trabajo de los obreros en: a) la ausencia de movimientos superfluos y productivos, b) la rítmica, c) el aislamiento del centro de gravedad del propio cuerpo, d) la resistencia. Los movimientos fundados sobre esta base se distinguen por su carácter «de danza, el trabajo de un experto obrero siempre recuerda la danza.» En: Meyerhol, V. (2000) *El actor del futuro*.

## Mächte der Erde

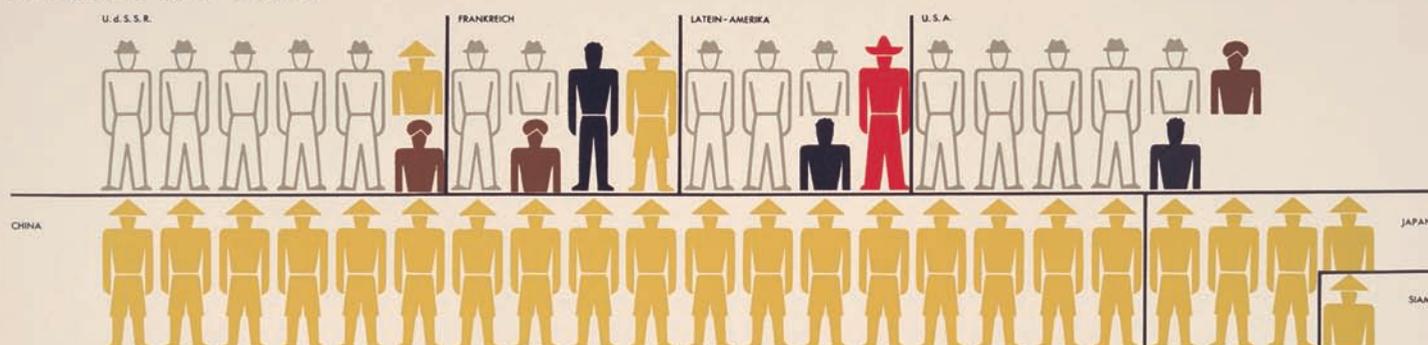


Figura 18. Otto Neurath. Gráfico *Mächte der Erde* (1935) (fragmento). Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading.

## Universalismo neurethiano

Como caso particular de análisis sobre los «lenguajes» gráficos y ejemplo de un «mecanismo para planificar o imaginar el futuro» como mencionaba Haslam, se encuentra el proyecto de Otto Neurath. Ubicado en la época del Constructivismo ruso y personaje clave de la Escuela de Viena<sup>20</sup> creó el ISOTIPO (que deriva del *International System of Typographic Picture Education: ISOTYPE*) el «método vienés de la estadística visual». Su propósito era disponer de un eficaz instrumento de largo alcance para la educación popular, para lo cual convocó a científicos, artistas y diseñadores gráficos del Constructivismo, entre los que sobresale Gerd Arntz.

Entre 1931 y 1935, Neurath participó del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) y encabezó el primer intento transnacional y sistemático de normalización del lenguaje humano. Desde que Neurath fue invitado por primera vez por Cornelis van Eesteren, quien estaba planeando el cuarto CIAM, que se celebraría en Moscú bajo el nombre de *Funcional City*, sus miembros, admitieron que el mayor obstáculo que enfrentarían para articular su visión de la ciudad moderna era comunicacional, y vieron en el sistema de Neurath una forma de superar esa deficiencia (Vossoughian, 2006: 51).<sup>21</sup>

«Las palabras nos dividen, las imágenes nos unen» decía Neurath, mientras pensaba en desarrollar un lenguaje universal, a la manera de un «esperanto visual», una lengua fabricada y entendible en múltiples contextos culturales. La función de la escritura alfabética, más allá de preservar el habla en el tiempo y el espacio, transforma aquello a preservar en abstracciones, de tal forma que la comunicación visual tiene una potencialidad cognitiva para los seres humanos diferente que la comunicación verbal.

Esto mismo sucede con las notaciones para los movimientos, pasar de un movimiento abstracto en una danza a una codificación escrita, también abstracta, supone una doble traducción, del cuerpo al movimiento y del movimiento al plano.

Más allá de la desconfianza de Neurath respecto al lenguaje verbal, continuó escribiendo desde el convencimiento del poder de la palabra hasta sus últimos días y de hecho, dejó varios libros inconclusos. Neurath nunca sucumbió a la actitud desesperada de su colega del Círculo de Viena, el matemático Kurt Gödel, a quien se le adjudicó la frase: «cuanto más pienso sobre el lenguaje,

20- Otto Neurath fue director del Museo Alemán de la Economía de Guerra en Leipzig, a la par que participa en la sección de Economía de la Guerra en el Ministerio de Defensa de Viena. Desarrolla con intensidad su teoría y práctica de la representación visual (*bildhafte Darstellung*) de las relaciones socioeconómicas, lo mismo que sus modelos económico-naturales. Otros representantes de la Escuela de Viena, que derivaron de la Universidad de Viena, fueron Fritz Saxl, director del Instituto Warburg (trasladado a Londres), y Ernst Gombrich, quien trabajó allí desde 1936. Todos eran de ascendencia judía, por lo cual no es sorprendente que compartieran algunas referencias visuales (Neurath, 2010: 13).

21- En: Farkas, Mónica *et al.*, 2013.



Figura 19. Símbolos del período vienés (1928–1934) dibujados bajo la influencia de Gerd Arntz e impresos en linóleo. Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading.

más me sorprende que la gente nunca se haya entendido». La pretensión universalista y positivista de Neurath lo condujo a trabajar en dispositivos para que la gente se entienda en lugar de pensar en por qué no se entiende.

Sería impensable en la actualidad plantear la universalidad de un código visual, las diversas culturas tienen códigos de lectura muy distantes y sus grados de iconicidad<sup>22</sup> varían según a qué cultura nos estemos refiriendo. Por más globalización que exista, será difícil asumir la homogeneidad de un código universal. En general, los intentos de «universalidad de código» se han elaborado desde una visión occidental y eurocentrista.

No obstante, la relevancia del trabajo de Neurath radica en el trabajo de síntesis visual que realizó mediante el sistema de pictogramas con fines educativo-sociales. El objetivo era lograr un orden social más justo, y debía alcanzarse por la vía de una economía planificada, una reforma social, concepción «sociotécnica» del mundo y por medio de un lenguaje visual, que es lo que en este caso interesa. En pos de realizar dichos objetivos, Neurath optó por un proyecto enfocado en la ilustración y la comunicación visual. Su trabajo de organización, científico y de figurativa popular fue una manifestación palpable de sus intenciones (Stadler, 2011: 512).

Uno de los objetivos era poder cuantificar los fenómenos sociales, es por esta razón que se homogeneizan los referentes en signos carentes de perspectiva, se plasman sobre el plano para poder visualizar más claramente su cantidad.

Parece que los símbolos del *ISOTYPE* tienen menos asociación positiva o negativa que las palabras de un idioma. Uno no puede escribir de manera neutral sin ser aburrido, pero se puede presentar una imagen neutral y a la vez atractiva. No solo el *ISOTYPE* puede ser más comprendido en todo el mundo, sino que también es mucho más aceptable para el público que las palabras escritas o habladas. [...] El *ISOTYPE* puede ser de utilidad para las personas entre las edades de cuatro y cien, para los europeos y los africanos, americanos y rusos, indios y chinos (Neurath 2010: 126).

Otto Neurath dejó sentadas las bases de la comunicación por medio de pictogramas, desde una síntesis visual, inspirada en los «dibujos de palitos», que se pueden ver en la figura 7, de

22- «Durante la producción de un significante que mantiene con el referente una relación de cotipia, estos estímulos sufren una modificación, ya sea en su naturaleza (valor, color, luminosidad...), ya en sus relaciones (proporciones, contrastes, orientaciones...). La idea de escala da a entender que sería posible situar todas las transformaciones en función de un tamaño cuantificable de 'iconicidad'». En: Groupe  $\mu$ , 1993: 160.

la sección *Coreo-grafías*. Creyó esta comunicación más universal que el alfabeto, apoyado en un programa con fines de cambio económico y social.

Por lo dicho hasta aquí podemos afirmar sin dudar que si algo en común tuvieron los intentos de «lenguajes» gráficos, tanto el que se mencionará a continuación, de Rudolf Laban y de otros sistemas de notación mencionados en el capítulo *Coreo-grafías*, fue la búsqueda de «lenguajes» universales, desde el convencimiento moderno de que el movimiento era aprehensible y cristalizable por medio de la disposición de formas geométricas sobre el plano.

Piet Mondrian, con objetivos más utópicos y desde las artes visuales en sí mismas, también navegó profundamente por los caminos de la abstracción con fines más espirituales, la decisión de no usar curvas cumplía funciones más trascendentales que instrumentales, al igual que en Kandinsky, quien trabajó muchas veces en las traducciones de formas musicales a formas pictóricas, pero sin aspiración a universalizar su propuesta.

Este recorrido nos permite reconocer que existieron múltiples y diversas pretensiones de generar «lenguajes» gráficos universales, cuyos fines han sido también muy diferentes, incluso hoy en día, evitando caer en el relativismo cultural, tampoco se podría considerar un «diseño para todos por igual» en el cual los mensajes fueran todos transparentes.

## Labanotation

De sus estudios tempranos de arquitectura Laban desarrolló una conciencia del espacio que los arquitectos tardíamente redescubrieron, que la construcción debe ser diseñada para incluir espacios de diferentes formas y tamaños, se podría decir algo similar del «espacio en blanco» que rodea el texto y los dibujos en la página de un libro o en un cartel. [...] Laban añadió una nueva dimensión a los conceptos de movimiento y fomentó el deseo de traducir esos conceptos, así como otros modos de análisis del movimiento en la notación (Hutchinson Guest, 1984: 86).

En esta sección se tratará particularmente el sistema de notación para la danza creado por Rudolf Laban,<sup>23</sup> llamado por él Kinetografía, y que más tarde se conocerá como *Labanotation*. Desde la perspectiva del Diseño de Comunicación Visual interesa no solo por su carácter de «lenguaje» gráfico para la danza sino por las múltiples dimensiones en las que se articula con la historia del diseño, particularmente con los movimientos de vanguardia de las dos primeras décadas del siglo XX, con el Dadaísmo, por su contacto con el Cabaret Voltaire en Zurich y por su empatía formal con el Constructivismo y la representación del cuerpo que los artistas de este movimiento hacían. A su vez, el *Labanotation* puede ser considerado un testimonio de la época moderna por su confianza en la racionalidad, entre otras cosas, también porque creía posible abstraer los cuerpos en movimiento y convertirlos en una notación. Si bien el *Labanotation* ha sido el sistema de escritura de la danza más perdurable en el tiempo, lo cual se evidencia en la existencia de institutos especializados de Estados Unidos y Europa que aún lo enseñan, ha caído en desuso, al igual que otros sistemas, como resultado de los avances tecnológicos; no obstante, resulta interesante contrastar el *Labanotation* con otros sistemas desde el punto de vista de las estrategias de visualización de información que pone en juego.

Indagar en los elementos visuales del sistema de notación de Rudolf Laban y las justificaciones de por qué se ha mantenido, se ha reinventado y se sigue enseñando hoy día es una pregunta

---

23- Rudolf von Laban (1879, Bratislava-1958, Weybridge, Surrey) fue un maestro de danza moderna húngaro. Estudió en Niza e inauguró en 1925 su Instituto Coreográfico en Zúrich, con varias sucursales en Europa Central, Italia y Francia. Entre 1919 y 1937 trabajó en Alemania, donde durante los años 1930 fue director de ballet en la *Staatsoper Unter den Linden*. En 1928 publicó su método de notación matemática, donde documentó todas las poses del movimiento humano y que permitió a los coreógrafos el poder registrar los pasos de los bailarines y otros desplazamientos corporales, así como también su ritmo. Inicialmente Laban estudió arquitectura en la École des Beaux-Arts en París.

que quedará abierta. Para los objetivos de este trabajo, interesa realizar una aproximación a algunas posibles líneas de análisis, a saber: comparación del *Labanotation* con otras figuraciones pictóricas de la época, de algunas vanguardias históricas fundamentalmente y una breve descripción y visualización de las estrategias de representación del espacio de Laban y su correspondiente sistema de referencias (ver anexo).

Paul Virilio,<sup>24</sup> en una entrevista con Laurence Louppe, demuestra interés por la notación coreográfica, preguntándose si tal vez no haya, en el *Labanotation*, por ejemplo, un tipo de espacio de clasificación que complemente los planos del arquitecto y las secciones, que son cosas absolutamente groseras para medir el espacio y que no pueden medir el tiempo (Louppe, 1994: 35). El hecho de prestar atención al eje del tiempo comienza a ser una preocupación en artistas y arquitectos. Paul Virilio, teórico cultural, arquitecto y urbanista, con interés en ampliar el campo de las representaciones visuales del espacio para comprenderlo más cabalmente, lo investiga más allá de las clásicas coordenadas espaciales x-y-z, y se pregunta por las posibilidades de movimiento que da el espacio y los intervalos de tiempo que llevaría atravesarlo.

En uno de sus últimos escritos, en 1966, reeditado en 2011 en Inglaterra, Laban establece relaciones entre formas geométricas y sentimientos:

La simetría de movimiento es menos apasionada que la asimetría; la simetría oculta mientras que la asimetría revela emoción personal. El carácter formal y consolidado de las posiciones simétricas y las trayectoria del movimiento recuerda la belleza arquitectónica y solemne de un templo griego. La mayoría de los movimientos expresivos de la dignidad religiosa o ceremonial se realizan en forma simétrica (Laban, 2011a: 129).

Precisamente, el sistema creado por Laban para la representación del movimiento en el plano se llamó primeramente *Kinetography* (figura 21), como resultado de la inclusión del bailarín dentro de la figura geométrica del icosaedro, que da lugar a la *Kinesphere*, esfera alrededor del cuerpo cuya periferia puede ser alcanzada simplemente con extender las extremidades sin alejarse del lugar, siendo capaz de delinear los límites de esta esfera imaginaria con los pies y con las manos. Laban consideraba que cuando nos movemos fuera de los límites de nuestra *Kinesphere* original, creamos una nueva postura, y transportamos la *Kinesphere* a un nuevo lugar y nunca se abandona la esfera movimiento, se lleva siempre consigo, como un aura (Laban, 2011b: 10).

Laban consideraba que nuestro lenguaje verbal no es lo suficientemente rico como para detallar matices en las dinámicas de movimiento humano, lo cual lo conecta con Neurath en su desconfianza del lenguaje verbal. Laban consideró necesario crear un sistema de notación que pudiera dar cuenta de estas variedades en el movimiento y lo llamó *Dinamosphere*, cuya función se circunscribe a las relaciones de flujo de movimiento en la *Kinesphere*.

Laban consideraba que un estudio intensivo de la relación entre la arquitectura del cuerpo humano y sus trayectorias en el espacio facilitaba el hallazgo de patrones armoniosos. Incluso, pensaba que dado el conocimiento de las reglas que hacen a las relaciones armónicas en el espacio se podía controlar y hacer fluir la motricidad del cuerpo. Por lo tanto, la relación entre el movimiento y las relaciones geométricas con el espacio son la base de todo el sistema de notación para el movimiento creado por Rudolf Laban. Su analogía entre escritura y baile da cuenta de este espíritu:

---

24- Paul Virilio (París, 1932) es conocido por sus escritos acerca de la tecnología y cómo ha sido desarrollada en relación con la velocidad y el poder. También he señalado su interés en la danza como ámbito de estudio fundamental para explorar el nexo entre hombre y espacio.



Figura 20. Laban enseñando su sistema de notación.1928. Cortesía: *Estate of Suzanne Perrottet*.

*Mit dem Anfang* No. 2. No. 17 S. 194-199

A *con espressione e dolce*

- 9 -

Figura 21. Ref. n.º: L/E/44/35\_p9. Manuscrito de *Labanotation*, anotado por Susanne Ivers, de la coreografía de Laban para la ópera *Furst Igor* (Príncipe Igor) en Berlín – primera página. *From the Rudolf Laban Archive*. © National Resource Centre for Dance Archive.

25- En 1913 Laban migró a Suiza, donde estableció una escuela de danza experimental unida a Monte Verità, un pintoresco santuario vegetariano en una colina cerca de la aldea alpina de Ascona que ofrecía «luz y baños de aire» y otros remedios naturales. En su libro *Montaña de la Verdad*, el historiador Martin Greend escribe Ascona, en la orilla norte del lago Maggiore, como «un complejo de cura natural; el trimestre de un artista; un centro internacional del anarquismo; una fuente de Dada; [y] la casa de la danza moderna». Carl Jung, Otto Gross, DH Lawrence, HG Wells, Herman Hesse, Isadora Duncan, Magnus Hirschfeld, y Franz Kafka pasaron un tiempo allí, junto con una multitud inconformista de nudistas, pacifistas, feministas, y filósofos libertinos. En: <<http://cabinetmagazine.org/issues/36/turner2.php>>.

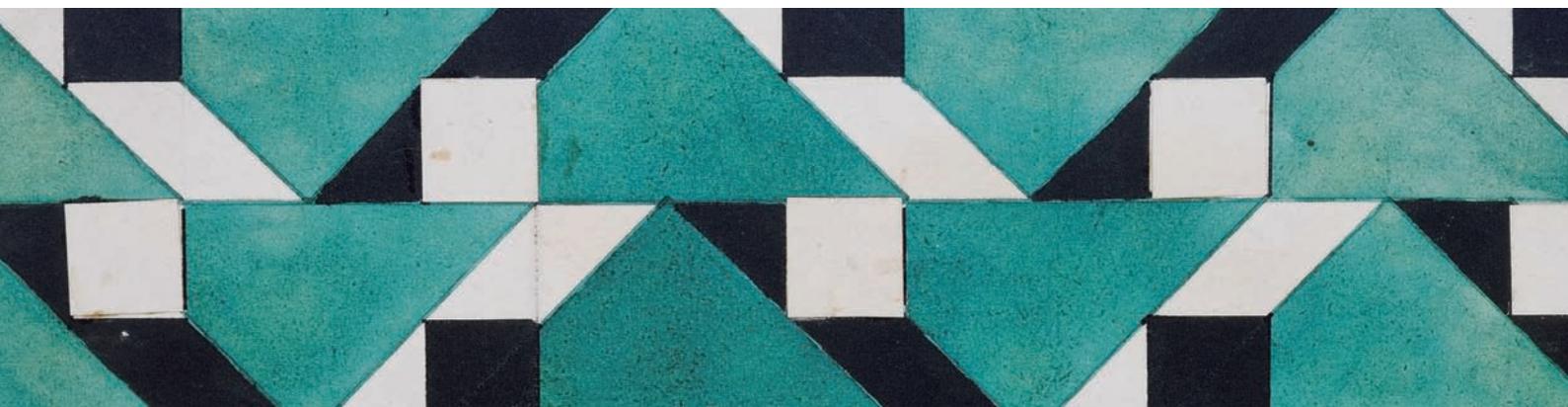


Figura 22. Popova, Liubov Sergeievna (1889-1924): Sketch for fabric, 1923-24. Moscow, *Private Coll.* © 2015. Photo Scala, Florence

Se puede observar cómo las direcciones cambian cuando se dibuja un símbolo bien conocido, tal como una letra del alfabeto o un número. El mismo símbolo se puede dibujar no solo en el papel, sino también de forma plástica en el espacio tridimensional. Los símbolos, tanto conocidos como desconocidos, constituyen las melodías espaciales del baile (Laban, 2011a: 115).

Su predilección por los movimientos simétricos, «que recuerdan la belleza arquitectónica y solemne de un templo griego» y la idea de la *Kinesphere* recuerdan al dibujo del hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci. No obstante, el marco en donde se situaba su metodología de enseñanza de la danza y sus ballets fue la danza libre, *tanz ferie* en alemán, pasada la segunda década del siglo XX. He aquí un hecho aparentemente paradójico: su afán universalista de vocación modernista, por el hecho de considerar a la danza como arte autónomo, capaz de registrarse a sí mismo mediante un sistema de notación, a primera vista colisionaría con sus experiencias naturistas y de danza libre en el Monte Verità.<sup>25</sup>

En este marco, se podría interpretar su posición mediadora entre un conocimiento científico y otro artístico, que se evidencia en su insistencia por aunar ambos:

Es obvio que el procedimiento del artista en la observación y el análisis de movimiento, y luego en la aplicación de sus conocimientos, difiere en varios aspectos del científico. Pero una síntesis de la observación científica y artística del movimiento es altamente deseable (Laban, 2011a: 115).

Sus primeras incursiones en la creación de un sistema de notación consistieron en formas que son en parte una reminiscencia de los vectores en geometría, de acuerdo con Jeffrey Longstaff, analista de movimiento Laban en Gran Bretaña.

Si bien en el momento en el que el sistema de notación de Laban se desarrolló era una representación gráfica mucho más estática y simple de las cualidades de movimiento, las actitudes y las direcciones, autores como Bradley consideraban que con lo que Laban estaba jugando en la primera década del siglo XX y principios de los veinte se parecía más a un diseño de estampado que a otra cosa (Bradley, 2009: 12).

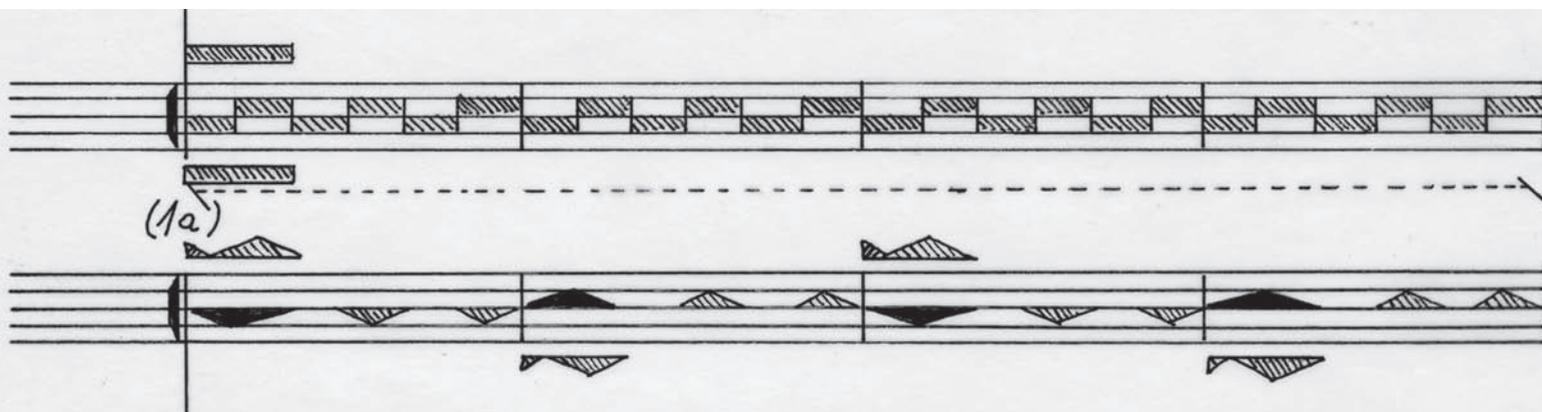


Figura 23. Fragmentos de *Labanotation* de figura 12.

Esta apreciación que hace Bradley abre el juego de asociaciones posibles; se podría asociar el *Labanotation* con los diseños textiles suprematistas de Popova, Stepanova y Exter por la similitud compositiva con la notación Laban, asociados en forma y distribución (figuras 22, 26 y 27). La elección de oblicuidad en 45 grados en las líneas que rematan las formas es algo muy característico de los diseños textiles de Popova, mientras que en Laban caracterizan al plano horizontal en su sistema de notación. Además, la elección de Laban por el rayado a 45 grados para los signos que identifican al plano superior no es fortuita; sin duda que la educación visual y plástica de Laban en la Arquitectura y en sus intercambios con la escuela de la Bauhaus dejó impresos resabios en su *Kinetografía*. Se desconoce si Laban y Popova tuvieron algún contacto, sí es conocido el hecho de que Sophie Taeuber-Arp<sup>26</sup> participó de sus círculos personales. Personaje polifacético —pintora, bailarina, escenógrafa, dibujante, diseñadora, disfrazada, surrealizante, dadaísta, arquitecta, profesora...— Hans Richter comenta sobre ella: «Sophie no era solo bailarina y profesora, sino ante todo una pintora abstracta moderna en una época en la que la pintura abstracta estaba aún en sus primeros balbuceos». Sophie, al igual que Liubov Popova, también dedicó parte de su carrera a realizar textiles y vestuarios, incluso se vestía a ella misma. Como dato curioso se trata de la única mujer representada en un billete de marco suizo.

La danza moderna, en sus inicios a fines del siglo XIX, se presentaba, en palabras de Mallarmé, en forma de poemas inmateriales, sin accesorios escritos, capaz de acceder a las zonas más oscuras del pensamiento a través del movimiento. Esta era una preocupación del Expresionismo alemán cuya mayor referente en el campo de la danza fue Mary Wigman, discípula directa de Laban. Cabe preguntarse en qué medida se continuó con los esfuerzos de Laban inmediatamente después de su muerte, ¿o fue un hecho retroactivo varias generaciones más tarde?

La danza, y sobre todo la danza contemporánea, no produce diseños exactos. Provoca actos. Sabemos que el análisis y la transmisión de actos no se produce a través del signo, sino a través de la contaminación de los «estados», cuyo movimiento desarrolla los grados y cualidades de la energía, sus tonalidades. La lectura, la captura de tales impulsos solo puede ser inmediata. No experimenta demora, ni ningún pasaje a través de una grilla de traducción. El movimiento es ciertamente fácil de leer, pero sus frases tienden a aferrarse al tejido orgánico que les dio origen (Loupe, 1994: 12).

26- Cuando Laban estuvo enseñando en Zúrich y Múnich, se encontró los dadaístas del Cabaret Voltaire y comenzó a hacer obras de danza de cámara. Allí fue en donde conoció a Sophie Taeuber, quien formaría parte de sus círculos posteriores (Bradley, 2009: 17).

Las conexiones tendidas entre danza y arquitectura son evidentes en los escritos y en la notación que creó Laban; funcionan como metáforas de relación del cuerpo en el espacio. Sin embargo, no es su único punto de interés. Laban investigó sobre lo fisiológico del movimiento, llegando a decir que las funciones mentales emplean símbolos geométricos para expresar la orientación en el espacio y las distingue de los sentimientos, que no comprenden el movimiento de la misma manera que la plasticidad geométrica:

El hombre puede acostumbrarse a ver y sentir los dos puntos de vista diferentes del cuerpo y la mente al mismo tiempo. Esta percepción unida exige entrenamiento, por lo que mentalmente podemos seguir la nueva concepción del tiempo y comprender más claramente las conexiones entre la *Dinamosfera* y la *Kinesfera*, mientras que podemos hacer uso de este conocimiento en lo corporal cuando nos ocupemos del movimiento expresivo (Laban, 2011b: 89).

En este mismo sentido es notable la analogía que utiliza de los sólidos cristalinos para referirse al movimiento humano, como signo de su fascinación por lo geométrico, a la vez que no desdeña la carga emocional y somática.

Los movimientos de nuestro cuerpo siguen las reglas correspondientes a los de las cristalizaciones y estructuras de compuestos orgánicos minerales. La forma que posiblemente ofrece las pistas más naturales y armoniosos para nuestros movimientos es el icosaedro. Contiene una rica serie de líneas internas y externas combinadas con conexiones dimensionales provocando movimientos desequilibrantes. Los trayectos de los movimientos no son, sin embargo, de cristal y con patrones completos, pero la conciencia de un flujo armonioso resultado de tendencias cristalinas aumenta el placer de la habilidad (Laban, 2011b: 89).

La decisión de Laban de que su sistema se lea en sentido vertical tiene su antecedente en *Beauchamp-Feuillet*, cuyo sistema se describió en la sección *Coreo-grafías*, a quien admiraba. Esta disposición permitía identificar rápidamente el lado derecho e izquierdo desde el punto de vista del bailarín. Esto cobra relevancia si se tiene en cuenta que el *Labanotation* fue uno de los primeros sistemas en representar el movimiento desde el punto de vista del intérprete y no del público ni de las trayectorias dibujadas sobre el escenario vistas desde arriba. Cada parte del cuerpo tiene su signo, los cuales pueden ser utilizados en o fuera de contexto (ver anexo).

Una ventaja observable del sistema Laban es el mantenimiento del orden simétrico de nuestro cuerpo llevado al papel. La analogía entre la duración en tiempo del movimiento y la extensión del gráfico hace bastante legible la extensión y proporción entre las duraciones de los movimientos.

Las sensaciones de movimiento que dan experiencias psicósomáticas se pueden observar en las acciones corporales. No tienen propiedades objetivamente medibles y solo se pueden clasificar respecto a su calidad, su intensidad y su ritmo de desarrollo. Son estados de ánimo que dan un color particular a las acciones corporales (Laban: 2011a: 75).

No obstante esta afirmación de Laban, él se propuso, además del sistema de notación, un sistema gráfico de representación del «esfuerzo» (*effort* en inglés) de los movimientos. Se podría decir que este es un sistema básico de diseño de información construido a partir de una figuración similar a los ejes cartesianos, pero cuya instrumentación es bien diferente, ya que representa a los cuatro factores de movimiento: Peso (P), Tiempo (T), Espacio (E), Fluidez (F), como se muestra en la figura 25, y que a partir de ella se despliega un sistema de símbolos.

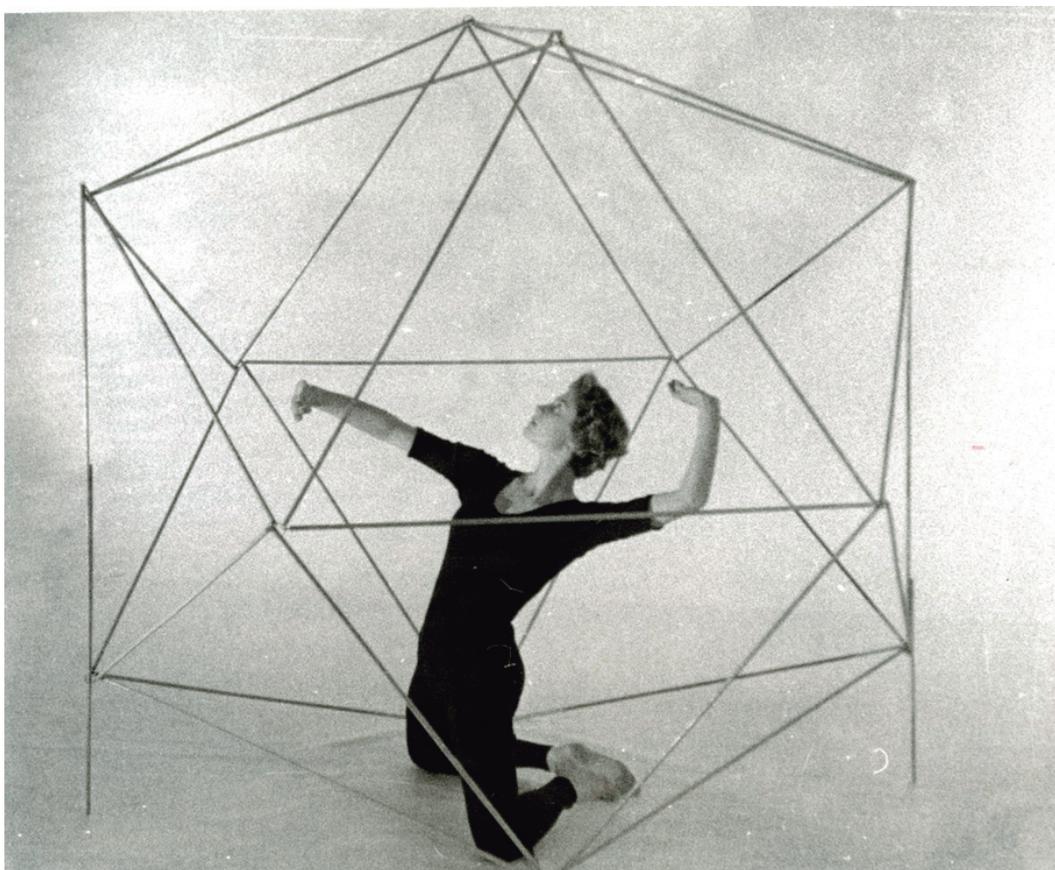
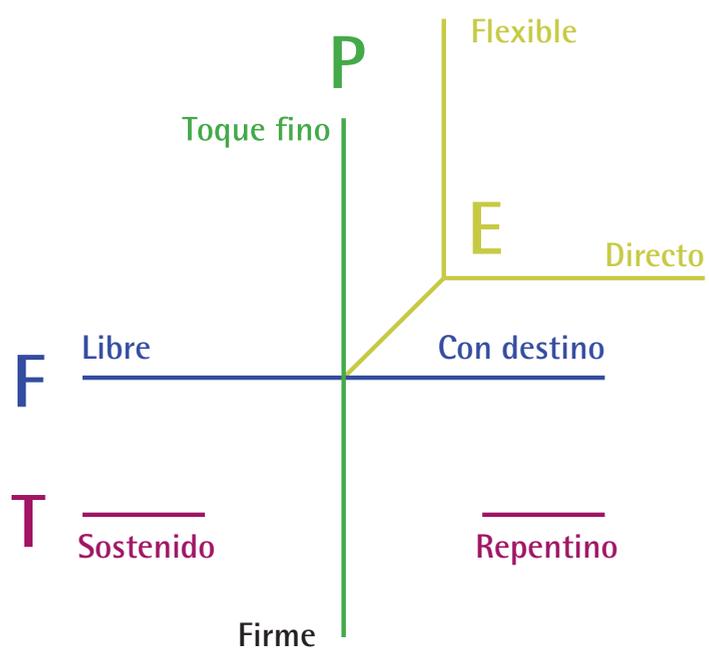


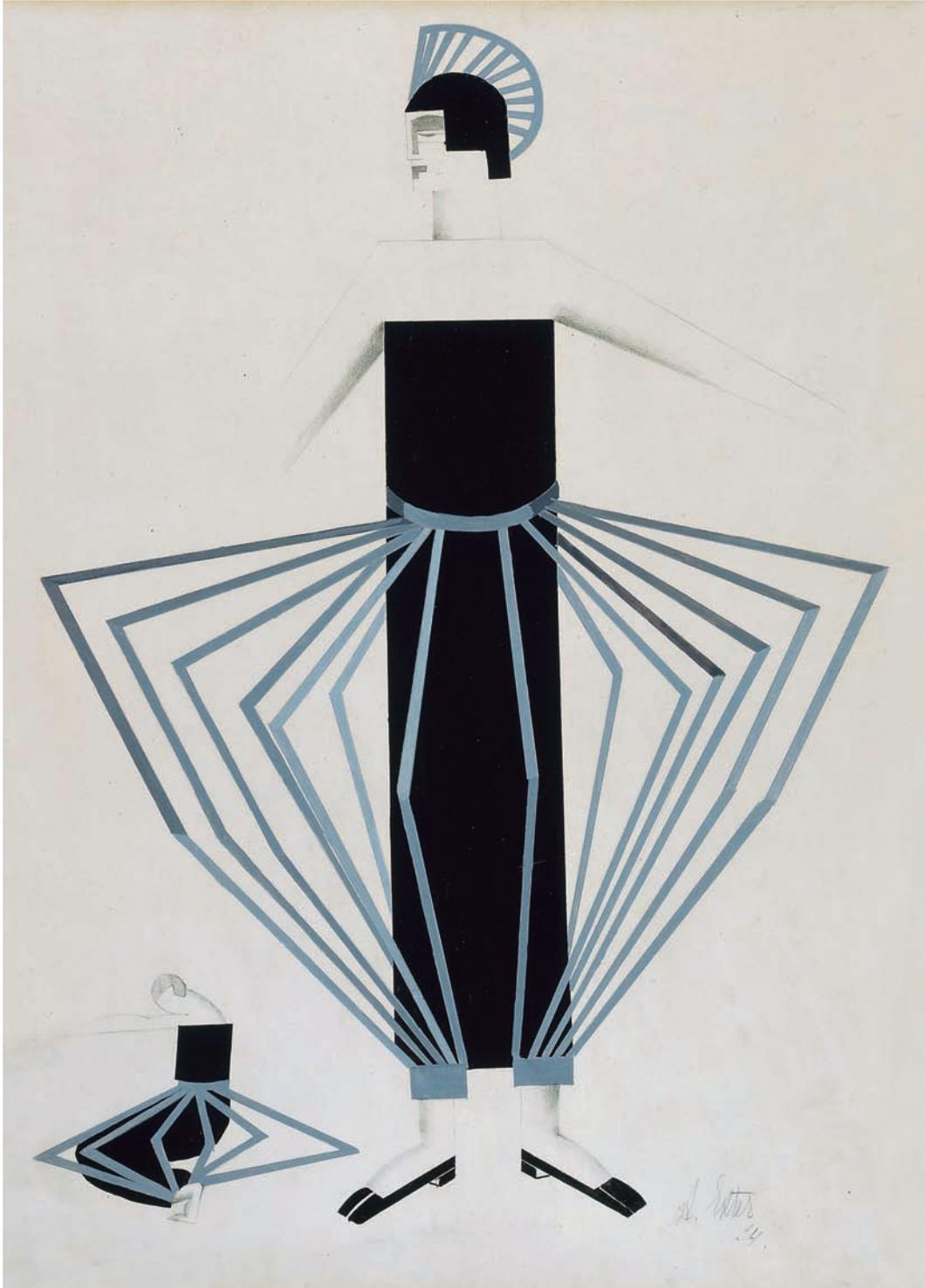
Figura 24 (arriba). Ref. n.º: L/F/4/88. Fotografía de una bailarina arrodillada en una estructura geodésica. 1950. From the Rudolf Laban Archive. © National Resource Centre for Dance Archive.

Figura 25 (abajo). Representación del Effort.





**Figura 26.** Costume design for the play *The Death of Tarelkin* by A. Digitale Sukhovo-Kobylin, 1922. Found in the collection of the Russian State Library, Moscow. Artist: Stepanova, Varvara Fyodorovna (1894–1958). © 2015. Photo Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Florence,



**Figura 27.** Exter, Alexandra (1882-1949): *Costume design for a female character in Aelita: Queen of Mars*. 1924. San Antonio (TX), McNay Art Museum. *Gouache, ink, and graphite on paper, Gift of The Tobin Endowment, TL2001.61* © 2015. McNay Art Museum/Art Resource, NY/Scala, Florence.

## El boceto y la obra

Más allá de los intentos de sistematizar el registro coreográfico, cuyos ejemplos se detallaron de manera panorámica al principio, existen los registros personales de coreógrafos. Las formas de notación elaboradas de manera individual por Merce Cunningham, Trisha Brown, William Forsythe, los coreógrafos de la Judson Church, y del músico y compositor John Cage, entre muchos otros, han sido considerados a mitad de camino entre obra artística y boceto (Carrie Lambert, 2011; Louppe, 1994).

Si se busca encontrar una terminología específica para las escrituras previas o posteriores al acto de la danza, se concluiría que son «prestadas» de otras disciplinas. No hay, por lo menos en español, una forma léxica específica para hablar del boceto de la danza o del «manual de instrucciones» para el bailarín. Se toman prestadas las ideas de guión, partitura, diagrama, y podría, en todo caso tratarse de una notación de movimiento o de un registro de video en caso de que la obra ya exista.



**Figura 28.** Ref. n.º: L/C/5/86. Dibujo de Rudolf Laban de una mujer dentro de una línea roja que traza una trayectoria continua entre algunos puntos del icosaedro, 1940. *From the Rudolf Laban Archive.* © National Resource Centre for Dance Archive.

De todas formas, hoy en día se está lejos de concebir «coreografía» en su segunda acepción del diccionario de la Real Academia Española, como el «arte de representar en el papel un baile por medio de signos» ¿Será porque la danza, como arte vivo y efímero, inhibe el registro documental de la obra en sí?

Para ampliar el tema de los sistemas de notación coreográfica estrictamente, se considera relevante mencionar aspectos de la relación entre el boceto y la obra. Interesan las posibles relaciones entre estas dos etapas en el desarrollo de un proyecto, ya sea de diseño de comunicación visual como de arte. Las diversas manifestaciones en las que la relación entre el boceto o notación y la obra realizada se vuelven significativas es un tema ampliamente expandido en las artes plásticas y la arquitectura. Se podrían concebir tantas funciones para los bocetos como boce-tistas. No obstante, a lo largo de la historia, como se ha comentado, se han intentado muchas estrategias de escritura sistematizada de la danza, intentando normalizar el boceto.

Hugo García Robles, arquitecto uruguayo aborda el tema de manera bastante transversal:

A poco que reflexionemos sobre la mano anotando lo que luego se convertirá en un entidad física mucho más palpable y compleja que las líneas trazadas sobre un papel, advertimos que un principio básico subyace. Y este principio puede definirse como la idea de «texto». Es decir, la «escritura» que, consustancial al lenguaje, nace como una necesidad de permanencia que supere la dimensión temporal [...]

La carga virtual de realización que todo boceto o notación conlleva no disminuye el dato primario que lo convierte en intermediario y protagonista de un dato 'fáctico' preponderante. El boceto, la notación, son la obra, en la medida que la lectura permite decodificar su contenido. La diferencia entre boceto y obra no es solo la que va de un 'proyecto' a su 'realización'. La relación es más compleja (Robles, 1993: 74).

Sin duda que la relación entre obra y notación es más compleja de lo inicialmente esbozado en lo anteriormente dicho, y es interesante notar que para una pieza de movimiento, como lo es la coreografía, esto se complejiza aún más, ya que la arquitectura es realidad material estática, mientras que una pieza coreográfica es realidad material en movimiento y efímera, por lo cual sus bocetos serán el comienzo del proyecto creativo, mientras que su registro posterior en bocetos escritos cobrarán más valor de pieza artística derivada de la pieza original más que de partitura de movimiento, tal como sucedía previo a la aparición del registro filmico.

Esto se puede observar gracias a la cantidad de exposiciones celebradas en los últimos años respecto a este tipo de piezas, véase (Carrie Lambert, 2011), en donde se presenta los bocetos de muchos coreógrafos asignándoles el estatuto de objeto artístico.

Sería deseable investigar también las relaciones que se establecen entre la información y el diseño de información, proceso bien distinto al de una obra artística, que supone que a partir de datos brutos el diseño se encarga de organizarlos y también generar cierto conocimiento nuevo.

De todas formas, el Diseño de Información en determinadas ocasiones se resignifica en exposicio-nes, cuando se muestra en código de obra artística.

Se ha decidido no abordar la relación entre el boceto y la obra desde el Diseño de Información dado que ya existe bibliografía muy actualizada sobre la temática (Redgen, 2012; Cairo, 2012; Knight, 2011; Klanten, 2010, Premios Malofiej) y además porque el objetivo era ampliar los repertorios visuales que aparecen desplazados de la Historia del Diseño Gráfico y la Comunicación Visual, como las formas de notación de la danza y que justamente no es el caso del Diseño de Información, consolidado como un área del diseño en sí misma.

## Notaciones en el contexto local

Con el objetivo de articular el tema de estudio a nivel local, se tomó la decisión de indagar en el legado de Rudolf Laban en Uruguay, con el conocimiento previo de que Inx Bayerthal, alemana radicada en Uruguay en 1936, fue la fundadora de una escuela de gimnasia consciente y de un grupo de artes escénicas, habiendo tenido contacto directo con Laban. En la búsqueda de la fuente original se tomó contacto con exalumnos para forzar al encuentro con alguna fuente primaria, partitura coreográfica, bocetos de proceso o similar, pero lo que se pudo rescatar fueron testimonios, un programa de mano y un artículo académico escrito por un ex-integrante del grupo.

Hay pleno conocimiento de que existen más fuentes dispersas; no obstante, como es un tema en el que se continuará ahondando, el hecho de hacer pública la investigación abre puertas para la recolección de futuras fuentes, y se buscará instalarlo como tema relevante de investigación. A nivel regional existe investigación al respecto. Se ha estudiado y se ha implementado el análisis del movimiento Laban para la educación del actor, con énfasis en los «modos» del movimiento (González, 2004: 163; Fernandes, 2006).

A continuación se hará una breve reseña de las fuentes recolectadas que tienen vinculación con las resonancias de la escuela de Laban y sus resignificaciones en Uruguay y además una actualización del valor de las notas para la coreógrafa uruguaya Carolina Besuievsky.

Inx Bayerthal nació en Quackenbrunk, Alemania, en 1905 y se radicó en nuestro país en 1936. Bayerthal se formó en la disciplina de la danza expresionista alemana, y en corrientes artísticas como la Bauhaus y el Dadaísmo. Fue fundamentalmente autodidacta, en una búsqueda original de trabajo corporal centrado en la concientización, a mitad de camino entre el teatro y la danza, como la música visible de un único instrumento: el cuerpo.

El trabajo de Bayerthal, al igual que el de otras técnicas somáticas, como la de Alexander y Feldenkrais, son trabajos que apuntan a despertar los sentidos conocidos, pero también aquellos que están en nuestros músculos y tendones que nos dan cuenta de nuestra posición en el espacio, para reencontrarse con posturas perdidas, movimientos olvidados y sobre todo con el tan olvidado *homo erectus* y su propio andar en el universo animal.

Robert Calabria,<sup>27</sup> filósofo uruguayo, integrante del grupo Bayerthal en los años setenta señaló:

Lo que propone la escuela Bayerthal es la educación de nosotros mismos en y por el cuerpo, ampliando el campo de la consciencia, volviendo la atención hacia esa base que constituye lo que nosotros somos, pues el cuerpo es presa de el (y expresa el) gran olvido ontológico (Calabria, 1979: 85).

El recurso de buscar imágenes inspiradoras en las artes visuales recuerda mucho a las metodologías del Diseño de Comunicación Visual, al igual que en la Arquitectura. Bayerthal se va a alimentar de todo ese material artístico, que le es muy conocido pero también desde lo filosófico para poder devolverle al hombre su lugar en el espacio y en el tiempo.

Calabria, se pregunta con relación al trabajo que realizaban en el Grupo Bayerthal:

¿Qué conciencia tenemos de lo que hace nuestro cuerpo con el espacio en sus movimientos parciales? ¿Qué intuición tenemos de las formas espaciales que el cuerpo determina en la propia dinámica?

---

27- Robert Calabria (Sección de Filosofía Teórica, Instituto de Filosofía, Facultad de Humanidades, Udelar).

El trabajo orientado por estas ideas que continúa planteando Calabria permite descubrir que la fascinación por la plástica proviene de la oscura intuición de las formas que se pueden engendrar con nuestro cuerpo como materia. Sucede como si la contemplación del hecho plástico no fuera más que la vivencia presentida de nuestro cuerpo en el acto de generación de una forma.

También lo geométrico se nos manifiesta como la culminación de las máximas intensidades de las energías psicosomáticas en armonía o en contraposición. El rigor geométrico, corporalmente sensibilizado, aparece no como el resultado de la abstracción empobrecedora sino como la forma necesaria de manifestación en las energías plenamente liberadas. El trabajo de corporeización plena de la intuición espacial nos convierte, de contempladores de formas, en creadores de formas (Calabria, 1979: 87).

Parecería que Calabria intenta conectar el trabajo de Bayerthal con el de la «conciencia geométrica» y de cómo esta conciencia en lugar de empobrecer, libera las energías y nos coloca en lugar de creadores, algo de esto se respira al leer a Laban.

Se podría pensar en la posibilidad de crear coreografías inéditas desde el papel a partir de su sistema de notación, como si fueran diseños delimitados a una grilla y un sistema de referencias. Si se tiene un manejo formal de la escritura de la danza, se podrá componer desde el proyecto de diseño coreográfico nuevas obras antes de tomar contacto con la realidad física de los bailarines en la escena. De esta forma se concebirá la pieza desde un sistema signico de materialidad completamente diferente al resultante. Esta metodología, basada en la confianza en la abstracción formal de realidades físicas, se aleja bastante de las empleadas contemporáneamente, mucho más recostadas en lo *performativo* y la acción de los intérpretes en escena.

Carolina Besuievsky,<sup>28</sup> coreógrafa uruguaya contemporánea, frente a la pregunta respecto a para qué nos sirven las notaciones hoy destacó la doble función que considera que tienen: la escritura como motor creativo y la función de *partenaire* (compañero), que acompañan de manera afectiva el proceso creativo. En referencia al momento mismo del registro del proceso creativo coreográfico, o de una obra de danza contemporánea, Carolina diferencia las notas de los intérpretes-bailarines de las del director-coreógrafo y reconoce la dificultad de congeniar la experiencia misma de estar en escena con la de tomar notas, sobre todo en aquellas piezas en donde ha participado como directora y bailarina al mismo tiempo.

Cuando el trabajo «coreográfico» está dirigido a lo sensorial, al trabajo con estados físicos y emocionales, cabría la pregunta: ¿hasta qué punto necesitamos de las notaciones?, ¿existe un artefacto, de cualquier índole, que registre los estados físicos y emocionales?

La preservación de las creaciones artísticas de danza en una forma que permita a la posteridad para estudiarlos y también para reproducirlos es una de las principales consideraciones que llevaron al estudio de *Choreutics* y la invención de la notación de la danza, pero el problema tiene otro lado también. Cuando escribimos una idea, ya sea en palabras o en notación de la danza, nos vemos obligados a aclarar y simplificar nuestra primera concepción vaga. El análisis requerido por el proceso de grabación desvela el interior, así como la naturaleza hacia afuera del movimiento (Laban, 2011b: 122).

---

28- Bailarina, docente y coreógrafa. Psicóloga egresada de la Facultad de Psicología (Udelar). Desde 1982 desarrolla su actividad profesional en danza en Uruguay y en el exterior. Se focalizó en el estudio de la Improvisación Escénica como camino de creación. De familia de arquitectos, habitó desde niña la Facultad de Arquitectura. En su trabajo tiene especial interés en las diferentes lógicas que se dan cuando se trabaja desde el cuerpo y su relación al espacio que habita.

## El movimiento como materia prima del diseño

Si se piensa en las notaciones de la danza hoy, ¿para qué serviría hacer un registro por escrito de lo coreográfico?, ¿no nos bastaría con capturar el movimiento en una fotografía o extraer un *still* de un video? No hay duda de que las notas en cualquier proceso creativo son insustituibles, como mencionaba García Robles, «la mano anotando lo que luego se convertirá en un entidad física mucho más palpable y compleja» podrá ser una mano mecánica comandada por un ordenador, pero siempre detrás de esta habrá una mano humana.

Los sistemas visuales de notación de la danza están basados en la idea de que la danza es visual, puntualiza Hutchinson Guest, que los movimientos están diseñados para «hacer fotos». Esto es más claro para la danza clásica, cuyas figuras están predefinidas, pero no toda forma de movimiento produce figuras como fotografías.

Este problema de capturar el movimiento a partir de imágenes fijas tiene larga data en la historia de la fotografía y el cine. Por nombrar solo dos casos significativos se encuentra Étienne Jules Marey, médico, fotógrafo e investigador francés (1830-1904) que se destacó por sus investigaciones en el estudio fotográfico del movimiento, también fue fisiólogo. Inventó, en 1888, un método de producir una serie de imágenes sucesivas de un cuerpo en movimiento en el mismo negativo con el fin de poder estudiar su posición exacta en el espacio en momentos determinados, que llamó *chronophotographie*. Entre sus discípulos se encuentra Eadweard Muybridge (1830-1904), contemporáneo a Marey, cuyos experimentos, que simulaban el movimiento como resultado de la concatenación de figuras en un cilindro giratorio, que llamaría «zootropo», sirvieron de base para la creación del cinematógrafo.

Si bien las tecnologías han cambiado considerablemente respecto al siglo XX, y ni decir del siglo XIX, no parece haberse modificado tanto la visualidad, o mejor dicho, las metáforas visuales que acompañan a la idea de capturar el movimiento. Se considera un hallazgo inicial para el presente trabajo, el haber encontrado un proyecto de investigación universitario sobre la escritura de una obra de danza del coreógrafo estadounidense William Forsythe en bibliografía específica de Diseño de Información (Redgen, 2012: 295). El propio coreógrafo recurrió a la *Ohio State University* para diseñar un sistema de visualización resultado de su pieza coreográfica, lo cual devino en un proyecto de largo alcance.

Se puede apreciar como a partir de los movimientos de los bailarines se tomó información cualitativa sobre las trayectorias de sus movimientos (figura 30) y se diseñó una partitura gráfica de las alineaciones entre los bailarines a lo largo del tiempo de la coreografía (figura 32).

Otro ejemplo que vale la pena destacar es el de una serie de videos institucionales para una cadena de televisión asiática *ccn9* (figuras 31 y 33). En este caso se toma el movimiento como motor de formas escultóricas, algo que Loie Fuller o los Futuristas italianos hubieran deseado hacer a principios de siglo XX y parecería ser que la historia les ha dado la razón.

De las últimas décadas, estos son apenas algunos ejemplos de lo que se puede hacer con el movimiento como materia prima del diseño. Los paradigmas de la revolución tecnológica han modificado de manera sustantiva los procesos de registro de obras coreográficas y por ende los procesos de creación y recuperación de las mismas. La holografía, el modelado 3D, la animación, la realidad aumentada, entre muchas otras herramientas de reciente aparición provocan muchas preguntas sin vislumbrar destinos muy claros. ¿Cuánto ha cambiado la manera en la que se percibe el movimiento? ¿Cómo se vuelve a vivir, a presentar, a representar? ¿Tiene sentido seguir representando el movimiento de manera bidimensional? ¿Cuáles son los límites de la representación bidimensional del cuerpo en movimiento?

En la época contemporánea son muchas las tecnologías que se pueden aplicar a la hora de registrar movimientos, o sobreimprimir información sobre una realidad en movimiento, como es el caso de la realidad aumentada. Los *renders*, los personajes virtuales, el procesamiento de información en tiempo real, las trayectorias de movimiento materializadas son algunas de las herramientas a las que se puede recurrir. La eclosión de los *transmedia* en la elaboración de proyectos de Diseño de Comunicación Visual ha multiplicado las posibilidades, hoy día los dispositivos móviles proveen sensores de temperatura, movimiento y otros.

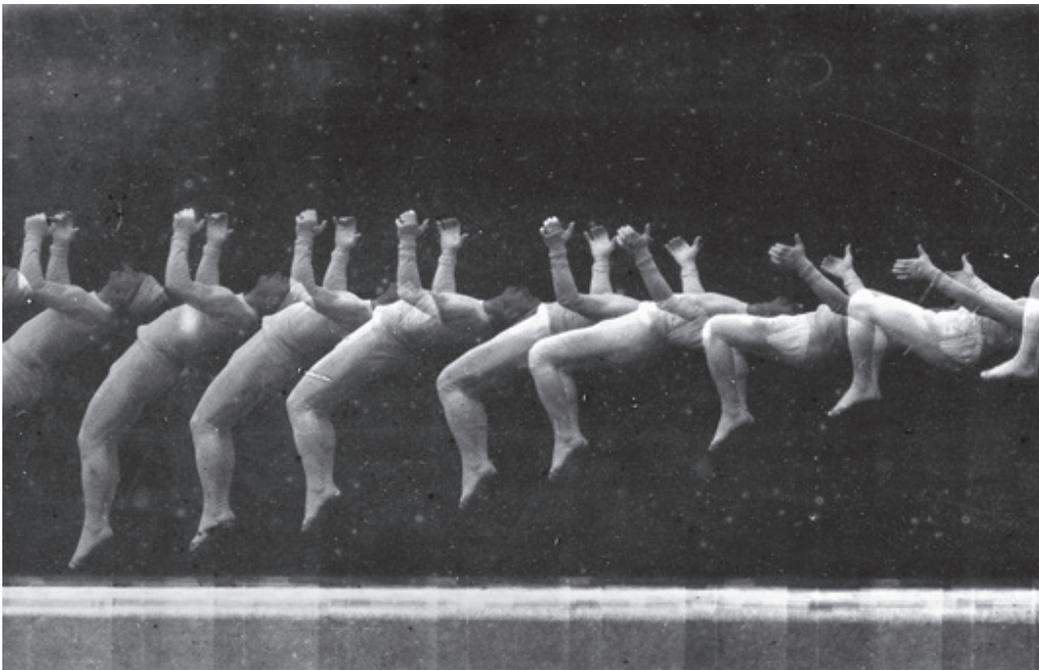


Figura 29. Montaje de EJ Marey. Bandes *Chronophotographiques* (1890) EJ Marey en Georges Demeny, Colección de la Cinemateca francesa.



Figura 30. Fotografía intervenida con trayectorias de bailarines. Para ampliar: <<http://synchronousobjects.osu.edu>>



Figura 31. Capturas de videos institucionales para la cadena de televisión asiática cctv9 desarrollados por la casa de diseño JL Design de Taiwan y KORB.

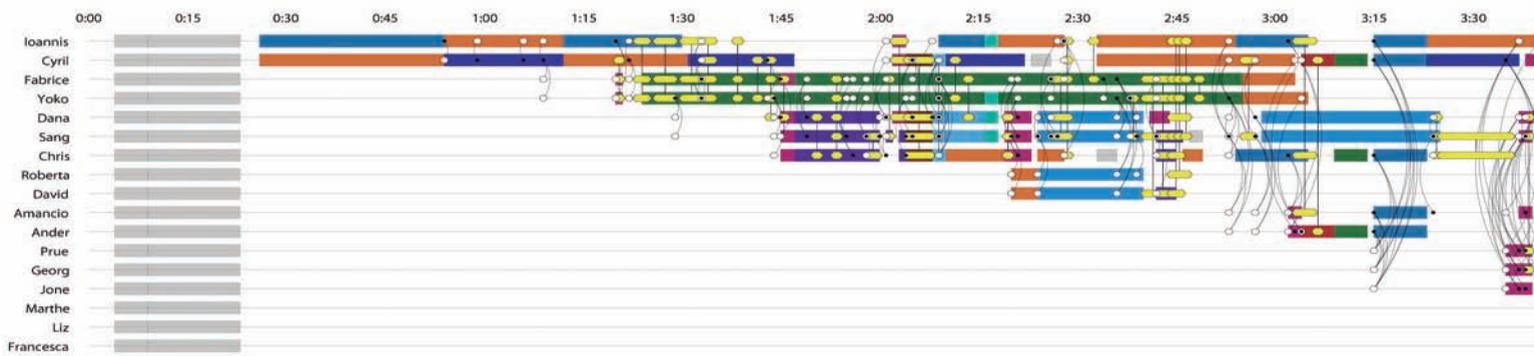


Figura 32. Fragmento de partitura gráfica de las señales y las alineaciones entre los bailarines a lo largo del tiempo de la coreografía. En: Redgen, 2012: 296. Para ampliar: <<http://synchronousobjects.osu.edu>>

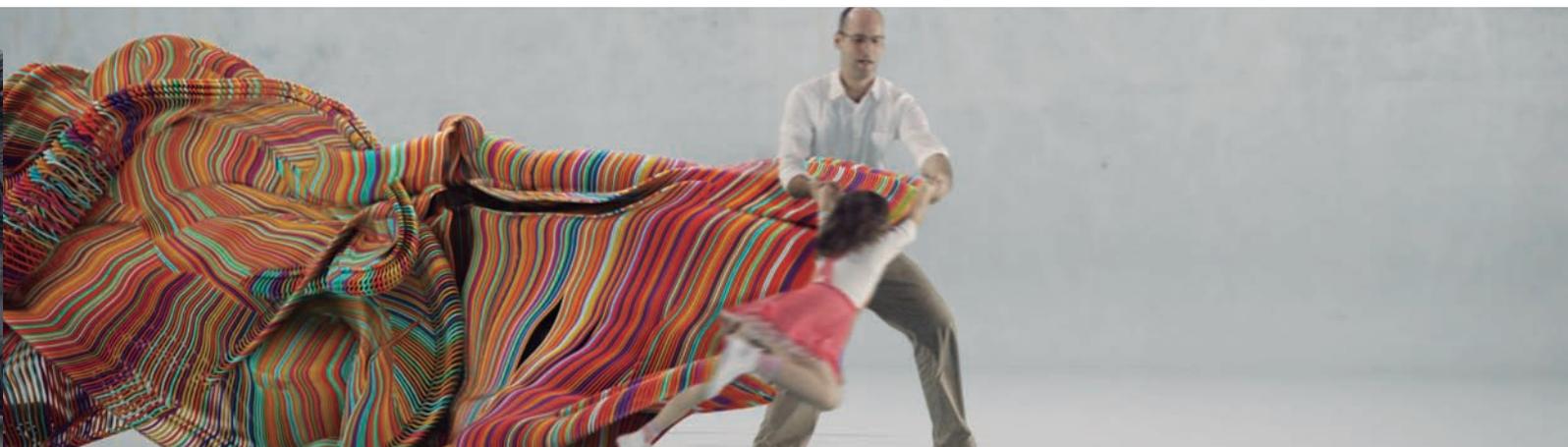


Figura 33. Capturas de videos institucionales para la cadena de televisión asiática cctv9 desarrollados por la casa de diseño JL Design de Taiwan y KORB.

## Conclusiones

En función de las estrategias metodológicas empleadas para desarrollar la investigación, a saber: el relevo bibliográfico, la traducciones de Laban, Hutchinson Guest, Louppe, entre otros, la búsqueda de fuentes en archivos especializados, la realización de entrevistas, la puesta en diálogo de los autores, los conceptos teóricos y la yuxtaposición de imágenes sincrónica y diacrónicamente, se ha transformado el *corpus* inicial considerablemente. El abordaje de las notaciones de la danza y su relación con el Diseño desde la perspectiva de la Cultura Visual permitió la relativización de las fronteras disciplinares, al volver más permeable los contextos de producción que en muchos casos la Historia del Diseño ha omitido, y ha permitido que conversen entre sí, fruto del carácter interdisciplinar del abordaje.

Otro aspecto en el que ha impactado el abordaje desde la Cultura Visual es la organización en las secciones propuestas. Como resultado de la afectación entre ellas se puede concluir que el objeto de estudio en cuestión, las notaciones de la danza, sobrepasan las barreras disciplinares que le han sido impuestas, y vuelve factible su análisis desde múltiples perspectivas; instrumental, con relación a las estrategias de registro que se han mencionado en *Coreo-grafías*; como «lenguajes gráficos»; morfológica, con relación a las analogías formales con otras áreas de lo visual; histórica-contextual, con relación a sus vinculaciones con Escuelas de Arte y Diseño y a las experiencias locales; y tecnológica, con relación a la actualización de sus funciones.

Los casos de notación para la danza relevados en el apartado *Coreo-grafías* del presente trabajo han sido revisados, recopilados y criticados fundamentalmente por Hutchinson Guest respecto a las prácticas de la danza a las que se correspondían, siendo cruciales para entender su propia historia. En ocasión de referirse al Diseño de Información, categoría de por sí mucho más amplia que las notaciones de la danza, se concluye que no sería muy conveniente forzar una interpretación sobre sus lógicas de instrumentación en la misma clave que los sistemas de notación para la danza, ya que no se corresponden con la misma práctica, por más que existan similitudes en las clasificaciones, como se mencionaba al comienzo del apartado *Coreo-grafías*. Si bien para los alcances de esta investigación la comparación de las taxonomías resultó pertinente, sería interesante realizar a futuro un recorte dentro del Diseño de Información centrado en la problemática del movimiento, para comparar y contrastar con los sistemas de notación de la danza y poder profundizar en sus instrumentos más en detalle.

Respecto al intento de registrar la danza como «lenguaje gráfico», se concluye que el abordaje de la Semiótica tiende a trasponer modelos lingüísticos al ámbito de lo visual cuyo régimen admite únicamente la segmentación propia de lo lingüístico y no amplía hacia nuevos horizontes.

La revisión de la historia de algunos casos de aspiración de «lenguajes» universales da cuenta de las diferencias entre Neurath y Laban, primero que nada por estar instalados en disciplinas distintas, y además porque corrían con fines diferentes, el primero asociado a un cambio socioeconómico y el segundo a la compresión universal del cuerpo en movimiento. Esto da la pauta de la diversidad de dicha vocación universalista. El breve recorrido por los intentos de registro escrito de la danza y sus cotextos, también echa por tierra la posibilidad de existencia de un único sistema universalmente interpretable, enseñable y expandible.

Dicha conclusión es abonada por Hutchinson Guest cuando evalúa ventajas y desventajas de cada uno de los sistemas, ya que los ha podido contrastar en sus estrategias de representación uno a uno. Aunque dicho trabajo exhaustivo devenga en que el *Labanotation* ha sido el sistema con más relieve y resignificación, incluso este ha caído en desuso hace tiempo debido a los avances tecnológicos. Es decir, ni siquiera el *Labanotation*, que ha perdurado más, puede pensarse como «lenguaje» universalmente compartido. La cuestión de la perdurabilidad del *Labanotation* hasta casi fines del siglo XX es también un tema para futuras investigaciones.

Tanto Laban como Neurath dan herramientas para identificar los resabios de intentos universalistas en cualquier proyecto de diseño actual y mediante su estudio colocan al diseñador en situación de conciencia crítica, sobre todo a la hora de realizar proyectos configurados a través de procedimientos que jerarquicen el carácter intersubjetivo de la profesión.

Desde el punto de vista de las «analogías visuales» entre el sistema de notación de Laban y algunas obras de artistas como Popova, Stepanova, Exter o Taeuber-Arp, pertenecientes a diferentes vanguardias históricas, la intención fue destacar la obra de artistas menos presentes en las historias del diseño, en oposición al caso de Kandinsky, Mondrian o Rothchenko. Si bien se han incluido a todos los anteriores, la intención fue poner foco sobre aquellos repertorios más bien desplazados de las historias del arte y del diseño. Cabe destacar que las artistas en cuestión eran en su mayoría mujeres, esto no es meramente anecdótico, ya que desde la perspectiva de la Cultura Visual asumida, el área de los Estudios de género aporta una visión menos corriente sobre las historias del arte y el diseño.

Desde el punto de vista de la presencia de la notación de Laban en la actualidad, es evidente que esta cumple una función de fuente primaria para la investigación histórica, en caso de que se trate de partituras escritas por un coreógrafo o por un notador involucrado en la representación escénica, pero más allá de esto, las resignificaciones de Laban han tenido impacto en varios campos. Desde aplicaciones en el diseño de interfaces hasta el registro de movimientos en contextos extra-artísticos, como son las tareas etnográficas o para mejorar la eficiencia de procesos productivos. Además de que no existe una forma léxica para referirse a los bocetos de la danza, algo a señalar como relevante para futuras investigaciones es la amplitud léxica de la palabra «arquitectura» en este trabajo, tanto se trate de la «arquitectura de la información», como la llama Wurman, o la «arquitectura del movimiento» para referirse a las formas que dibujan los movimientos en el espacio. A su vez, las múltiples metáforas que realiza Laban con relación a la arquitectura como diseñadora de espacios, de los sólidos cristalinos circundantes al cuerpo, de la belleza de las formas, etc., evidencia el hincapié en dicha disciplina, que parecería muy funcional para continuar investigando con relación a las representaciones del espacio sobre todo y para superponer las representaciones del tiempo.

Otro campo posible de investigación que se abre a partir de este trabajo es el del Diseño de Información en Uruguay y su vinculación a las artes escénicas. Desde una perspectiva sincrónica en el tiempo presente, mediante la observación y recolección de herramientas provenientes del Diseño de Información puestas en escena o a sus alrededores, en programas de mano, afiches, publicidades, etc. Como conclusión del relevo bibliográfico y documental se evidencia la amplitud de fuentes primarias para nuevas investigaciones, a nivel local: programas de mano, afiches, bocetos de diseños de escenografía y vestuario y el vestuario mismo, fotografías, etc., que habían sido realizados por diseñadores no profesionalizados. Hay allí una historia de la profesión no contada.

El carácter instrumental de las notaciones, y su inscripción dentro del mundo de las partituras y bocetos para la creación y prefiguración de nuevos proyectos, hace que puedan ser comparados con las instancias de anteproyecto de diseño, sin embargo, los condicionantes son diferentes.

Por más que se han reconocido vínculos entre los sistemas de notación o las partituras de la danza, con el Diseño de Información, es posible concluir que las notaciones de la danza forman parte de un repertorio especializado, mientras que los diseños de información son repertorios mucho más generales, que no exigen un aprendizaje específico ni la realización de una práctica determinada. Por lo tanto, dichos repertorios cumplen roles bien distintos, lo cual tampoco invalida la idea de analizar y reconstruir las codificaciones de los modos especializados en clave de modos más generales.

Si bien nos hemos acercado a formular algunas respuestas para las preguntas iniciales de la investigación sobre los sistemas de notación en la danza, como las formas en las que se han estruc-

turado, los datos que aportan, las metáforas que sugieren, las relaciones con la notación musical, los correlatos con las tradiciones de las artes plásticas. También se han explicitado algunas de sus estrategias y formas instrumentales y los límites en la consideración de éstos como «lenguajes». Sin embargo, de las preguntas inicialmente planteadas, quedan otras que merecerían investigaciones más específicas, a saber: ¿qué nivel de detalle resiste la descripción de un movimiento en el espacio? ¿Hasta dónde puede la representación bidimensional traer de nuevo al mundo un hecho somático? ¿Su codificación gráfica está en relación con lo que trae consigo al mundo? Y vinculadas a la transmisión del conocimiento: ¿qué potencialidades tienen las notaciones para que los movimientos puedan ser aprendidos? ¿Tienen capacidad cognitiva?

Quizás, el hecho de vincular Diseño de Información con las notaciones de la danza ha ayudado a la comprensión conjunta de ambos dispositivos, y las zonas compartidas se vuelven intersticios relevantes para ser investigados. Tal es el caso de una infografía cuando tiende a ser «subjetiva» y su información es de tipo cualitativa o un sistema de notación de danza que intenta cuantificar su información previa, como fueron algunos de los casos vistos.

El espacio de retroalimentación entre los sistemas de visualización de información, las notaciones, los bocetos, las técnicas y las tácticas de registro de información que permitan diseñar nuevas infografías está abierto a que aparezcan nuevas zonas híbridas en donde buscar nuevos problemas de investigación. En carácter efímero de la danza, los avances tecnológicos, las nuevas materialidades, digitales, intangibles, parecerían plantearnos nuevos y atractivos desafíos, para el registro, comparación, documentación o directamente para la prefiguración de nuevos artefactos visuales.



**Figura 34.** Imagen del sistema de notación del movimiento *Eshkol Wachman*. Es un sistema para papel o computadora. Fue creado en Israel por la teórica de la danza Noa Eshkol y el profesor de Arquitectura de Technion Avraham Wachman. Se utiliza para varios campos, como la danza, la terapia, comportamiento animal y el diagnóstico de autismo. Dibujos por Avraham Wachman, Cortesía de la *Noa Eshkol Foundation for Movement Notation*, Israel.

## Bibliografía

- Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (ed.) *Historia de la danza. Una introducción*. México DF: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2008.
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: MA Houghton Mifflin Company, 1979.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Bertin, Jacques. *Semiology of Graphics: Diagrams, Maps*. Madison: Ersri Press, 2010.
- Blok, Cor. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Boehm, Gottfried (ed.). *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994.
- Bradley, Karen. *Laban*. Nueva York: Routledge, 2009.
- Bredenkamp, Horst. «Drehmomente – Merkmale und Asdprüche des Iconic Turn» En: C. Maar; H. Burda (eds.), *Iconic Turn: Die Neue Macht der Bilder*. Cologne: Du Mont, 2004, pp. 15-26.
- Cairo, Alberto. *El Arte funcional: infografía y visualización de información*. Madrid: Alamut, 2011.
- Cámara, Elizabeth; Islas, Hilda. *Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana*. México DF: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2007.
- Carrie Lambert, Beatty. *Dance/Draw*. Boston: The Institute of Contemporary Art, 2011.
- Castro Cerón, María Lourdes. «Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: poesía, música y danza». Memoria para optar al grado de doctor. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Celant, Germano. *Hacia lo imposible: Merce Cunningham*. Milán: Electra, 1999.
- Citro, Silvia. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Calvet, Jean. *Historia de la escritura*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Cooper Albright, Ann. *Traces of light. Absence and Presence un the Work of Loie Fuller*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2007.
- Dei, Daniel H. *La tesis. Cómo orientarse en su elaboración*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Dussel, Inés. «Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo». *Propuesta Educativa* 31, 2008 [en línea]. En: <<http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf>>. Consultado el 21 de abril de 2014, pp. 69-79.
- Elkins, James. *The domain of images*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1999.

- Farkas, Mónica; Cesio, Laura; Sterla, Mauricio; Sprechmann, Magdalena. «Graphic devices for urban planning: information design in the Bulletins 1951-1972». *6th Information Design International Conference / 5th Info Design Brazil - Brazilian Conference of Information Design*, Recife, Brasil, 9-13 de septiembre, 2013.
- Fatone, Vicente. *Arquitectura y danza*. Santa Fe: Instituto nacional, 1936.
- Fer, Briony. «El lenguaje constructivo» en Fer Briony; Batchelor, David y Wood, Paul, *Realismo, Racionalismo y Surrealismo*, Madrid, Akal, pp. 91-163, 1999.
- Fernandes, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- Franko, Mark. *Dance as text: Ideologies Of The Baroque Body*. Cambridge University Press, 1993.
- Frascara, Jorge. *¿Qué es el Diseño de Información?* Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2011.
- Friedmann, Elly D. *Ensayos sobre Laban, Alexander y Feldenkrais. Pioneros de la conciencia a través del movimiento*. Buenos Aires: Castor y Polux, 1989.
- Funkenstein, Susan. «Picturing Palucca at the Bauhaus» En: Manning, Susan y Ruprecht, Lucia. *New German Dance Studies*. University of Illinois Press: Urbana, 2012.
- García Negroni, María Marta. «Normas para la presentación de trabajos científico-académicos y universitarios» En: García Negroni, M. M. *Escribir en español: claves para una corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010, pp. 783-819.
- Gelb, Ignace J. *A Study of Writing*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Gitelman, Claudia; Martin, Randy. *The returns of Alwin Nikolais, bodies, boundaries and the dance canon*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2007.
- González, Gabriela. «Indicios de un modelo para la aplicación del análisis del movimiento Laban en la práctica del entrenamiento del actor». *Revista La Escalera*, 14, Buenos Aires, 2004, pp. 163-177.
- Goodman, Nelson. *Los Lenguajes del arte. Los sistemas simbólicos del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Goutman, Ana. *Artesanías lingüísticas. Notaciones sin claves*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2000.
- Groupe µ. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Guasch, Anna María. «Los estudios visuales. Un estado de la cuestión». *Estudios Visuales*, 2003 [en línea]. En: <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>>. Consultado el 21 de abril de 2014.
- Gygax, Raphael; Munder Heike (ed.). *Between Zones. On the representation of the Performative and the Notation of Movement*. Zürich: migros museum, 2012.

- Haslam, Andrew. *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona: Blume, 2007.
- Hutchinson Guest, Ann. *Choreo-graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Nueva York: Gordon and Breach, 1989.
- *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. Nueva York: Dance Horizons, 1984.
- *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. Nueva York: Theatre Arts Books, 1970.
- Jean Martin, Herri. *Historia y poderes de lo escrito*. Gijón: Ediciones Tera, 1999.
- Kalman, Tibor. «Moira Culler interviews Tibor Kalman». Revista eye [en línea]. En: <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-tibor-kalman>>. Consultado el 22 de abril de 2014.
- Kandinsky, Vassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2011.
- Kesselmann, Susana. *El pensamiento corporal*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Klanten, Robert. *Data Flow 2: Visualizing Information in Graphic Design*. Berlin: Gestalten, 2010.
- Klee, Paul. *Bases para la estructuración del arte*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003.
- Knight, Carolyn; Glaser, Jessica. *Diagramas. Grandes ejemplos de infografía contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Laban von, Rudolf. a: *The Mastery of Movement*. London: Dance Books, 2011.
- b: *Choreutics*. London: Dance Books, 2011.
- Langer, Susane. «La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza». En: *Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Infinito, 1957.
- «From feeling and form». En: Coperland, R. y Cohen, M. (eds.). *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, 1953.
- Ledesma, María Del Valle. *El diseño gráfico, una voz pública (de la comunicación visual en la era del individualismo)*. Buenos Aires: Wolkowicz, 2010.
- Leopore, Traci. «Laban Movement Analysis for User Experience Design». *UX matters* [en línea]. En: <<http://www.uxmatters.com/mt/archives/2010/02/labon-movement-analysis-for-user-experience-design.php>>. Consultado el 27 de abril de 2014.
- Lima, Manuel. «El estallido de la visualización». Revista *étapes: diseño y cultura visual*, 10, Barcelona, abril 2008, pp. 44-49.
- Loupe, L., P. Virilio, et al. *Traces of Dance*. París: Dis Voir, 1994.
- Malofiej 13. Premios internacionales de Infografía. Navarra: *Society for News Design*, 2013.
- Mauss, Marcel. «Las técnicas del cuerpo». En: *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.

- Meggs, Phillip; Purvis, Alston. *Historia del diseño gráfico*. Barcelona: RM Verlag, 2009.
- Medellín, Alejandra. *La danza del doble. Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer*. México DF: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDI), 2010.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. The University of Chicago Press, 1986.
- Moxey, Keith. «Los estudios visuales y el giro icónico». *Estudios Visuales* [en línea]. En: <[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf)>. Consultado el 21 de abril de 2014.
- Neurath, Otto. *From hieroglyphics to Isotype, a visual autobiography*. Londres: Hyphen Press, 2010.
- Newlove, Jean; Dalby, John. *Laban for all*. Londres: Routledge, 2004.
- Nikolais, Alwin; Murray, Louis. *The Nikolais/Louis Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Noverre, Juan Jorge; Levinson, Andrés. *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*. Buenos Aires: Centurión, Colección Ulises, 1946.
- Olson, David. *El mundo sobre el papel*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Pelta, Raquel. *Diseñar hoy. Temas contemporáneos del diseño gráfico (1998-2003)*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Preston-Dunlop, Valerie, Sayers, Lesley-Anne. *The dynamic body in space: developing Rudolf Laban's ideas for the 21st century*. London: Dance books, 2010.
- Rendgen, Sandra; Wiedemann, Julius. *Information Graphics*. Koln: Taschen, 2012.
- Rodchenko, Alexander. «The line». En: Henry Art Gallery; Andrews, Richard y Kalinovska, Milena, *Art Into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, Nueva York: Rizzoli, 1990, p. 71.
- Satué, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Forma, 2006.
- *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Madrid: Siruela, 2007.
- Schilder, Paul. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- Schlemmer, Oskar. «El hombre y la figura artificial». En: Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- «Las matemáticas de la danza». *Vivos voco* (Leipzig), volumen V. En: Wingler, Hans M. *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Moholy-Nagy, László, Molnár, Farkas. *The Theatre of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press, Middletown, 1961. Traducción: Alejandra Medellín.
- Seymour, Aaron. *The Phaidon Archive of Graphic Design, E047*. Londres: Phaidon Press, 2012.

- Shawn, Ted. *Every Little Movement*. Nueva York: Dance Horizons, 1954.
- Silvestri, Adriana. *Discurso instruccional*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995.
- Solari, María Luisa. «Notación de la danza». *Revista Musical Chilena*. XII, 58, 1958, pp. 42-58.
- Stadler, Friederich. *El Círculo de Viena*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Tani, Ruben. *Etapas del pensamiento en Uruguay 1910-1960*. Roxlo, Figari, Oribe, Torres-García, Quiroga, Morosoli, F. Hernández. Montevideo: Hum, 2013.
- Ton, Salvadó. *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura en las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Tufte, Edward. R. *Visual Explanations: images and quantities, evidence and narrative*. Nueva York: Graphics Press, 1998.
- *Envisioning Information*. Nueva York: Graphics Press, 1990.
- Vienne, Vienne. «Edward Tufte, la complejidad se hace legible». *Revista étapes: diseño y cultura visual*, 10, 2008, pp. 36-43.
- Wurman, Richard Saul. «How I strive to understand what it is like not to understand». En: Rendgen, Sandra; Wiedemann, Julius. *Information Graphics*, Koln: Taschen, 2012, pp. 37-56.

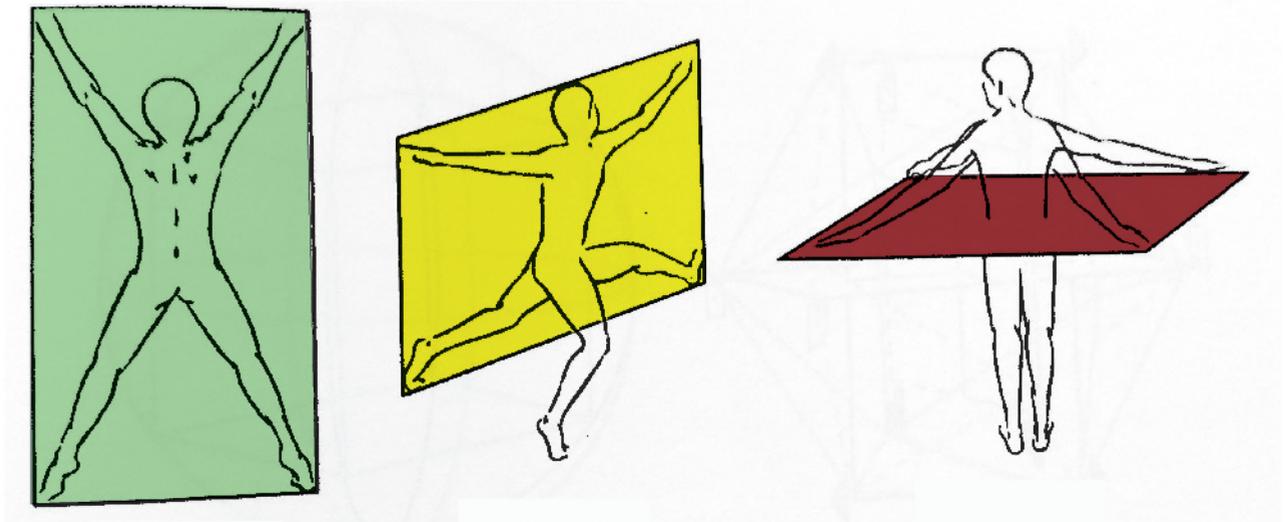


Figura 35: Identificación de los planos en la representación del sistema de notación para el movimiento Laban. Verde: lateral; amarillo: sagital; rojo: horizontal.

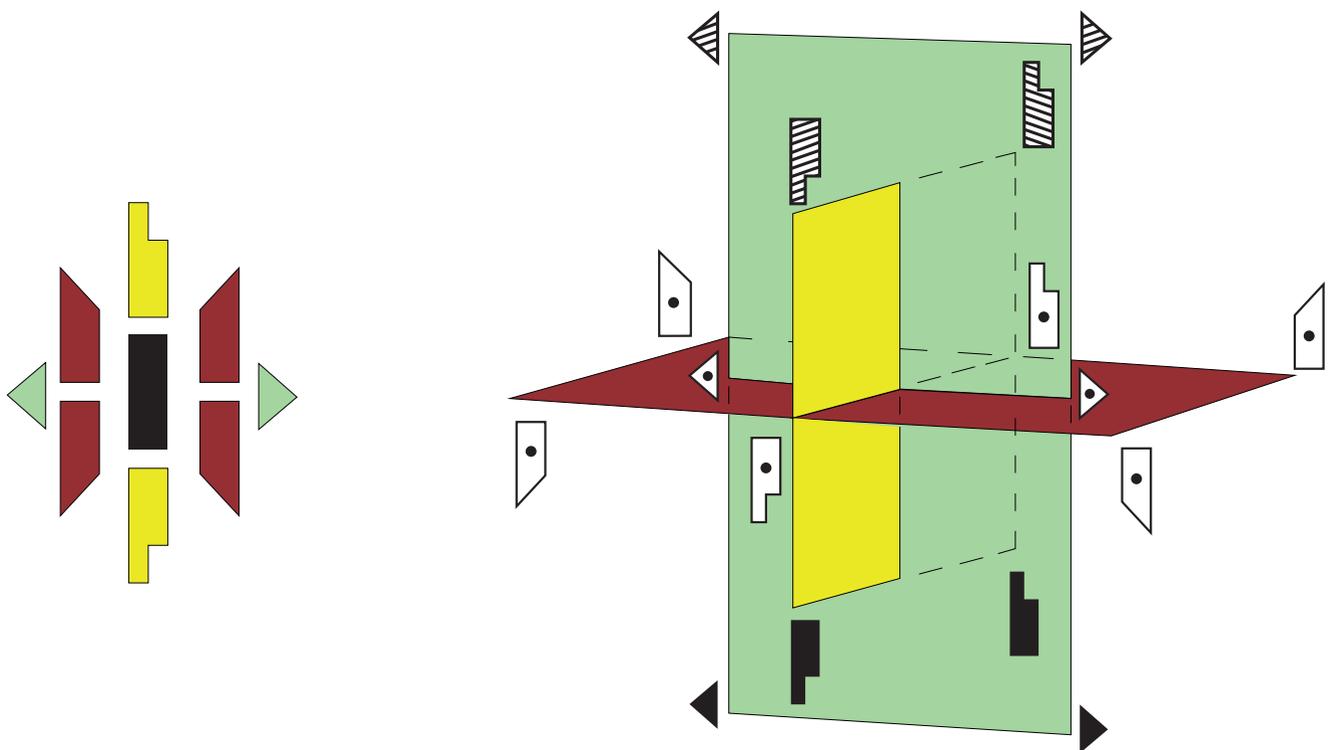


Figura 36. Sistema de referencias de las direcciones en el espacio del sistema de notación para el movimiento Laban. Lleno: plano inferior; Punto: plano medio; Rayado: plano superior

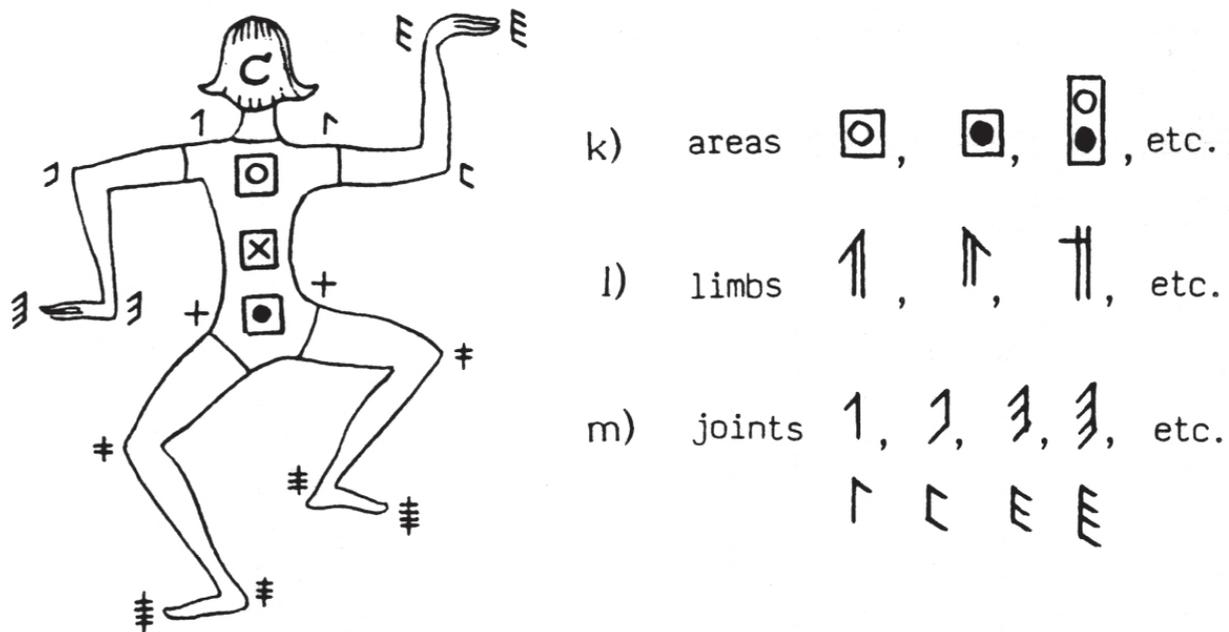


Figura 37. Sistema de referencias para la identificación de las distintas partes del cuerpo del sistema de notación para el movimiento Laban. En: Hutchinson Guest, 1989: 122.

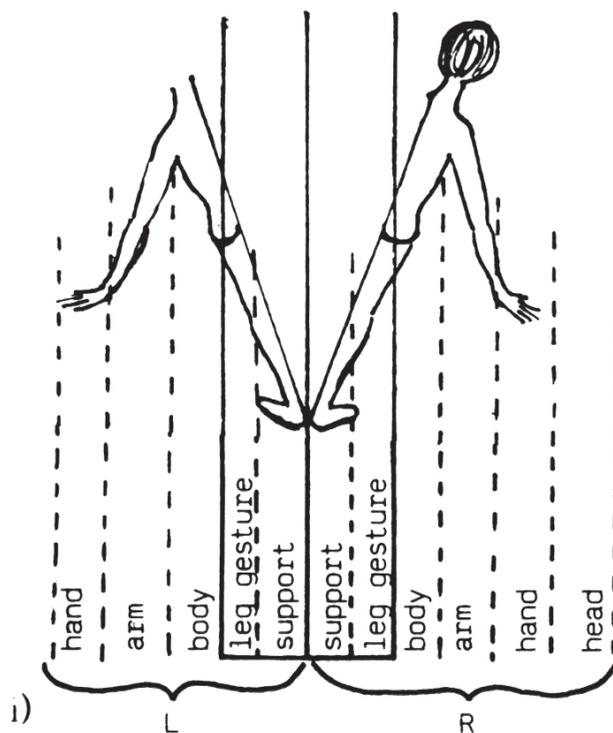


Figura 38. Esquema de distribución de las partes del cuerpo en el eje horizontal del sistema de notación para el movimiento Laban. En: Hutchinson Guest, 1989: 121.

«Cuerpos escritos y diseñados» se propone indagar en los sistemas de notación de la danza, con el objetivo de poner en correlación sus repertorios visuales con los repertorios del Diseño de Información, campo específico del Diseño de Comunicación Visual.

El abordaje propuesto tiene como objetivo describir, analizar, interpretar y explicar algunas codificaciones visuales que han sido y tienen potencialidad de ser útiles tanto para creaciones escénicas como para otro tipo de implementación en el campo del Diseño.

Si el Diseño es capaz de imaginar y elaborar nuevos mundos posibles por medio de sus proyectos, el hecho de reintegrar el cuerpo, y especialmente el cuerpo en movimiento como una problemática del mismo, consideramos que es un aporte a la expansión del campo del Diseño Gráfico al del Diseño de Comunicación Visual.

---

---

---

---

---

Pablo Muñoz Ponzo (Montevideo, 1987).

Licenciado en Diseño de Comunicación Visual (LDCV) por la Facultad de Arquitectura e Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República (2014). Profesor ayudante en las áreas socio-cultural y proyectual de la LDCV. Bailarín y coreógrafo en danza moderna-contemporánea. Se ha interesado en los últimos años por las zonas de confluencia entre el diseño y la danza a partir de los registros del cuerpo en movimiento.

ISBN: 978-9974-0-1343-8

