



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

DE LA TARIMA AL PLASMA
UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA EVOLUCIÓN DE LA
DANZA DESDE LAS VANGUARDIAS A LA VÍDEO-DANZA.

PÉREZ DOLZ, JESÚS
València, Noviembre de 2007

Directora: CUBELLS CASARES, EMPAR

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	4
----------------------------------	---

PARTE I. LA DANZA

I.1.-Definición de Danza	8
I.1.1 Danza Folclórica	10
I.1.2 Danza Académica. El Ballet clásico.	11
I.1.3 Organigrama general del Ballet clásico.	16
I.2.- La notación de la danza	17

PARTE II. EVOLUCIÓN DE LA DANZA s. XX

II.1. La danza libre	21
II.1.1 .Loïe Fuller	22
II.1.2 Ruth St.Denis	24
II.1.3 Ted Shawn	25
II.1.4 Isadora duncan	26
II.1.5 Charles Weidman	28
II.2. La danza moderna	29
II.2.1 Doris Humphrey	30
II.2.2 Marta Graham	32
II.2.3 José Limón	34
II.3. La danza expresionista	37
II.3.1 Rudolf Laban	39
II.3.2 Mary Wigman	42
II.3.3 El Teatro Danza	45
II.3.3.1 Pina Bausch	46
II.4 La Danza posmoderna. Yvonne Rainer	51
II.5. El Teatro físico. DV8	56

PARTE III. DANZA Y PRÁCTICA ARTÍSTICA

III.1. La vanguardia	57
III.1.1. Diaghilev, Picasso y los Ballets Rusos.	59
III.1.1. España y los Ballets Rusos	69
III.1.2. La danza y los futuristas	72
III.2. Vicente Escudero	74
III.3. Oskar Schelemmer	78
III.4. La Escultura como Comportamiento	83
III.5. El vídeo-arte	85
III.5.1. Name June Paik	86
III.5.2. Merce Cunningham	89
III.6. La Danza y las nuevas Tecnologías	94
III.6.1. Software	94
III.6.2. La video-danza.....	101
III.6.2.1.¿Hablamos de vídeo? ¿hablamos de danza?. ...	105

PARTE IV. UNA, DOS Y TRES. ('VÍDEO-DANZA')

IV.1.-Género y rol	108
IV.1.1 Definición de género	108
IV.1.2. Definición de rol	110
IV.2.Género y Danza	112
IV.2.1.Concepción de la danza en la sociedad patriarcal	113
IV.3. <i>Una , dos y tres</i>	118
<u>CONCLUSIONES</u>	122
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	124

INTRODUCCIÓN

En el proceso actual de la reestructuración de las culturas del conocimiento se vuelven a cuestionar los límites tradicionales entre el arte y la ciencia así como entre las ciencias y las letras. El cuerpo, sus movimientos y los sentidos entran en escena como instrumentos de producción y escenificación del conocimiento. La danza como “movimiento rítmicamente estructurado en el espacio”¹ (Curt Sachs²) es el conocimiento *hecho carne* que, más allá de la danza artística y social, incluye escenificaciones corporales de comunidades o técnicas corporales del trabajo. El siguiente trabajo se aborda desde el punto de vista de un bailarín que baila en la pantalla.

Mi práctica artística viene desarrollándose en el campo de la video-danza. El objetivo de mis intenciones sólo tienen sentido en la base de la técnica que incorporo en mi discurso.

“La danza es movimiento en el tiempo y en el espacio. Cuando hay una cámara de por medio, entonces existe la video-danza”³

La video-danza nace de las inflexiones y procesos llevados a cabo por un grupo de artistas en los años 60 y 80 en los Estados Unidos. Cunningham revolucionó el sentido del movimiento en relación al cuerpo y al espacio que ocupa y que a la vez provoca, junto a Paik o Cage y otros realizadores como Atlas que influyeron mutuamente en la nueva disciplina o híbrido que nacía como un apéndice del recién nacido video-arte.

Las circunstancias que me llevaron a la elección del tema fueron varias,

¹ Curt Sachs, en <http://www.tanzarchiv-leipzig.de/?q=es/taxonomy/term/166>

² Su mérito principal estriba en los estudios que hizo de los instrumentos musicales, relacionándolos con la etnología, la historia de la danza y la teoría de los ciclos culturales.

³ Merce Cunningham, en Pérez Ornia, J.R. *El arte del vídeo*. RTVE-Serval. Barcelona, 1991. pg,102

en primer lugar, la falta de recursos bibliográficos de danza.

“Resulta curioso e inquietante el hecho de que la danza , pese a ser reconocida solapadamente por el entorno académico como un arte de pleno derecho, siga teniendo unas lagunas bibliográficas que nadie sabe muy bien cómo explicar. Muchos argumentan que la causa de este total abandono teórico viene propiciada por la juventud del arte coreográfico y su naturaleza efímera en los escenarios, lo cual carece de sentido si se constata la cantidad de obras dedicadas al estudio del cine, arte todavía mucho más reciente, o al estudio de obras arquitectónicas de las que apenas nos han llegado los planos originales.”⁴

Con el presente trabajo quiero incitar a la reflexión sobre la importancia de la danza en la configuración del arte en el siglo XX, no sólo en las prácticas contemporáneas sino como aglutinante de las diferentes disciplinas en momentos, como los Ballets Rusos de Diaguilev, *El Ballet Triádico* en la Bahaus o lo que representó el encuentro interdisciplinario en el Black Mountain College en los Estados Unidos de América.

Analizar en el desarrollo de la danza lo que supone la incorporación de la herramienta vídeo y las nuevas tecnologías en el tratamiento de la imagen y el desarrollo de la producción de nuevas miradas del cuerpo.

También uno de los objetivos de mi investigación se centra en el estudio de algunas masculinidades que en la historia de la danza apostaron por un lenguaje que estaba lejos del rol que la danza representaba y sigue aún representando en la sociedad patriarcal. La asociación de la danza con lo femenino.

La falta de recursos bibliográficos me llevo a emplear una metodología empírica basada en la recopilación de datos, estableciendo diferentes criterios en relación a la danza y elección de personas o movimientos más representativos, así como en el visionado de cintas de vídeo de diferentes documentales o piezas coreográficas existentes en el mercado.

⁴ Carlés, Ana Abad. *Historia del Ballet y la danza moderna*. Alianza ed. Madrid 2004. Pg. 9.

El trabajo consta de cuatro partes o capítulos. En la primera parte *LA DANZA*, donde se define lo que conocemos por danza académica o Ballet Clásico, con un breve organigrama ilustrativo de su evolución hasta el Ballet romántico. Es cierto que la danza como técnica clásica sigue su evolución en el siglo XX, con el mismo Balanchine, Paulova, Maurice Bejart, Jiry Kilian, y tantos otros y otras, pero me interesaba quedarme en el momento romántico para después significar lo que supuso la ruptura con la técnica clásica por parte de las y los *nuevos* bailarines.

Este capítulo termina por un breve recorrido por las formas que a lo largo de la historia ha habido de anotar la danza, desde Feuillet a Laban.

En la segunda parte *EVOLUCIÓN DE LA DANZA EN EL SIGLO XX*, se hace un repaso por las nuevas formas de hacer y entender la danza. La danza deja de ser entretenimiento y pasa a ser un lenguaje de expresión subjetivo, articulado por el cuerpo que baila, por un yo que se mueve. Los cuerpos de las y los bailarines adquieren así un compromiso político, articulando nuevas miradas. Loïe Fuller como precursora de la relación danza-tecnología, Duncan con la introducción del espíritu y retorno a lo *natural*, Graham, Limón; la danza expresionista en Alemania y el Teatro-danza, como heredero de esta tradición, representado por Pina Bausch. En el apartado dedicado a la danza posmoderna, analizo la figura de Yvonne Rainer, pues me interesa su trabajo como realizadora cinematográfica, venida de la danza y mujer comprometida.

En la tercera parte *DANZA Y PRÁCTICA ARTÍSTICA*, me centro en momentos clave en las vanguardias donde la danza está representada de una manera muy significativa. Trato en este apartado una figura un tanto olvidada, como fue Vicente Escudero y su relación con el surrealismo español. Lo que significó la Bauhaus como aglutinante de diferentes disciplinas y su reflexión del cuerpo arquitectónico.

En el apartado *la escultura como comportamiento*, vemos como la finalidad del arte acción es comunicar la experiencia humana en toda su gama expresiva.

A partir del arte de Acción, los lugares para la representación van difiriendo y se establecen nuevas relaciones.

La llegada del Vídeo, hace que bailarines como Cunningham, encuentren nuevas formas y nuevos lugares de presentación.

*“La cámara no sólo afecta al espacio sino también al tiempo: el ritmo de la cámara y el ritmo de la danza pueden actuar de manera muy distinta a lo que sucede sobre un escenario”.*⁵ Merce Cunningham

En la última parte del trabajo UNA, DOS y TRES, (‘Vídeo-danza’) abordo un ejemplo concreto de mi producción, *Una, dos y tres* (Video-danza, 06:32”) basado en un texto de Faith Wilding que pertenece a la performance: *la economía del mantenimiento del trabajo femenino*.

En este apartado, analizo la concepción patriarcal de la danza, y defino los términos género y rol. El género como construcción cultural que nos codifica y una apuesta por lo andrógino, desprendido de las barreras impuestas por el sexo y el género que se relaciona con una forma más amplia y positiva, creativa e imaginativa de traspasar las fronteras que imponían los roles y los géneros.

⁵ Merce Cunningham, de Pérez Ornia, J.R. *El arte del vídeo*. RTVE-Serval. Barcelona, 1991. pg, 102.



PARTE I. LA DANZA

*“Estudien el movimiento de la tierra, el movimiento de las plantas y los árboles, de los animales, el movimiento del viento y las olas, y estudien entonces los movimientos de un niño. Encontrarán que el movimiento de todas las cosas naturales se producen con una expresión armoniosa. Y esto es así en los primeros años de la vida de un niño; pero muy pronto se le impone un movimiento desde fuera en nombre de falsas teorías de la educación, y el niño pierde entonces su vida espontánea y natural, y su poder de expresarla en movimiento”.*⁶ Isadora Duncan, Bailarina.

El movimiento es tan natural e importante para la vida humana como el aire que respiramos. Y así como todos los cuerpos vivos respiran, si entendemos la danza en su más amplio sentido, todos los cuerpos animados también bailan.

I.1.- Definición de Danza.

“la danza es un lenguaje vivo que habla del hombre -un mensaje artístico que se lanza al más allá de la realidad a fin de hablar, por así decirlo, a un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las más profundas emociones del hombre y su

⁶ Isadora Duncan. *El arte de la danza y otros escritos*. José Antonio Sánchez. Akal, Madrid. 2003.pg,90.

necesidad de comunicar".⁷ Mary Whigman, Bailarina.

La Real Academia de la lengua española define danzar como sinónimo de bailar: ejecutar movimientos acompañados con el cuerpo, brazos y pies.

Según Adolfo Salazar, consiste la danza en una coordinación estética de movimientos corporales ... La danza recoge los elementos plásticos, los grandes gestos o grandes posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica.⁸

Alkis Raftis,⁹ definió la danza como "la arquitectura de los movimientos humanos". El arquitecto utiliza elementos técnicos para crear una construcción en un espacio concreto, sus creaciones están basadas en el entendimiento del comportamiento de los materiales. El bailarín como arquitecto de movimientos también es un técnico.

Pero acaso ¿los movimientos fuera de un compás determinado no son danza? ¿hay danza sin un determinado ritmo? ¿deben los movimientos ser estéticos para ser considerados dancísticos?. Preguntas que son las que dan sentido y van definiendo a lo largo de la historia a la danza como un determinado tipo de lenguaje.

Siempre se ha visto la danza como un arte menor, secundario, un arte que no produce sus propios significados. A la hora de definirla siempre se la relaciona con la música o con el teatro, formas éstas que se identifican con lo masculino. La masculinidad se le asocia habitualmente con las posiciones fuertes y definitorias de lo real, la danza no sería un arte que otorga prestigio (salvo lo inmediatamente ligado a lo femenino: la belleza y la espiritualidad), sus saberes son producidos básicamente

⁷ Mary Wigman, *El lenguaje de la Danza*, Ed. del Aguazul. Barcelona, 2002. Pg.17.

⁸ Adolfo Salazar, *La Danza y el Ballet*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1986. p.9.

⁹ Alkis Raftis es presidente of internacional Dance Council CDI. UNESCO.

en la experiencia corporal, a partir del mundo de los sentidos, ámbito fuertemente devaluado por la sociedad occidental que identifica razón y realidad; su lugar en el campo de las artes es débil y su lenguaje expresivo es más asociativo que discursivo, se aproxima más a los procedimientos de la poesía que a los de la prosa analítica.

I.1.1.-Danza folclórica



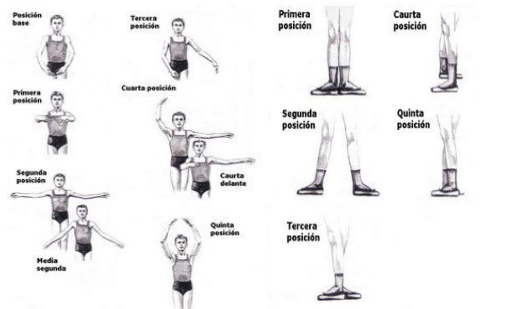
La danza no académica forma parte de la tradición cultural de nuestros antepasados. Se han utilizado criterios distintos para diferenciar la danza folclórica de otros tipos de danza: los pasos son simples, fáciles de aprender y repetitivos, de tal forma cualquier miembro de la comunidad puede participar, no requieren la presencia de público y se van transmitiendo de generación en generación.

La danza folclórica suele estar orientada al placer de los participantes, este placer se comparte con muchas de las danzas tribales y las denominadas de ocio, como los bailes de salón u otros divertimentos.

Generalmente las referencias a una historia o argumento, se encuentran ausentes en las danzas folclóricas.

Aunque algunas carezcan de acompañamiento musical, la música es casi siempre un elemento importante, muchas están íntimamente relacionadas con formas musicales y particularmente con el ritmo y la medida.

I.1.2.- Danza académica. El Ballet clásico.



10

Se define como danza académica a aquella para cuyo aprendizaje se han creado métodos específicos. El Ballet como espectáculo y el entrenamiento en la técnica clásica como metodología, la denominada danza escénica.

Se suele tomar como punto de partida para la historia del ballet el “*Ballet comique de la Reine*”¹¹ 1581, cuyo creador fue el coreógrafo de origen italiano Baltazarini di Belgioioso (conocido en Francia por Balthazar Beaujoyeux). Esta obra supuso la aparición de un modelo de espectáculo: *el ballet de cour*, espectáculo compuesto de danza, música, poesía, escenografía y escenotécnia, donde los actores-bailarines eran nobles que actuaban para la nobleza.

¹⁰ posición de brazos y pies en la técnica de danza clásica.

¹¹ el “*Ballet comique de la reine*” fue presentado en la sala Petit Bourbon de París el 15 de octubre de 1581. La obra fue encargada por la Reina Catalina de Médicis, madre de Enrique III de Francia, para la ocasión de las bodas del duque de Joyeuse con la cuñada del rey, Mile de Veaudemont



Luis XIV (1638-1715), ferviente apasionado de sí mismo y de las artes de la danza, creó bajo su reinado la Real Academia de la Música y la Danza, hecho que daría impulso definitivo al desarrollo del ballet profesional, pues en ella se establecieron las primeras reglas de lo que hasta hoy se conoce como danza académica, rigurosamente establecidas por aquellos primeros maestros, encabezados por Pierre Beauchamps junto a Claude Balon, a los que se encargó el trabajo de desarrollar el ballet en la Real Academia.

“*Lettres sur la danse*” publicado en 1760 de Jean Georges Noverre, se convertirá años más tarde en un documento clave para la historia de la danza académica.

Noverre define así el Ballet d’action o drama danzado:

“El arte de transmitir nuestros sentimientos y nuestras pasiones al espectador mediante la sincera expresión de nuestros movimientos, nuestros gestos y nuestra fisonomía”¹²

Adentrado el siglo XIX y bajo el auge del esplendor del estilo romántico, la danza masculina inicia su decadencia, dedicándose más a la pantomima. El Ballet pasó a ser patrimonio exclusivo de las mujeres. Dentro de la tradición del teatro occidental, sobre todo desde la época romántica, la danza siempre se ha venido asociando al cuerpo femenino. Cuerpo femenino feminizado y sexualizado, un cuerpo como lugar y origen de pasiones opuestas y poderosas.

¹² Noverre, J.G. *Cartas sobre la danza y los Ballets*. Librerías dep. Estaban Sanz, S.L. Madrid 2004. Pg,94



El estreno de *La Silphide*, en 1832, marcó un momento crucial en el desarrollo de esta nueva estética dentro del ballet. Fue tal el éxito de este ballet feérico, en el que una sílfide etérea se deslizaba sobre las puntas de los pies, que influyó incluso en la moda de la época. El vestido diseñado para Marie Taglioni reflejaba muy bien la inmaterialidad del personaje de la leyenda y se constituyó en paradigma de vestuario para los ballets que inundaron los escenarios del Romanticismo.

Pero, sin lugar a dudas, fueron "las puntas" el fenómeno que provocó la más grande transformación en el desarrollo de la danza y aunque fue Taglioni la que inmortalizó esta nueva base de la danza femenina, el hecho había venido preparándose desde el siglo anterior, en el que en un afán de elevación, los bailarines subían cada vez más sus "relevés".





La ingravidez que los personajes del romanticismo requerían encontraban en la técnica de puntas su expresión natural.

Las puntas, por otra parte contribuyeron en la época romántica a la destrucción del bailarín y de la danza masculina. La bailarina tenía necesidad de un apoyo en los largos adagios y el bailarín masculino dejó de ser el compañero de bailes, para convertirse en el soporte de la bailarina.

La resurrección del ballet hacia finales del siglo XIX tendría lugar en Rusia, donde desde que en el siglo anterior se había fundado la Escuela de Danza del Estado, este arte había ido cobrando importancia y ya a mediados del XIX existían tres escuelas (San Petersburgo, Moscú y Varsovia), en las cuales se prestaba igual atención al desarrollo de bailarinas que de bailarines. Correspondió a Marius Petipa (1818-1910), bailarín, coreógrafo y maestro francés que había sido alumno de Vestris, enriquecer el arte del ballet en Rusia, al exigir a sus solistas la más alta capacidad de ejecución. *La Bella Durmiente*, *El Lago de los Cisnes*, *Cascanueces* y *Raynonda*, son ejemplos notables de la inmensa capacidad coreográfica de Petipa y sus colaboradores, los maestros Enrico Cecchetti y Lev Ivanov. Y aún cuando la bailarina seguía reinando en los escenarios, el desarrollo de la danza en Rusia en las últimas décadas del siglo XIX preparó el camino para la aparición de

¹³ Marie Taglioni en *la Silfide*

nuevos creadores, como Mijail Fokin (1880-1942) cuyos novedosos conceptos darían impulso a nuevos caminos de la coreografía. Pero, sobre todo, favoreció el surgimiento de un nuevo *icono* de la danza, Vaslav Nijinski, verdadera leyenda de la danza.

Nijinski trazó en los comienzos del siglo XX el despegue masculino en la danza profesional, que más adentrado el siglo será acompañado por nombres como Ted Shawn, José Limón, Paul Taylor, Erick Hawkins o Merce Cunningham ya en la danza moderna.

I.1.3.-Organigrama general. Ballet clásico.

Renacimiento: Nacimiento del Ballet



Ballet de cour



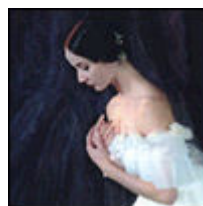
Ballet Comique de la Reine, 1581.

S XVIII. El Ballet de Acción.

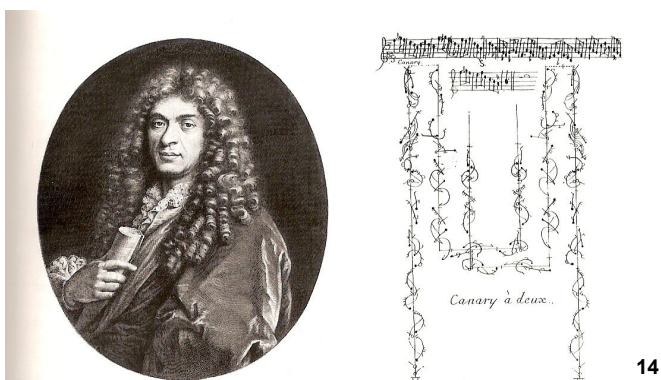


Gaetan Vestris y Noverre

S XIX. El Ballet Romántico.



I.2. La notación de la danza



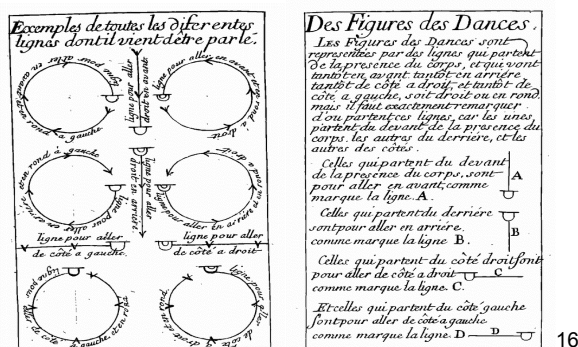
Aunque algunos eruditos piensan que ya los antiguos egipcios registraban sus danzas por medio de jeroglíficos, la más nítida y antigua notación que ha llegado hasta nuestros días proviene de la Europa del siglo XIX. Uno de estos métodos antiguos, difícil de interpretar, aparece en dos manuscritos catalanes escritos hacia 1468, en los cuales una combinación de rayas verticales y horizontales, además de signos semejantes a los números nueve y tres, representan cinco pasos específicos e indican las direcciones del movimiento¹⁵. Un método mucho más común de este periodo presupone el conocimiento de un vocabulario de pasos, los cuales están indicados por sus iniciales. De este modo, la secuencia *rbssdrb* registra los siguientes pasos conocidos: reverencia, branle, simple, simple, doble, riprese, branle. Es posible reconstruir el significado de estos nombres estudiando los escritos de la época.

Se conocen varios métodos para escribir en papel los movimientos de la danza. El primero de ellos surgió del bailarín Pierre Beauchamps en el siglo XVII a quien se le adjudica la creación de las cinco posiciones básicas de la danza clásica. En 1661, Luis XIV crea la Real Academia

¹⁴ Jean Baptiste Lully. Y la notación Feuillet .

¹⁵"Notación (danza)," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2007
<http://es.encarta.msn.com> © 1997-2007 Microsoft Corporation

de Baile en Francia, Beauchamps era el maestro, marcando así el inicio de la enseñanza académica del baile. Las técnicas de danza de dicho siglo fueron anotadas por Raoul Auger Feuillet en su libro *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse* del año 1700.



Podemos apreciar en estos primeros dibujos que tanto la relación del bailarín con respecto a su entorno, como el esquema en el suelo están representados en una línea a lo largo de la cual se escriben los pasos y algunos movimientos de brazos.

A medida que la técnica del ballet se fue regulando, los notadores empezaron a utilizar figuras de palillos para mostrar las posiciones del cuerpo y de las piernas. Un importante sistema de transición, que utilizó tanto el sistema Feuillet como las figuras, fue el de E. A. Theleur (1831). El sistema elaborado por el coreógrafo francés Arthur Saint-Léon (1852) utilizaba figuras en forma de palillos que seguían los movimientos de la danza a lo largo de pautas musicales y, además, fue el primer dibujo que mostraba el punto de vista del público, con lo que las direcciones de derecha e izquierda están cambiadas.

Del siglo XIX nos llegan dos importantes sistemas de notación, el del maestro alemán Albert Zorn en 1887 y el del maestro ruso Vladimir

¹⁶ *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse*. Incunable, en The Library of Congress en <http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html>

Stepanov en 1891. Con el extenso vocabulario de movimientos introducido por la danza moderna y otros tipos de danzas del siglo XX, se han llegado a desarrollar más de 15 sistemas distintos en este siglo. Los tres más conocidos vienen de la mano de la maestra británica Margaret Morris

Entre los sistemas menos conocidos de escritura coreográfica se encuentran la notación Benesh y la notación Eskhol–Wachman. La primera fue creada por Rudolph Benesh basado en las anotaciones que su esposa, la bailarina del Royal Ballet de Londres Joan Rothwell, hacía para recordar los movimientos y hacer sus ejercicios. La segunda creada por la israelí Noa Eshkol quien ha desarrollado su propio método de escritura de los movimientos dancísticos el cual es impartido a los alumnos de la Academia Rubin de Música y Danza en Jerusalén, donde incluso se cuenta con un departamento dedicado a la notación del movimiento.

La notación Laban, Labanotación o Cinetografía, ha resultado ser desde su aparecimiento a principios del siglo XX hasta la fecha, uno de los principales sistemas de escritura del movimiento. Su sistema se basa en lo que Laban llamó "Kinesfera" definido como el "Espacio máximo alcanzado por las extremidades del cuerpo humano de pie, sin levantar los pies del suelo". Se considera como el espacio virtual que rodea al cuerpo, cruzado por un eje vertical que establece las direcciones posibles en que se desplazan las partes del cuerpo, cada una representada por un símbolo.

Para escribir una coreografía se utiliza un cinetograma o staff, en el cual se organizan las direcciones de las partes del cuerpo dentro de la kinesfera. El cinetograma está conformado por tres líneas paralelas que se leen de abajo hacia arriba de la página y su continuidad representa la dimensión temporal del movimiento, según explica Naranjo en su escrito "*La Cinetografía Laban*".



17

Como es de apreciar, la escritura del movimiento no es fácil, se requiere de mucho estudio y dominio de la terminología de los pasos. Para ello existe actualmente la especialización en Coreología, carrera que trata sobre el análisis y la escritura del movimiento, principalmente se imparte en países como Francia o Inglaterra. El trabajo de un coreólogo es apoyar al coreógrafo en el registro escrito de las obras coreográficas (Tanto los pasos como la música) a manera de una partitura, para conservarla en el tiempo.

El estudio de la notación de la danza es de mucha importancia, por lo que existe una institución llamada International Council of Kinetography Laban / Labanotation (ICKL), que reúne a especialistas en el campo de la transcripción de los movimientos. Entre julio y agosto de 2005 se reunieron en Londres en su 24ª conferencia para analizar las nuevas investigaciones de la kinetografía de Laban. Uno de los puntos medulares de la reunión fue la formación de profesionales de la notación. Actualmente se enseña coreología en países como Hungría, Francia, Alemania y Estados Unidos.

En la nación norteamericana existe el Dance Notation Bureau DNB, fundado en 1940 por Ann Hutchinson Guest, Helen Priest Rogers, Eve Gentry y Janey Price, esta institución se encarga de formar profesionales en la notación de la danza utilizando Labanotación.

¹⁷ Herzog & de Meuron .Centro de danza Laban .Deptford; Londres (1997)

Las ventajas que ofrecen los sistemas de notación de los movimientos de la danza, permitirán en un futuro a los miembros de las escuelas de danza, futuros coreógrafos profesionales, seguir practicando las danzas de sus maestros y darles una continuidad en el tiempo.

PARTE II. EVOLUCIÓN DE LA DANZA s. XX

II.1. La danza libre

El nacimiento de la nueva danza, rompía las tradiciones del Ballet clásico, redescubriendo tradiciones anteriores a la codificación de la danza académica. Tres mujeres norteamericanas serán las encargadas de tal transformación; Isadora Duncan, Loie Fuller y Ruth St.Denis .

Cambiaba el lugar y el contexto de la danza, con danzas que eran reflejos y dibujos que construían los cuerpos y vestidos de las bailarinas.

A la vez lo que une a estas bailarinas es un mismo desinterés por la técnica clásica (que sólo St. Denis en sus primeros años llegó a estudiar) y la voluntad de crear una danza libre fuertemente vinculada a la creación de imágenes .

Estas mujeres quieren contar otras cosas que van más allá de la mera técnica, fueron realmente las primeras bailarinas que movían sus cuerpos provocados por una necesidad interna de expresar sensaciones, emociones, conceptos.

II.1.1. Loïe Fuller



“... el movimiento ha sido el punto de partida de todo esfuerzo autoexpresivo, y es fiel a la naturaleza. Al experimentar una sensación no podemos expresar otra mediante movimientos, aunque sí podamos hacerlo con palabras. Puesto que el movimiento y no el lenguaje es lo verdadero, hemos pervertido consecuentemente nuestra capacidad de comprensión.”¹⁸

La danza moderna rechazaba todo aquello que fuese virtuoso o tuviese que ver con el ballet romántico.

Sus danzas se basaban sobre todo en el movimiento del tronco y los brazos, casi nunca intentaba elevarse del suelo o saltar; por otra parte su cuerpo más bien voluminoso distaba mucho de la levedad propia de las bailarinas de ballet.

Loïe Fuller relata en sus memorias que fue el descubrimiento de un efecto visual el que inspiró la creación de sus primeras coreografías. cuando preparaba un papel en una obra de teatro en la que tenía que representar una escena de hipnotismo, Fuller eligió un vestuario, una amplia falda de seda blanca y otras piezas de gasa, con las que llegado el momento improvisó una especie de danza:

¹⁸ Loïe Fuller.

“Recurriendo al movimiento de las gasas y la amplitud de la falda provocó la admiración del público. A partir de ahí utilizando la luz tamizada por las cortinas de su habitación y el efecto de su reflejo sobre la seda, fuller perfeccionó el diseño de los movimientos ondulatorios y advirtió que acababa de crear una nueva danza: fue la “danza serpentina” (Fuller, 25-26)¹⁹



Fuller se nos presenta como una de las primeras formas de trabajo complejo en la Danza, en donde diversos lenguajes tratan de moverse en diversas zonas de incidencia, un producción escénica relacional, desde la experimentación directamente científica, hasta la reflexión profunda del soporte de la Danza, el cuerpo en movimiento, se ve tratado aquí con una visión que supera ampliamente el estado contextual de su producción, con Loie Fuller tenemos el comienzo de un trayecto posible de la relación entre danza y tecnología, queremos enfatizar que más allá de los aportes técnicos que han sido ampliamente reconocidos, pensamos que aquí se enraíza también una discusión muy poderosa acerca del movimiento, una posibilidad de pensar la danza como un lenguaje que se muestra como conectivo e híbrido, técnico y abstracto, que no sólo puede ser presentado de una manera unívoca, sino que más bien es parte de un proceso de constitución, un proceso que puede mostrarse como producto de diversos cruces, Fuller abre la

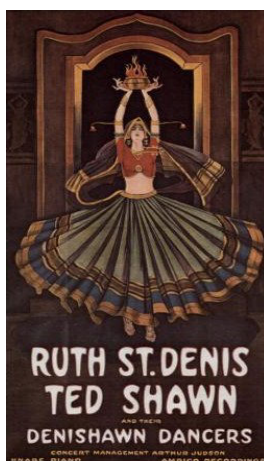
¹⁹ Loie Fuller. De ,Sánchez, J.A. Ed. *La escena moderna*. Ed. Akal, Madrid 1999. Pg.50.

posibilidad para dicha puesta en marcha.



Formas de experimentación que no disocian sus distintos elementos, sino más bien los condensan de forma dinámica en una relación que se juega en los límites mismos de las disciplinas, que revela formatos de producción que trabajan de manera modular y que son interesantes de observar, pues nos muestran posibilidades y construcciones inéditas para su época.

II.1.2 Ruth St. Denis



La única de las tres que trabaja en los Estados Unidos, concibe su danza como un culto a lo divino, y busca inspiración en diversas

fuentes, especialmente, en la mitología y el folclore hindúes y en la mística cristiana. La producción de su obra, entre las que se hayan numerosos solos como *Incienso*, *Radha*, *Nautch*, respondía no sólo a un interés estético, sino también al deseo de hallar una nueva fusión de espiritualidad y movimiento corporal. Sus danzas descansaban en el movimiento del torso: en la sinuosidad de pecho y brazos.



20

II.1.3 Ted Shawn



Ted Shawn (1891-1972) fue el primer varón que reivindicó la masculinidad en la danza moderna, luego de separarse de Ruth St.Denis, su partenaire, esposa y socia con quien había creado la escuela y compañía Denishawn. El objetivo fundamental de Shawn era devolver la dignidad que la danza masculina había tenido en la antigua

²⁰ Ruth St.Denis

Grecia. Un año después de separarse de St.Denis fundó su propio grupo “Ted Shawn and His Men Dancers”, integrado por atletas, con el que buscaba legitimar la danza masculina y dar fin a la danza afeminada de varones.

II.1.4. Isadora Duncan



Isadora Duncan reconstruye un pensamiento del cuerpo abandonado hacía mucho tiempo, que trata de reconducir con la íntima unidad amor y pensamiento. El amor es un arte como cualquier parte de la vida si se practica como tal. Duncan consideraba el cuerpo sobre todo como vehículo para expresar contenidos emocionales, como ejemplo de valor personal y atrevimiento estético.

Como apunta José Antonio Sánchez :

La nueva bailarina de Duncan es cuerpo-pensamiento de una nueva sociedad democrática, que ha asumido la igualdad, la transformabilidad y la intercambiabilidad de todas las cosas y todos los seres, que no distingue entre arte y religión , como no distingue entre sensibilidad y espiritualidad, y que se presenta como premonitoria de una relación equilibrada entre civilización (entendida en términos universales y no nacionales)y naturaleza. De todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia, trayendo al mundo el mensaje de los pensamientos y aspiraciones de miles de

mujeres. *Ella bailará la libertad de la mujer*²¹



Isadora Duncan contribuyó decisivamente a la formación de un nuevo estado de espíritu sin el cual no habría podido nacer ni extenderse lo que se conoce como danza moderna, pero sus innovaciones técnicas no fueron lo bastante hábiles ni coherentes para generar la imitación. Para Duncan el plexo solar era el centro donde coincidían la experiencia física del cuerpo, la emoción y la espiritualidad. Frente al cientifismo del sartiano²², apostaba por la emoción como origen del trabajo artístico. La verdadera danza, sostiene en *“Qué debe ser la danza”*, está controlada por un ritmo profundo de emoción interna; ésta “trabaja como un motor”: “hay que calentarla para que trabaje bien, y el calor no se desarrolla inmediatamente; es progresivo”. Para ella la danza perfecta es una danza sin acompañamiento, una expresión autosuficiente, independiente de cualquier soporte musical, no interpretando, sino creando expresión y teniendo lugar en la privacidad. Desde muy joven creyó haber descubierto el secreto de una danza originaria de Grecia que descubrió a través de la lectura de *“The journey*

²¹ J.A. Sánchez, *El arte de la danza y otros escritos, Isadora Duncan*. Akal, Madrid, 2003. Pg. 19.

²² François Delsarte (Francia 1811- 1871) Desarrolló un estilo de actuación que intentaba conectar la experiencia emocional del actor con un conjunto sistematizado de gestos, posturas y movimientos. En el mismo momento que el ballet romántico europeo entró en declive, sus enseñanzas comenzaron a tener popularidad. De acuerdo con esta visión, cada movimiento corporal tiene un sentido propio y a cada uno le corresponde una emoción específica.

to Athens” de Winckelmann²³. Para el autor alemán los griegos habían sido los únicos en alcanzar la belleza al imitar y perfeccionar la naturaleza.

La música para Duncan fue siempre un medio para poner en movimiento la emoción, el cuerpo y la imagen y no algo determinante: es decir, no pretendía nunca coreografiar determinadas partituras, del mismo modo que no pretendía imitar las figuras pintadas sobre las cerámicas o las formas escultóricas griegas; se servía de ellas para construir un movimiento que concebía como autónomo, en relación directa con la emoción y su concepto construido de lo natural.

II.1.5. Charles Weidman

Charles Weidman (1901-1975) quien tuvo mucha influencia de Ruth St.Denis en su desarrollo profesional y estético, también aportó un acercamiento muy masculino a la danza. Su ingenio, su humor y su destreza en mimo y en movimientos abstractos hicieron de él un bailarín extraordinario y agregaron un toque especial a sus danzas. Weidman era ingenioso, satírico y su improvisación y mímica le agregaba realismo, cotidianeidad y humor al estilo más serio de Humphrey. Con Doris Humphrey fundó el estudio y compañía “Humphrey-Weidman” en Nueva York. Al igual que su compañera, Charles Weidman trabajaba con los principios de caída y recuperación y experimentó con formas que vinculasen movimientos sin ninguna relación que los denominó “*kinetic pantomime*.” Como consecuencia de su formación con Ted Shawn, Weidman diferenciaba los movimientos y cualidades “intrínsecos” de bailarines y bailarinas, y puso especial interés en desarrollar ejercicios *para las aptitudes y limitaciones propias del cuerpo masculino, y una gramática específica para los hombres*

²³ Winckelmann, Johann Joachim. Nace en Stendal (Altmark, Alemania) el 9 dic. 1717, y muere. en Trieste el 8 jun. 1768. Fundador de la Historia del Arte de la Antigüedad, se le considera el iniciador de la Arqueología moderna.

Compuso, entre otras obras, *American saga* (1936), *La guerra entre el hombre y la mujer* (1945) y *Lynchtown* (1973)

El alumno de Weidman mas famoso fue quizás José Arcadio Limón Traslaviña.

II.2. La danza moderna

“Los bailarines se dieron cuenta de que ante todo eran personas, con nuevas actitudes y sentimientos sobre la vida en un mundo de grandes cambios sociológicos, psicológicos e históricos. Envueltos en esa emoción y pletóricos con una visión, nos hablaron no sólo de sí mismos sino de un nuevo lenguaje de movimiento que tenía que ser descubierto para transmitir su significado. Las antiguas formas ya no servían, las posibilidades del cuerpo humano tenían que ser exploradas, revitalizadas, para alojar la nueva danza”²⁴. Doris Humphrey, Bailarina.

La escritura del cuerpo femenino comenzaba diferir de las formas clásicas. Mary Wigman, Doris Humphrey y Marta Graham, pertenecen a la nueva generación de bailarinas modernas que crearon unas técnicas y procesos de aprendizaje totalmente nuevos.

La danza moderna se convierte en un corpus de vocabularios y técnicas de movimientos interrelacionados, aunque diferentes, cuya evolución responde a los proyectos coreográficos de cada artista. Se concibe el cuerpo como medio y vehículo para expresar fuerzas interiores, así la lógica que da sentido a la danza moderna no es de tipo pictórico, como el ballet clásico, sino de índole afectiva. Para la danza moderna, la lógica es muchas técnicas, lenguajes motivados, resultados de una “filosofía” de la Danza que en cada creador se determina como un sistema de pensamiento hecho técnica, la cual origina, desarrolla, se perfecciona, se hace objetiva y comunicable.

Doris Humphrey se refería a su danza como un movimiento de dentro

²⁴ Doris Humphrey, de: Ana Abad Carlés, *“Historia del Ballet y la danza moderna”*. Alianza ed. Madrid,2004. Pg.235.

hacia fuera. Graham la describirá como proceso de visualización del paisaje interior.

II.2.1. Doris Humphrey

Doris Humphrey (1895-1958) Bailarina, pedagoga y coreógrafa norteamericana. Se formó en la Escuela de Denishawn, para luego seguir su propio camino. Su más intensa colaboración fue con el coreógrafo Charles Weidman (que conoce durante su estadía en la escuela Denishawn) y con quien forma la compañía de Danza Humphrey-Weidman y luego una escuela en Nueva York. También colabora con el bailarín y coreógrafo José Limón (alumno y bailarín de Humphrey-Weidman), siendo la directora artística de la compañía Limón (1946-1957) y montando muchas obras de su repertorio.

Doris promueve la búsqueda y el estudio de la coreografía. Es autora del libro "*El Arte de crear Danzas*" publicado en 1953.



Foto: Nickolais Muray

“Deseo que mi Danza refleje algunas de mis experiencias personales en relación al mundo externo, que sea basada sobre la realidad iluminada por la imaginación, que sea orgánica mas que sintética, que despierte una reacción evidente de mi publico y que contribuya al drama de la Vida”²⁵ Doris Humphrey

²⁵ Doris Humphrey, *El arte de crear danzas*. De <http://www.luciernaga-clap.com>.

En 1920 parecía ser necesario tener un motor real y orgánico para el movimiento. Doris Humphrey lo encuentra en el concepto de caída y recuperación, y lo piensa a partir de cosas muy simples como el andar y el correr, ella observa que en cada paso existe un “*tomar el peso y dejarlo caer*”, y extrae de ello que hay un *ritmo motor* propio de los humanos. Por otro lado, observando la respiración encuentra el mismo fenómeno (al inspirar se toma el peso y al exhalar se lo deja caer) y de ello extrae que existe un *ritmo respiratorio* y encuentra que es manejable y hace variaciones sobre él. Observa los sentimientos y encuentra que cada emoción llega a un máximo, se agota y cambia, de ello dice que existe un *ritmo emocional*.

Sobre estos tres tipos de ritmo basa su técnica de caída y recuperación. A la vez hace un estudio muy exhaustivo del peso del cuerpo en la vertical y en la horizontal. Habla de dos muertes: la del absoluto control del flujo de movimiento y toma máxima del peso (en bipesdestación) y la del abandono del peso (en nivel bajo, en el suelo). También establece que el movimiento entre el punto más alto (identificado con el ideal apolíneo) y el punto más bajo (identificado con el ideal dionisiaco)²⁶ es un arco al que llama el arco entre dos muertes. El ir hacia la caída es ir en búsqueda del peligro y recuperar el equilibrio es ir hacia el control de uno mismo. La naturaleza dual del género humano y el potencial creativo de la técnica Humphrey radican en el sueño de perfección y la necesidad de peligro; esto genera una danza con gran lirismo propio de la época en que fue creada.

Este sistema de movimientos propone el binomio: *Fall and Recovery* (caída y recuperación) como premisa de trabajo, la caída y recuperación como metáforas de muerte -vida-resurrección, la lucha por la verticalidad, por la supervivencia. Lo adverso, simbolizado por la fuerza

²⁶ La Conexión de Doris Humphrey con la Filosofía de Nietzsche y el origen de la poética – dramática de los fundamentos de la Técnica Humphrey: Fall –Recovery (caída y Recuperación), motivación extrema de dualismos: equilibrio-desequilibrio; muerte estática/muerte dinámica, que viajan de la pura metáfora excitación-reposo; peligro-paz; conectados a la dicotomía de Nietzsche entre lo Dionisiaco y lo Apolíneo, al análisis de la mecánica del cuerpo.

de gravedad. Esta técnica es metáfora de vida, metáfora de la lucha por vivir y disfrutar de la vida.

Las composiciones de Humphrey llaman la atención por el cuidadoso uso del grupo y sus posibilidades geométricas.

II.2.2. Martha Graham



“El público que venga a divertirse y entretenerse se marchará defraudado, pues los programas de la señorita Graham están rebosantes de pasión y protesta... Hace lo que es imperdonable que una bailarina haga... Hace a uno pensar.” John Martin.²⁸

La desaparecida revista TIME había declarado a Martha Graham una de las veinte personalidades fundamentales del siglo XX. Howard Gardner en un estudio sobre la anatomía de la creatividad titulado *Mentes creativas*(1995), dedicará un capítulo íntegro a Marta Graham, la única mujer elegida por el autor en su estudio.

²⁷ *Martha Graham*, de Andy Warhol.

²⁸ John Martín, crítico de danza del New York Times. De Howard Gardner, *Mentes Creativas, una anatomía de la creatividad*. ed. Paidós, Barcelana. 2002. Pg, 299.



Ella rompió con las rígidas convenciones de la danza del siglo XIX, creando su propia técnica: violentas contracciones pélvicas y trabajo abrupto a nivel del suelo.

El cuerpo en la danza moderna está en relación dinámica con la gravedad, los momentos de caída al igual que las transiciones cobran enorme importancia. La danza moderna al igual que el baile flamenco han recibido el calificativo de “terrestre”, frente a la verticalidad del ballet clásico, sentidos frente razón; pero como recuerda Graham es la caída y no el hecho de estar en el suelo la que otorga la máxima expresión al cuerpo moderno.

Este cuerpo inequívocamente femenino es dinámico e incluso convulso como lo describe Ernestine Stodelle³⁰,

recordar a Marta Graham como solista es revivir visiones de impacto abrumador, pero desconcertante: el torso tenso y fuerte con sus profundas contracciones y espasmódicas respiraciones , los brazos y piernas moviéndose rápidamente, los veloces movimientos laterales, el salto oblicuo con los pies doblados, la patada que apuñalaba el aire, la caída a plomo y su rápida recuperación - movimientos misteriosamente atrayentes que afectaban directamente al sistema nervioso de cada uno.

Nació en 1894, en Allegheny, Pennsylvania, y se mudó a California con su familia a los 14 años. Estudió con Ruth S. Denis. En 1922 entró en la Denishawn Company, con quienes viajó a Londres, donde conoció a

²⁹ Marta Graham - *Lamentation*. 1935 Foto: MDO Barbara Morgan

³⁰ Ernestine Stodelle fue una de las componentes de su compañía y biógrafa suya. *Deep Song: The Dance Story of Marta Graham*, Nueva York, Schimer, 1984. Pg. 264. De Howard Gardner, *Mentes Creativas, una anatomía de la creatividad*. ed. Paidós, Barcelana. 2002 pg, 305.

Eleonore Duse, Paderevski y Diaghilev, a su regreso decide iniciar su vida en New York como artista independiente, trabaja aún en otras compañías y da clases, para formar su propia compañía, hasta ahora, la Martha Graham School of Contemporary Dance.

Se ha dicho que sus ballets están hechos con la emotividad que surge, no de la tranquilidad sino de la crisis, por eso su trabajo provocaron controversias, porque nos obliga a un compromiso tanto con nuestra realidad social como con el drama personal de cada ser humano



II.2.3 José Limón

José Limón (1908-1972) nació en Culiacán, a los siete años emigró con su familia a los Estados Unidos. Desde muy joven, mostró capacidad para la música y la plástica. En 1928 viajó a Nueva York a cursar estudios universitarios en pintura pero el entusiasmo inicial se disipó ya que no le satisfizo el arte de ese tiempo, influenciado por los franceses y muy alejado de su ídolo El Greco. Ese mismo año descubrió su vocación, al asistir a una representación del bailarín alemán expresionista Herald Kreutzberg. Fue así que ingresó a la única escuela de danza que aceptaba varones, la de Doris Humphrey y Charles Weidman.

³¹ Martha Graham and Andy Warhol. Nueva York 21 de mayo de 1986.



Para Limón, la danza tenía un principio básico: El movimiento, para que tenga fuerza, elocuencia y belleza debe surgir del centro orgánico del cuerpo. Debe tener su fuente vital y su impulso en la respiración de sus pulmones, en los latidos del corazón. Debe ser intenso y completamente humano, pues de lo contrario serán movimientos gimnásticos, y la danza resultaría mecánica y vacía. Su aporte más valioso fue la revitalización de los varones en la danza moderna por medio de su presencia viril sobre el escenario.

Al igual que en el resto de las actividades artísticas, los hombres han predominado en la danza sagrada y tradicional. En la danza social y la comedia musical los varones también tienen su lugar pero en la danza escénica la situación es distinta.

El énfasis que José Limón puso para reivindicar el papel de los hombres en este último tipo de danza tiene una relación directa con los obstáculos culturales y sociales que se les presentaban. A pesar de la apertura que se registró en las décadas de los cuarenta y cincuenta en el siglo XX, los varones seguían y siguen enfrentando el rechazo familiar y social y chocan con la imagen predominante de masculinidad.

En 1948 Limón escribió su ensayo "*La danza viril*" y señaló que el hombre como bailarín puede verdaderamente revelarse a sí mismo a través de la danza, tanto en su grandeza como en los signos de su corrupción. Para él, como para Humphrey, el hombre baila lo que es él mismo y la sociedad a la que pertenece. En los años treinta, Limón era simpatizante de los partidos de izquierda y bailó como un revolucionario

en sus *Danzas mexicanas* (1939). Al igual que Graham, su obra se fue modificando en el

contexto del macarthismo y en función de sus necesidades expresivas hacia un nuevo tipo de producción.

Respecto a las reacciones que ante las obras de Limón tenían los varones, los críticos han mencionado que “los varones mostraban un mayor interés que las mujeres, pues esas coreografías les permitían expresarse con libertad, pasión y fuerza masculina, a diferencia de lo que sucedía en el ballet (encasillados como partenaires) y la comedia musical alejada de la “profundidad” de la danza moderna.

El prototipo de masculinidad que expresó Limón, según la escritora e investigadora Margarita Tortajada, en su producción coreográfica al igual que Shawn y Graham implicaba poder, grandeza, dominio, fuerza física, movimientos expansivos y obligadamente heterosexualidad. Su referente era el ideal norteamericano que, con una visión colonialista, se consideraba el universal...sin ser conscientes de que era una visión parcial, que expresaba la noción de masculinidad “vigorosa” imperante en ese momento en Estados Unidos y teñida por sus propias experiencias de género.

II.3. La danza expresionista



“ La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia , se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real “ ³²Wassily Kandinsky (1866-1944)

A comienzos del siglo XX se manifestaba en toda Europa un clima de entusiasmo e interés por los avances técnicos, los logros de la ciencia y la creencia en el progreso. Existía una confianza generalizada que animó la creación y los descubrimientos de toda índole: desde la teoría de la relatividad de Einstein hasta las teorías freudianas sobre el inconsciente y la interpretación de los sueños. A su vez, la aviación, el automovilismo y la radio cobraron un fuerte impulso en este período. Sin embargo, en esta atmósfera de aceleración comenzaron a surgir artistas que revelaron la fragilidad del individuo y su pequeñez en un mundo sin Dios, un universo en el cual el hombre se hallaba desamparado. Ya Nietzsche había anunciado la muerte de Dios y así también pensaron las vanguardias al mundo del arte clásico. Este último había caducado, por lo tanto había que crear una nueva forma de experimentar el arte. Es precisamente a raíz de esta idea que surgieron las vanguardias. Las vanguardias pensaron un arte que conllevara a la liberación de los instintos, la reflexión sobre el tiempo presente y la ruptura con las formas clásicas de pensar lo artístico y lo estético. En el clima de aceleramiento de la época, las vanguardias

³² Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Paidós, Barcelona 1997. Pg, 101.

mostraron lo decadente de la sociedad, el contraste entre las clases sociales, el mundo de la miseria, etc...

El movimiento expresionista se desarrolló principalmente en Alemania y se caracterizó por revelar un grito de horror, de desesperación, por el clima que genera la guerra y la repulsión hacia ciertos aspectos del tiempo vivido. Esta corriente busca exaltar los sentimientos del artista que surgen desde su interioridad. El creador se convierte de este modo en un medio entre su interior y el mundo que lo rodea. Él será el encargado de manifestar en su obra aquello que proviene de lo más profundo de su ser.

Dentro del expresionismo alemán existieron dos grandes grupos de artistas: *El Puente (Die Brücke)* y *El Jinete Azul (Blauer Reiter)*. El primero surgió en 1905, se disolvió en 1913 y fue conformado por artistas como Kirchner, Bleye, Heckel y Nolde. Este grupo fue el que transmitió sus ideas de formas más violenta. Trabajaron con figuras marginales como los obreros, las prostitutas, el hombre solo en la gran ciudad... Frente a la belleza del arte burgués apareció lo grotesco, lo feo.

El segundo grupo, *El Jinete Azul*, estuvo integrado por artistas como Kandinsky, Klee y Marc. El grupo se formó en 1911 y se dedicó a trabajar desde una postura más espiritual. En este caso, se deja de lado la forma para concentrarse en la esencia, en la vida interior del hombre y lo esotérico.

La danza expresionista es también llamada danza abstracta, ya que opera con un movimiento para crear un estado de ánimo o transmitir una idea. Este movimiento se aleja en distintos grados de lo naturalista o literal, pero el instrumento de ejecución

es siempre el cuerpo humano y es por ello que la abstracción nunca se puede lograr por completo. Es decir, es difícil reducir el cuerpo a una abstracción de línea y forma como sucede en la pintura.

Según Kandinsky, el arte debe ir desde "la traba pesada y humillante de la realidad material hasta la libertad abstracta de la visión pura".

Justamente, este artista afirma que mientras más espantoso se vuelve el mundo, más abstracto se vuelve el arte, mientras que un mundo feliz crea un arte realista

Así como en el campo de la pintura existieron rupturas importantes en torno al arte anterior, lo mismo sucedió en el terreno de la danza.

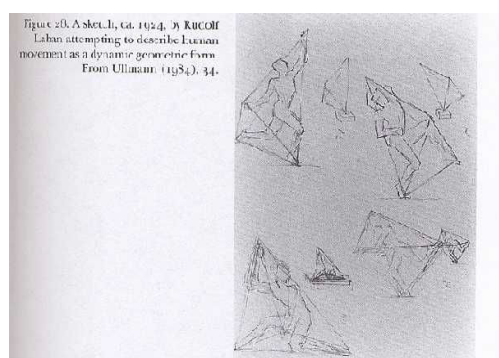
II.3.1. Rudolf Laban



En Alemania a principios de siglo, surge una reacción contra la amenaza de la máquina y la creciente industrialización. Por lo tanto, se reivindica el cuerpo libre, el retorno a la naturaleza y a lo saludable. Junto con las teorías de Freud y Jung sobre el inconsciente se busca también en la danza liberar al hombre de sus represiones. Es entonces cuando Rudolf Laban, nacido en el Imperio Austro- Húngaro (1879 – 1958) crea un sistema que permite la exploración y el análisis del movimiento, que incluye el estudio del espacio en relación al cuerpo. De esta forma, se pone especial atención a la energía emanada por los cuerpos más que atenerse a los rígidos movimientos del ballet clásico. Laban, en definitiva, busca la integración entre el cuerpo y el alma. Pero para romper con los movimientos del bailarín tradicional, crea un sistema que permite registrar gráficamente el movimiento.

Entre los aportes de **Laban** podemos destacar que este investigador dejó sentadas las bases para la creación de una nueva danza. Fue el precursor de la danza moderna alemana, creador de la Labannotación y del sistema *Effort & Shape* (estos últimos en colaboración con F.C. Lawrence y Warren Lamb).

Laban le devolvió al espacio su profundidad, permitiendo que el movimiento de los bailarines se realizara en direcciones múltiples. De esta forma, el espacio no es más algo rígido sino que ahora acompaña los movimientos del bailarín. A su vez, el ritmo ya no se ve limitado por la métrica y la música. Justamente, se rompe con la concepción clásica de la coreografía esclava del ritmo. Se aprende a valorar el silencio como acompañamiento de la danza y, a diferencia del ballet clásico, se busca escapar de la fuerza de gravedad mediante la pérdida del equilibrio. En lugar de las poses del ballet clásico, Laban impulsó el movimiento dinámico, natural, que permite al bailarín la auto descarga rítmico-espacial. Utilizando los ideales del antiguo arte griego, se inspiró en las formas más naturales de la danza y se basó en una notación geométrica que enseñaba como, al estirarse o agacharse, el cuerpo se ajustaba en un espacio.



El instrumento principal de este estudio es: EL CUERPO HUMANO. El segundo componente es EL ESPACIO, donde se mueve el cuerpo y donde dibuja las formas. El tercer elemento de análisis corresponde a las calidades de movimiento o ESFUERZO ENERGÉTICO, describe como el cuerpo se mueve y dibuja formas en el espacio. Para analizar el movimiento humano hay que tener en cuenta que el cuerpo se desarrolla como estructura en las distintas etapas de la vida y que está en continuo cambio. El movimiento evoluciona conjuntamente al desarrollo de nuestras capacidades motoras e intelectuales. Las formas que dibujan los movimientos se producen, en realidad, para cambiarse

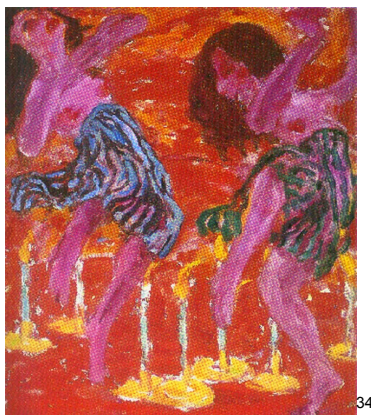
constantemente. Ninguna forma es estática y el paso entre forma y forma es lo que nos desplaza, comunica, explora, relaciona con otros y con el espacio que nos rodea. El modo en que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: PESO-TIEMPO-FLUJO- ESPACIO. El contenido expresivo o formal de cada acción que realizamos varía en significado e intención de acuerdo a la combinación de estas dinámicas. El cuerpo está constantemente lidiando con su peso a favor o en contra de la gravedad, que descarga a tierra o lo retiene. El peso es la intención, el impacto. Suavidad versus fuerza. El tiempo, en forma de ritmo, está presente en todas nuestras acciones. El tiempo es el organizador de nuestro cuerpo y de su danza diaria y constante. El tiempo es la decisión. La urgencia versus la suspensión. El control del flujo de la energía resulta en la progresión de los movimientos que realizamos, el flujo determina cómo sigo haciendo cierta acción. Es control versus dejar hacer. La forma en que dibuja el cuerpo determina la intención con la cual tomamos contacto con el espacio que rodea al cuerpo, espacio es la atención en el hacer, focaliza o generaliza. El trabajo de Laban , en relación al estudio del multifacético comportamiento humano y al cuerpo en movimiento brinda otra opción para percibir el mundo. La comprensión de nuestras posibilidades de movimiento nos sugiere más maneras de percibirnos y de relacionarnos con el mundo que nos rodea con un cuerpo totalmente vivo, ofreciéndonos la posibilidad de adaptarnos a nuestro medio ambiente con opciones para elevar nuestra calidad de vida funcional y emocionalmente.

II.3.2. Mary wigman



Mary Wigman (1886 – 1973) nació en Hannover y comenzó a estudiar danza a los 20 años, una edad considerada tardía para el aprendizaje profesional de la danza.

Estudió con Rudolf Laban e indagó en las investigaciones de Françoise Delsarte sobre el gesto y el movimiento. Wigman conoció varios pintores del grupo *El Puente*, quienes utilizaban bailarines como modelos y estaban influenciados por el fauvismo, el arte negro y las pinturas de Munch. Justamente, fue su amigo Emil Nolde quien la convenció de que fuera a conocer a Rudolf Laban, quien tenía el mismo interés que ella en crear una nueva forma de expresión artística en la danza.



³³ Mary Wigman

³⁴ Emil Nolde *Kerzentänzerinnen* 1912

Rudolf Laban se encontraba en ese momento dando clases en el Monte Veritá, en Suiza. *Dadá*, al igual que Wigman y Laban, rechazaba la guerra y buscaba una escritura creativa.

“El nuevo artista crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las sensaciones inmediatas puede hacer dar vueltas en todos los sentidos”³⁵

la danza de Mary Wigman, podemos destacar que ella creía que la danza sólo es significativa en cuanto constituye una expresión de la vida interior del bailarín, algo similar a lo que afirmaba Kandinsky cuando hablaba del pintor y su obra. Wigman fue quien más énfasis puso en el predominio de la expresión como opuesta a la forma. Para ello, utilizó máscaras para destacar la expresión del rostro y se focalizó en la improvisación y el uso de los gestos durante el baile. Probó nuevos movimientos, arrastrándose, deslizándose, o simplemente sentándose y moviendo el torso, como se hacer a los bailarines orientales.

“cada persona creadora lleva en sí su propio tema característico. Está esperando surgir a través de la experiencia y completarse durante un ciclo creador completo en radiaciones, variaciones y transformaciones múltiples.”³⁶

Wigman fue una de las primeras en crear coreografías enteras sin música. Su técnica se basó en un principio de relajación – tensión para obtener dinamismo en el baile. De esta forma, el alma del ser humano, su conexión con el infinito y su sentido de transformación se transmitían en el baile.

³⁵ Tristan Tzara, *Manifiesto Dadá*, 1918 . De, Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* .Alianza Editorial, Madrid 2000.Pg, 251.

³⁶ Mary Wigman, *El lenguaje de la Danza*, Ed. Del aguazul. Barcelona, 2002. Pg, 32.

A su vez, otro de los logros de Wigman fue dejar de considerar al espacio como una cárcel en la cual el bailarín estaba atrapado. El espacio pasó entonces a acompañar al bailarín sin reprimir ninguna posibilidad de movimiento del cuerpo.

Es importante recalcar que los movimientos naturales estipulados por Wigman nacen, de todas formas, de los movimientos clásicos del ballet. Es decir, es perfectamente compatible que la técnica sea revolucionaria pero a la vez continúe una tradición y creencias establecidas. Por otro lado, la influencia de la danza griega, hindú y africana en Wigman es notoria. También es significativa la aspiración simbiótica de los bailarines expresionistas de fundirse con su arte, de ser uno con el universo:

"Al interpretar mis propias composiciones de danza, surge en mí, en el momento de ejecución, el deseo apasionado de convertirme en una unidad con estas danzas, de desaparecer en ellas, de vivirlas."³⁷

Esta tendencia a la unidad y la subjetividad se veía en los artistas románticos, como Novalis y Holderin, quienes también buscaban hacer surgir en lo más profundo de su ser un sentimiento, buscaban inspiración en su propia interioridad. Los temas de las obras de Wigman son: la locura, el salvajismo sexual y primario, el espanto, la mueca, la agitación de la metrópoli, la muerte...

Mientras tanto, en la metrópolis, los alemanes buscan en el arte el consuelo ante las heridas que dejó la guerra. En Berlín se abren nuevos teatros y cabarets. A su vez, nace el arte industrial con la Bauhaus (1920s). Muchos expresionistas como Klee y Kandinsky trabajaron en la Bauhaus. Esta escuela fue fundada por Gropius con el fin de brindar conocimiento teórico y práctico del arte aplicado en la industria.

³⁷ Mary Wigman, *El lenguaje de la Danza*, Ed. Del aguazul. Barcelona, 2002. Pg. 21.

Pero el progreso tecnológico no fue capaz de evitar la crisis económica que estalló en Alemania, agravada por las duras medidas contra este país, impuestas en el Tratado de Versalles al finalizar la guerra. Así tuvo lugar el surgimiento del partido nacional-socialista y la asunción de Hitler al poder en 1933.

Wigman, al contrario que otros artistas, decidió no exiliarse y se quedó en Alemania. Sin embargo, al negarse a colaborar con el régimen, no pudo dar rienda suelta a sus ideas y dio su última actuación en 1942.

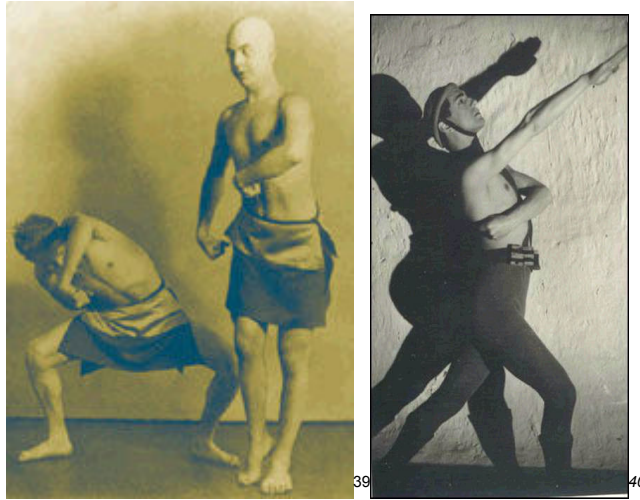


II.3.3. Teatro-Danza. Libertad y tradiciones.

Laban fue quien utilizó el término teatro-danza por primera vez proponiendo un arte interdisciplinario para acceder a una nueva euritmia.

La danza expresionista alemana -paralelamente con la danza butho- reflejó una visión cósmica y espiritual del hombre y el Universo y al mismo tiempo denunció las atrocidades provocadas por la torpeza humana. El dolor fue transformado en una propuesta estética.

³⁸ Wigman y Graham



El nazismo hizo que muchos artistas alemanes emigraran. Laban y Kurt Jooss, fueron bienvenidos en Inglaterra.

Kurt Jooss había criticado duramente a la sociedad alemana en sus coreografías, incluyendo entre sus personajes figuras como la de la muchacha que debe vender su cuerpo por dinero, la madre desesperada, el soldado humillado, el hombre hambriento de poder ... Su obra más crítica fue *La Mesa Verde*, en donde destacaba la grieta existente entre las distintas clases sociales.

II.3.3.1. Pina Bausch

“ Toda obra artística es el intento de anular la realidad insoportable por medio de un acontecimiento que se convierte en esperanza”⁴¹ Werner Schroeter.

³⁹ Sigurd Leeder and Kurt Jooss en *Marcha Militar* (1924)

⁴⁰ Kurt Joos en *La mesa verde*.

⁴¹ Werner Schroeter, de Susanne Schlicher *Teatre-Dansa*. Institut del teatre. Barcelona 1993, pg,139



42

La coreógrafa más que preocuparse por el movimiento de las personas, pone énfasis en las razones que las motivan a hacerlo. Algunas de las obras más significativas dentro de su trayectoria son *Ifigenia en Táuride* (1974), *Café Müller* (1978) y *Bandoneón* (1987) o su última producción



43

Sus coreografías retratan al ser humano de manera integral, es decir, con sus defectos y sus virtudes. Sus piezas lo mismo pueden ser crueles e irónicas, que tiernas. La propuesta de la alemana no se preocupa por una estructura narrativa, sino en recrear acciones e imágenes a partir de experiencias propias o de lo que acontece a su alrededor.

De Bausch hay que destacar su incesante necesidad de conocer más

⁴² Pina Bausch

⁴³ *Ifigenia en Táuride* (1974)

allá de lo que está a su alcance. Por ello, ha realizado varias residencias en grandes ciudades como Estambul, Hon Kong, Madrid o Roma. Hoy, Pina Bausch se encuentra retirada de la danza como bailarina o intérprete; sin embargo, su trabajo se mantiene vigente a través de su Compañía: Tanztheater Wuppertal, que fundó en 1973 y se mantiene en la cúspide. Esto le ha permitido trabajar con bailarines de diferentes nacionalidades, situación que ha enriquecido su trabajo.



Las obras de Pina Bausch no siguen una estructura narrativa ni una progresión lineal. Se construyen más bien a partir de una serie de episodios. Múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público y de una gran variedad de músicas en la banda sonora son elementos que llevan el sello reconocible de Bausch y que han pasado a formar parte de un léxico de la danza-teatro en Europa.

Sus bailarines son a la vez consumados actores y materia prima que ella potencia a través de las preguntas que les plantea y los retos que les propone. Esta manera de trabajar requiere una fuerte aportación creativa por parte de los intérpretes, muchos de los cuales llevan más de una década en la compañía. Es una situación privilegiada pero no bien vista a nivel metodológico para todos. Como se preguntó en una ocasión a la bailarina clásica Sylvie Guillem, "¿Trabajar con Pina

⁴⁴ Pina Bausch, *Nefés. Ein Stück von Pina Bausch*. Tanztheater Wuppertal. 2007. <http://www.pina-bausch.de>

Bausch? Yo no. Sería como entrar en una secta".



La exploración del lado más despiadado y desesperado del ser humano (que durante los años 80 arrancó el rechazo de la crítica neoyorquina denominando su obra de "eurotrash" o eurobasura) parece haber dado paso a una actitud más vitalista. Desde mediados de los años 80 la coreógrafa ha creado una serie de coproducciones con distintas ciudades donde la compañía reside y trabaja durante tres semanas, empapándose del ambiente local, su gente, su música, su luz y sus imágenes.



Creado a raíz de una residencia de tres semanas en Hong Kong en octubre de 1996, justo en el momento en que se preparaba la devolución de la colonia inglesa a la República China, *Der Fensterputzer* (El limpiador de ventanas) muestra una visión mucho

⁴⁵ *Café Müller* 1978

⁴⁶ *Der Fensterputzer* 1997

más luminosa y lírica, con momentos de humor metidos en una montaña de flores rojas

Pina Bausch desarrolló su propio lenguaje corporal, un nuevo estilo resultante de una mezcla de géneros que ella descubrió a lo largo de su formación entre 1955 y 1958 en la escuela Folkwang de Essen (oeste de Alemania), donde todas las disciplinas artísticas están representadas.

Diplomada en 1958 en la Folkwang , Bausch obtiene una beca de intercambio para continuar su formación en la Juillard School of Music de Nueva York, junto a prestigiosos profesores como Anthony Tudor, José Limón o Mary Hinkson.

Pina Bausch trabaja sobre temas predilectos que son especialmente el amor y la muerte, así como las relaciones hombre-mujer, la violencia contra la mujer, y las relaciones entre el individuo y el grupo.

Bausch creó últimamente “Nefés“, resultado de su permanencia en Turquía en 2003, y “*Ten Chi*” (Cielo y tierra) a continuación ,de la estancia en Tokio en 2004.

El complejo relacionamiento entre hombres y mujeres es un tema reiterativo de sus piezas, a lo largo de toda su carrera. Su destreza radica en mostrar las debilidades de ambos géneros, mujeres y hombres como víctimas y victimarios. Ya sus primeras coreografías, aún las más tradicionales, basadas en grandes textos de la literatura mundial o piezas musicales, dejaban entrever que algo nuevo estaba surgiendo.



La artista expresaba los temas existenciales, como la vida y la muerte, a través de imágenes visionarias y de una fuerza arcaica inusual para la época. A partir de ese momento dejó de contar una historia, para contar varias historias pequeñas sobre el amor y la ternura, la soledad y el poder. Durante toda su carrera Pina Bausch se atrevió a ir más allá de las convenciones fijadas y experimentó con improvisaciones de free-jazz, ballet sobre canciones de moda o coreografiando música de Bertolt Brecht y Kurt Weill.

En 1969, luego de haber ganado el primer premio en el concurso coreográfico de Colonia, asume la dirección del Estudio de Danza Folkwang y comienza su trabajo docente en la Escuela Superior Folkwang.

Desde 1973 la Bausch dirige su propia compañía, el Tanztheater Wuppertal, que se convirtió en sinónimo de excelencia para el teatro-danza en el mundo. Aunque viaja muchísimo con su compañía siempre vuelve a la ciudad, a orillas del río Wupper. En Wuppertal creó más de 30 coreografías, muchas de ellas en cooperación con instituciones culturales de otros países como hemos visto.

Pina Bausch considera imprescindible viajar, en el sentido más amplio de la palabra: tanto dentro de sí, como explorando otras culturas. Es famosa por la energía con la que se lanza en estos viajes exploratorios. Por ejemplo, en Los Angeles, preparando "*Nur Du*" (Solamente tú, 1996), visitó clubes de música salsa, bares de strip-tease, un club de

⁴⁷ Nefés.

boxeo y un templo budista. Pina Bausch no pretende hacer la réplica exacta de un determinado lugar, sino más bien reflejar las impresiones recogidas por ella y sus bailarines.

"No me interesa cómo se mueven las personas, sino aquello que las hace mover"⁴⁸

A pesar del éxito mundial, que le abrió las puertas de todos los grandes teatros, Pina Bausch optó por quedarse en Wuppertal. El dramaturgo alemán Heiner Müller alguna vez dijo que "solamente en la provincia surge la creatividad, no en las grandes ciudades", corroborando de este modo la opción de la Bausch.



" Es cierto que en sus últimas piezas trabaja sobretodo con movimientos cotidianos, con gestos usados cada día. Pero Pina trata todo ese material desde el punto de vista coreográfico, presta atención a los factores de composición de la danza: a la energía, la forma, el espacio, el ritmo ... siempre busca exactitud y sencillez , y es en este sentido que considero sus piezas muy clásicas. La gente se equivoca a menudo cuando piensa que " la velocidad del movimiento " es algo intrínseco a la "danza": también puede haber danza cuando no se muestra explícitamente. Pina continúa siendo una criatura que ha nacido para la danza; todas sus piezas lo demuestran. También veo mucho teatro en sus piezas: tiene una intuición extraordinaria para la escena. Según mi opinión, lo que expresa su genialidad teatral es la libertad y desenvoltura con que deja actuar a los intérpretes. Todo está muy elaborado y, a pesar de ello, parece que cada uno se mueva espontáneamente. Aunque no se

⁴⁸ Pina Bausch, de Susanne Schlicher *Teatre-Dansa*. Institut del teatre. Barcelona 1993, pg. 127

⁴⁹ *Ein Stück von Pina Bausch* 2007

muestra explícitamente, su técnica de danza es muy sólida.” (Jean Cèbron)⁵⁰

II.3.4. Danza posmoderna . Yvonne Rainer



Yvonne Rainer, nace en 1934, estudia danza en Nueva York antes de fundar con otros el grupo *Avant-garde Dance*, en el Judson Dance Theater, en 1962. Miembro fundador del colectivo *Grand Union*. En 1965, Rainer publica un manifiesto que se hizo muy famoso, invitando a los artistas a no hacer “el espectáculo”, a huir del virtuosismo y todos los tipos de artificio en la danza. Esta estética revolucionaria que se desapega de lo superfluo aparece en *Room Service* (1964), pieza coreográfica creada por Yvonne Rainer y el escultor Charles Ross.

El vocabulario que ella utiliza son movimientos limpios, sin florituras como el pasear. Las primeras obras en las que está marcado este tipo de trabajo son *Three Satie Spoons* (1961) y *Continuous Project—Altered Daily* (1969). Esta última pieza pone en escena a un grupo de bailarines improvisando secuencias de movimientos, a medida que ellos emprenden diferentes actividades en relación con los objetos. En *Trio A* (1966), Se descartan también por un lado la trama musical como elemento importante en el discurso dancístico, los elementos narrativos habituales de intriga y desarrollo de los personajes, así como la teatralidad evidente. Los personajes van vestidos con trajes de calle,

⁵⁰ Jean Cèbron ha sido colaborador de Pina en muchas ocasiones. De Susanne Schlicher *Teatre-Dansa*. Institut del teatre. Barcelona 1993, pg, 141.

⁵¹ Yvonne Rainer

nadie se mira con nadie. *Trio A* se ha convertido en una pieza emblemática dentro de la danza posmoderna que influyó a muchos bailarines y coreógrafos.

A principios de los años setenta, Rainer vuelve con la narratividad para darle una dimensión política a su obra. Abandona el mundo de la danza como bailarina en 1974 para dedicarse a la realización cinematográfica. Así la experimentación, el fraccionamiento, la yuxtaposición inhabitual, y una demarcación o una ruptura elocuente con los postulados estéticos, son los elementos que Rainer transporta de la danza a la pantalla en obras como *Lives of Performers* (1972). En su ópera prima, Yvonne Rainer parecía afirmar sólo pertenencia al mundo de la danza dedicándole su película. Pero esa primera impresión luego revela el verdadero espesor del cine de la autora: el lenguaje del cuerpo y el lenguaje verbal, lo político y lo privado, el movimiento y la repetición, la actuación y la verdad. Ferviente enemiga de la narración clásica y de la identificación con los personajes como coartada para espectadores pasivos, y defensora de la tradición experimental americana –Deren, Stan Brakhage–, Rainer muestra aquí por qué fue considerada la cineasta más influyente de la década posterior a la realización de este filme.

Film about A Woman Who... (1974), *Kristina Talking Pictures* (1976), *Journeys from Berlin/1971* (1980), *The Man Who Envied Women* (1985)

“El hombre que envidiaba a las mujeres”. El derrumbe del matrimonio es el pretexto que Yvonne Rainer elige para poner en marcha su reflexión visceral, intelectual, emotiva, siempre proteica y política sobre el sexo, el lenguaje y el paso del tiempo, a través de una línea potente que discute el límite entre la palabra y la acción. Empleando un actor para dos personajes y entrelazando escenas de ficción con otras capturadas, Rainer muestra su devoción vanguardista. Y su refinado sentido del humor demuestra que no hace tratados de semiótica, sino películas que

imaginan a un espectador a la altura de su inteligencia.



Privilege (1991) “Privilegio”. Yvonne Rainer intenta horadar no los lugares comunes acerca del hombre y la mujer en la sociedad contemporánea, sino sus lugares sociales, culturales, económicos y políticos. Sueños, representaciones duplicadas, entrevistas, monólogos a cámara, textos estadísticos y fragmentos de lejanos documentales médicos articulan un discurso cinematográfico aguerrido y pleno de invención, que convierte la hibridez de procedimientos en la lucidez del concepto.



Y Murder and Murder (1996).

En 2000, Yvonne Rainer vuelve a la danza para dirigir una pieza de media hora para la Baryshnikov Dance Foundation, *After Many a Summer Dies the Swan* para la White Oak Dance Project. En 2005, realiza una danza de 17 minutos para cuatro mujeres *Indexical, with a little help from H.M.*

⁵² Privilege 1990, 16mm color, 90 minutes

⁵³ Murder and Murder 1996, 16mm color, 113 minutes

II.3.5. Teatro Físico



54

Disconformes con las propuestas que la danza contemporánea venía manejando hasta ese momento, un grupo de bailarines se junta en 1986 y crea el grupo DV8, cuya propuesta denominan "teatro físico".

Esta compañía no cuenta con bailarines permanentes pues en cada producción se buscan intérpretes apropiados para los diferentes papeles su director es Lloyd Newson. Desde 1981 a 1985 fue bailarín y coreógrafo con *Extemporaneous Dance Theatre*, tiempo durante el cual trabajó con una amplia gama de coreógrafos, incluidos Karole Armitage, Michael Clark, David Gordon, Daniel Larrieu y Dan Wagoner.



55

DV8 ha puesto en escena a lo largo de su exitosa carrera 5 piezas para televisión y 15 montajes de danza, aclamados por la crítica internacional, lo que los ha llevado a trabajar tanto en Europa como en América y Asia. El teatro físico como término en uso, nace con esta nueva propuesta y

⁵⁴ DV8. Physical Theatre. *Dead dreams of monochrome men*. 1988.

⁵⁵ DV8, *The cost of living*

es aunque parezca absurdo difícil de explicar pues de acuerdo al mismo Lloyd Newson, el teatro físico "es un trabajo que representa algo para el performer pero que luego está en las manos del espectador interpretarlo"⁵⁶.

PARTE III. DANZA Y PRÁCTICA ARTÍSTICA



57

III.1.-La vanguardia

Uno de los puntos más importantes que la práctica artística de las vanguardias tiene es la idea de experimentación. Experimentación como proceso de trabajo, que consiste en reunir diferentes elementos y variantes y actuar sobre ellos y así observar su comportamiento y ver la

⁵⁶ de <http://www.dv8.co.uk>

⁵⁷ *Parade*. Pablo Picasso. © Julien Palus, Ballet de Bordeaux

cercanía entre el planteamiento y el resultado.

En 1916 los dadaístas Hugo Ball y Emmy Hennings llegaban exiliados a Zurich, donde abren el cabaret *Voltaire* en el número uno de la Spielgasse. La necesidad de superar el nivel de lo racional según relata Hans Richter, a la búsqueda de nuevas formas hizo normal el trasiego de unos procedimientos y técnicas a otros. Los límites entre las artes se abrían y unas se veían invadidas por procedimientos de otras. Entre las representaciones que se vieron en el cabaret Voltaire podemos citar la poesía fonética de Ball y Huelsenbeck, las máscaras de Janco, los collages de Arp y Picabia y la nueva danza de Sophie Tauber, Rudolf Laban o Mary Wigman.



58

El día 18 de mayo de 1917 se estrenó *Parade* en el Théâtre du Châtelet de París 1917. Con guión de Jean Cocteau, música de Erick Satie, escenografía y figurines de Pablo Picasso y coreografía de Leonide Massine. Una producción de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev⁵⁹.

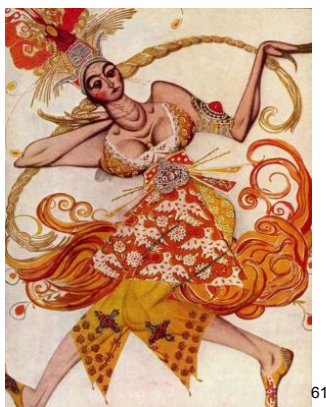
Apollinaire supone la primera manifestación del espíritu nuevo que, él identificó *como una especie de surrealismo* y afirma en el programa de mano que escribió para *Parade* que sus autores han conseguido:

⁵⁸ Telón de Pablo Picasso para *Parade*

⁵⁹ Diaghilev, (ver apartado III.2.1., del presente trabajo) desde 1914 había buscado la colaboración de pintores rusos de vanguardia como Larionov y Goncharova, y más tarde otros como Picasso, Derain, Delaunay, Matisse, Roualt, Balla, Gabo, Pevner o Jakouloz.

“Una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que es el heraldo de un arte más amplio aún por venir. (...) Esta nueva alianza (...) ha dado lugar, en Parade a una especie de surrealismo, que considero el punto de partida para toda una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo que se está haciendo sentir hoy y que sin duda atraerá a nuestras mejores mentes. Podemos esperar que provoque cambios profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, pues es sencillamente natural, después de todo, que éstas lleven el mismo paso que el progreso científico e industrial”.⁶⁰

II.1.1 Diaghilev, Picasso y los Ballets Rusos



Diaghilev, al rodearse de los jóvenes más inquietos, alcanza su máxima aspiración, basada en la idea de que el perfecto ballet sólo puede ser creado con la íntima fusión de tres elementos: la danza, la pintura y la música.

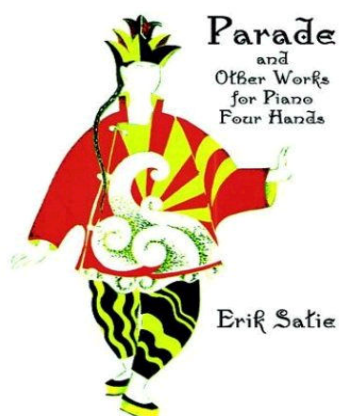
El ansia de Diaghilev por buscar todo aquello que supusiera novedad propició que en torno al ballet se dieran cita una serie de jóvenes valores que cubrían todo el abanico de la literatura, del arte, de la música y, por supuesto, de la danza, contribuyendo a dar una movilidad

⁶⁰ Guillaume Apollinaire, *Parade et l'esprit nouveau*. 1917. En José A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*. Universidad Castilla-la mancha, Cuenca, 2002. Pg.68.

⁶¹ Léon Bakst: *El pájaro de fuego, bailarina*, 1910

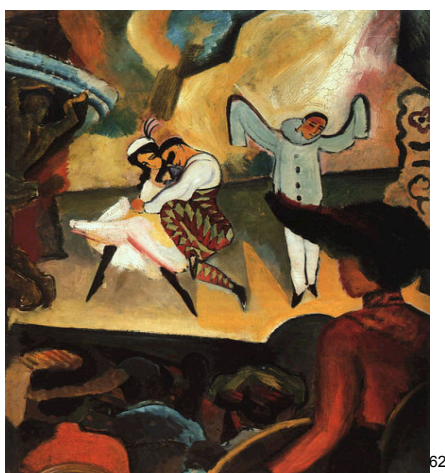
y un impulso enorme a la concepción tradicional del espectáculo de danza. El reto que, para Picasso, supuso el tener la posibilidad de profundizar y enfrentarse a nuevas opciones y planteamientos técnicos actuó como un reactivo para su capacidad creativa. Su participación en el mundo escénico alcanza su máxima intensidad y esplendor entre 1917 y 1924, años en que los Ballets Russes de Diaghilev estuvieron a la cabeza de la vanguardia teatral.

La ruptura frente al tono pomposo y orientalista de los Ballets Russes anteriores se produce con *Parade*, como hemos visto, . En *Parade* se aunaban las dos tendencias más vanguardistas del momento: el Cubismo y el *retour à l'ordre*, hecho que supuso el despertar de la modernización de los espectáculos teatrales. Esta obra contribuyó de un modo especial a hacer comprender que el Cubismo no era una simple geometría de formas, sino una transformación del espacio visual. Los contrastes estilísticos están presentes en la mente de Picasso al ir gestando los telones y vestuarios, en los que va a conjugar por vez primera el cubismo con el naturalismo.



Indudablemente, su contribución en *Parade* y en varios de los espectáculos en los que participó fue decisiva no sólo para la evolución de su lenguaje plástico, sino también para la modernización de los espectáculos teatrales. El componente mágico inherente al mundo teatral toma, con la incorporación de Picasso a estas escenografías, una

visión nueva en la que transforma el escenario en un marco donde la innovadora, audaz y sobria coreografía de Massine se desliza con un ritmo natural y moderno, y donde la fusión de los distintos elementos incorpora el ballet a la configuración de las vanguardias artísticas del siglo XX.



Desde siempre, Diaghilev mostró un acercamiento a las danzas españolas. En 1909 la *Carmen* de Bizet con Golovine. También Natalia Goncharova, una de sus más estrechas colaboradoras, había realizado sus dos primeros ballets de corte español moderno, *España* (a partir de la Rapsodia española de Ravel) y *Triana* (de Albéniz), preparadas en Roma en 1916, pero que nunca llegaron a estrenarse, porque a Diaghilev le parecieron demasiado pomposas. Tal vez por ello encarga a Josep Maria Sert la escenografía de otros dos ballets españoles: *Las Meninas*, con música de Fauré y decorado de Carlo Socrate, que se representó en agosto de 1916 en San Sebastián, y *Los jardines de Aranjuez*, a cargo de Fauré-Ravel-Chabrier, montado en Madrid en 1918. A continuación decide encargar la escenografía y vestuario de un ballet español a Picasso, ya que en *Parade* había mostrado hasta qué punto el hacerse cargo de los decorados incidía en el desarrollo del

⁶² August Macke, *Ballets Rusos*. 1912

espectáculo y lograba ese montaje incisivo y nuevo en el que la pintura, la música y la danza se conjugaban perfectamente.

Con *Le Tricorne* (1919), adaptación de *El sombrero de tres picos* de Alarcón, con música de Manuel de Falla, coreografía de Massine y decorado y vestuario de Pablo Picasso, y, dos años más tarde, en 1921, con *Cuadro flamenco*, basado en una secuencia de danzas flamencas con vestuario y escenografía del artista malagueño, los Ballets Russes incorporan la música y el folclore popular español a su repertorio.



Le Tricorne (*El sombrero de tres picos*) tiene una incisión mayor en la evolución de los Ballets Russes que *Cuadro flamenco*, que fue en realidad un espectáculo de menor envergadura y concebido para ensalzar la danza y música flamencas; la coreografía y música de este último lo constituían un conjunto de bailaores de flamenco que frente a un escenario de Picasso bailaban como un tablao. Se estrenó en el Théâtre de la Gaité Lyrique de París el 17 de mayo de 1921 y, una vez finalizadas estas representaciones, no se volvió a reponer.

⁶³ Igor Stravinsky entre Diaghilev y Manuel de Falla .



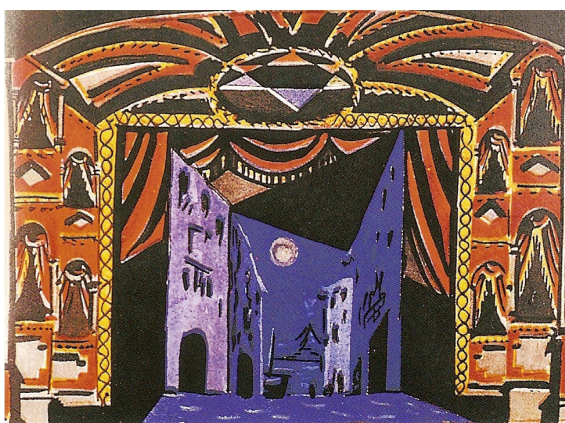
El encargo formal del telón y del vestuario a Picasso se produjo en abril de 1919. La fusión de la música de Falla, la escenografía de Picasso y la coreografía de Massine fue de nuevo un gran acierto. Dos meses antes del estreno, la compañía se instaló en Londres y Picasso, tal como hiciera con *Parade*, supervisó hasta el último detalle del decorado y del vestuario; concretamente, el de la mujer del molinero fue creado sobre la marcha, mientras la iba viendo bailar en los ensayos.

El fervor por las fuentes populares y por el folclore de Falla, con su tratamiento austero, y la coincidencia de que Picasso en aquel momento dirige con intensidad su mirada hacia los temas españoles y, muy especialmente, hacia los temas taurinos, que son una constante a lo largo de toda su obra, dan como resultado un espectáculo en que el argumento, las músicas y los vestuarios populares españoles le aúpan a la cresta de la modernidad, y Diaghilev consigue por vez primera presentar un espectáculo basado en un tema español que entronca con las tendencias más innovadoras del momento. Hasta tal punto se compenetró Picasso con el espíritu del ballet, que incluso llegó a hacer bocetos y a dirigir personalmente el maquillaje de los protagonistas. Tal como había hecho con *Parade*, el pintor español traspone en el telón y los vestuarios de *Le Tricorne* sus búsquedas plásticas del momento, que, en principio, pueden quedar reducidas a la aplicación del cubismo

⁶⁴ Jacqueline y Pablo Picasso-Villa La Californie, 1957 Photo: David Douglas Duncan

en algunos de los decorados y a la recuperación de un tratamiento más clásico en el telón de obertura y en el vestuario.

El viaje a Italia y concretamente a Roma y Nápoles, donde acudió en 1917 con la troupe de Diaghilev, fue la génesis de una nueva colaboración entre Diaghilev y Picasso. Las representaciones teatrales callejeras napolitanas inspiradas en la *commedia dell'arte* impactan fuertemente a Picasso y a Massine, ya que ambos coinciden en vislumbrar en el tono fresco y satírico de estas escenificaciones callejeras nuevas posibilidades para la realización de un ballet que recogiese la cálida nitidez de las noches y ambientes napolitanos característicos de estas comedias. Sin embargo, a pesar de que Diaghilev sentía también gran admiración por la comedia, y que desde hacía tiempo había considerado la posibilidad de realizar un ballet basado en el personaje de Pulcinella, el ballet no toma cuerpo hasta 1919, con música de Igor Stravinsky, decorado y vestuario de Picasso y coreografía de Massine. Su estreno tuvo lugar en el Théâtre National de l'Opéra de París el 20 de mayo de 1920.



65

En el invierno de 1919, Diaghilev entregó a Stravinsky una recopilación de fragmentos de obras de Picasso, para que los orquestase y los

⁶⁵ Pablo Picasso, *Pulcinella*.

adaptase para el proyecto que tenía en mente llevar a cabo: *Pulcinella*. A Stravinsky le sedujo el proyecto, ya que le atraía profundamente el exotismo y lo mediterráneo de la obra de Pergolese, así como colaborar con Picasso, que era considerado una de las figuras más innovadoras e interesantes del momento. Picasso tuvo en esta ocasión algunas dificultades con Diaghilev, quien tenía unas ideas muy concretas sobre lo que debía ser el espectáculo. Realizó, en un principio, un decorado moderno, en vez de ajustarse al ambiente tradicional de la *commedia dell'arte*. Luego concibió un escenario de teatro con dos filas de palcos superpuestas. Este proyecto, esencialmente barroco, ponía de manifiesto la ficción de la obra representada, pero ofrecía grandes dificultades técnicas, ya que los bailarines se hubieran visto obligados a actuar únicamente en la parte central del escenario, y fue desechado por Diaghilev (quien aceptó dos años más tarde el que Picasso le readaptase para *Cuadro flamenco*).



66

Finalmente, llegó a un acuerdo con Diaghilev y realizó un escenario más simple, que seguía las pautas del lenguaje cubista, el cual, sorprendentemente, no interfería en el ambiente romántico de la obra. La realización del vestuario y el escenario de esta obra teatral no

⁶⁶ Pablo Picasso, *Cuadro Flamenco, suite de danzas andaluzas*. 1921.

constituye tampoco un hecho aislado dentro de la obra de Pablo Picasso, sino que en cierto modo supone un eslabón más dentro de su iconografía pictórica, ya que las figuras de Arlequín y Pulcinella son una constante en su obra y, muy especialmente, durante este período.

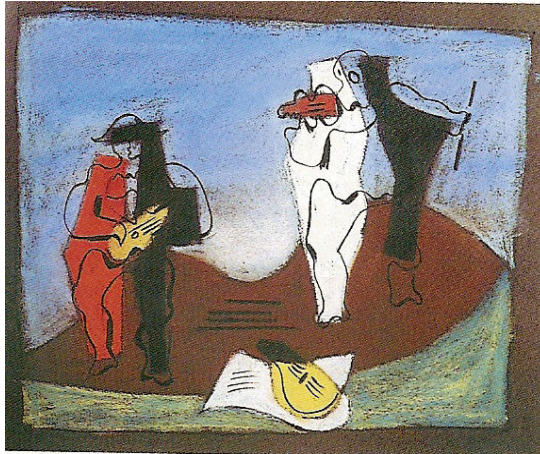


67

En 1924 Picasso colaboró en un ballet no producido por los Ballets Russes, rompiendo con ello la exclusividad de la que éstos habían disfrutado. El ballet, titulado *Mercure*, se representó dentro del programa de la temporada de ballets que, bajo el denominativo de las «Soirées de Paris», había organizado y patrocinado el conde Etienne de Beaumont en 1924 conjuntamente con Léonide Massine.

Tal como había ocurrido siete años antes con *Parade*, sus principales artífices, el coreógrafo Massine, el músico Satie y el pintor Picasso se unen de nuevo, esta vez sin Diaghilev, para crear un espectáculo que provocaría de nuevo una reacción contrariada entre los medios artísticos e intelectuales parisinos más elitistas. La innovación que supuso este ballet, en el que los pasos de danza dieron lugar a una brillante representación de mímica, que quedaba realzada por los novedosos y sorprendentes decorados y por la simplicidad del vestuario realizado por Picasso, dio como resultado una representación de unos efectos plásticos y una belleza extraordinarios.

⁶⁷ Pablo Picasso, Proyecto de figurín, estudio para telón, *Arlequín y Pierrot*.



68

Mercure representa ya el final de su etapa clásica. Juega con personajes y escenas mitológicas, mecanizándolos y convirtiéndolos en un auténtico, simpático y divertido espectáculo del siglo XX. El rechazo del público y de los medios artísticos más vanguardistas –los surrealistas la abuchearon, aunque al día siguiente del estreno emitieron un comunicado pidiendo disculpas– y sus propios sentimientos de disgusto frente a una obra creada por sus propios artistas no fueron obstáculo para que Diaghilev aplaudiera calurosamente el día del estreno.

Sin lugar a dudas, Diaghilev supuso un elemento aglutinador extraordinario que puso en contacto a las más destacadas figuras de las artes, la música y la danza para lograr dotar al ballet de una nueva dimensión que le permitiría hacerse con una parcela importante en la configuración de las vanguardias de nuestro siglo.

A partir de 1924, las aportaciones teatrales de Picasso son esporádicas y generalmente se reducen a prestar alguna obra ya realizada y que pudiera ceñirse al tema de la representación. Sin embargo, en 1962 Picasso realiza sus dos últimos decorados para el ballet, *L'Après-Midi d'un Faune* e *Icare*, a petición de Serge Lifar, bailarín de los Ballets

⁶⁸ Pablo Picasso, *Tableaux vivants, Mercure*. Proyecto para el telón.

Russes hasta 1929. En 1935, siendo coreógrafo del ballet de la Opéra de París, Lifar presentó *Icare* con decorados de Paul Larthe y música de J. E. Szyfer orquestrada por Arthur Honegger. Para la puesta en escena del mismo, casi treinta años después de su estreno, Lifar, viejo amigo de Picasso, le pidió que realizara un nuevo decorado.

Partiendo de un dibujo que Picasso le había ofrecido dos años antes para ilustrar un libro sobre sus ballets, el decorado de Picasso mostraba la caída de Ícaro, figura que recordaba considerablemente al esqueleto negro del plafón decorativo pintado por Picasso en 1957 para la UNESCO. El cuerpo de Ícaro estaba pintado de rojo, y sus alas, de un verde amarillento. Dos manchas, una roja y otra azul, representaban respectivamente los rayos solares, que fundirían las ceras alas del hijo de Dédalo y el mar al que caería. A ambos lados del escenario, se pintaron cabezas y brazos alzados de aquellos que, horrorizados, contemplaban la tragedia. La relación profesional entre Picasso y el mundo del teatro finalizaría con la creación del decorado para el ballet *Icare*.



69

⁶⁹ Picasso. *Paulo vestido de arlequin*, 1924. Paulo era hijo de Picasso y Olga Koklova, bailarina de los "Ballets Rusos" de Diaghilev a la que el artista conoció en Italia en 1917, cuando trabajaba en los decorados y figurines del ballet *Parade*

III.1.1.1.España y los Ballets Rusos⁷⁰



71

“ El Ballet, como concepto artístico, alcanza su significado más intenso cuando consigue convertir al bailarín en una idea platónica: ahí el artista deja de ser un cuerpo y se convierte en un espíritu que sobrepasa la simple representación escénica. Esta es la razón de que numerosos creadores de todas las disciplinas hayan experimentado una manifiesta pasión por la danza. Por supuesto los músicos: Falla, Stravinsky. Pero también escritores como Céline y pintores como Picasso, Miró o Gris.”⁷²

El estreno de *Le Tricorne* tuvo lugar en el Covent Garden de Londres el 22 de julio de 1919. Con ocasión del debut de los Ballets Russes, en la primavera de 1916, en el Teatro Real de Madrid, gracias a una invitación personal del rey Alfonso XIII, gran admirador de la compañía, Diaghilev y Massine conocieron a Manuel de Falla, quien estaba componiendo una obra musical, *El corregidor y la molinera*, inspirada en la novela *El sombrero de tres picos* de Alarcón para la compañía de Gregorio y María Martínez Sierra, que eran sus libretistas habituales. Ambos emprendieron junto a Falla un viaje por el Sur de España –por Sevilla, Granada y Córdoba– que les proporcionó la ocasión de penetrar y

⁷⁰ El material visual de este apartado está tomado de: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Ed, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Centro de documentación de música y Danza- INAEM. La Gráfica, S.C.And. Granada 2000

⁷¹ Picasso. Izq. Dibujo de Vera Nemtchinova y Félix Fernández García (Bailaor que ayudó a Massine en la coreografía del *Tricorne*.) Dch. Retrato de Léonide Massine.

⁷² Alberto de Cuenca, Luis. De , Yvan Nommick y Antonio Álvarez Ed, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Centro de documentación de música y Danza- INAEM. La Gráfica, S.C.And. Granada 2000

profundizar en la música y folclore españoles, y concebir la idea de la creación de un ballet basado en un tema español. El carácter popular que pretendía conseguirse con el ballet se reforzó con la incorporación a la troupe de un bailarín de flamenco, Félix Fernández, quien tenía como función transmitir a Massine y al cuerpo de baile la esencia de la danza española.



73

El encuentro con Falla se produjo de un modo casual, pero lo cierto es que Diaghilev enseguida intuyó que había encontrado en este joven músico español –cuyos temas surgían de la fuente que le proporcionaba la tradición popular y las melodías del folclore español vigente– al compositor innovador que entroncaba con la línea que él había imbuido con gran éxito a los Ballets Russes antes de la guerra, es decir, la conjunción de la música clásica con la popular extraída del folclore ruso. El paso de los Ballets Rusos por España hizo que se despertase la danza española dormida en la escuela bolera y naciese la denominada en España Danza estilizada o llamado también clásico español, que vendrá con nombres como Antonia Mercé “*La Argentina*”, o Vicente Escudero.

También pintores como José María Sert como hemos visto, Juan Gris

⁷³ Izq. La comañía en el estreno. Dch. Diaghilev, Polunin y Picasso en los talleres del Covent Garden, durante la presentación del decorado

Pere Pruna, y Joan Miró colaboraron con los Ballets Rusos.



74 330

75



2

76



337 77

⁷⁴ Jose María Sert . Figurines para Meninas.

⁷⁵ Juan Gris. Bocetos para trajes de *Les tentations de la Bergère*. 1923.

⁷⁶ Pere Pruna. Diseños, cubierta del programa, diseño para cuatro primeras escenas, diseño de decorado. *Les Matelots*. 1925

⁷⁷ Joan Miró, *Roméo et Juliette*. 1926

III.1.2. La danza y los futuristas

También Jean Cocteau apostó por un tipo de representación escénica que borrara los límites entre danza, opereta, artes plásticas y el propio arte dramático. En una de sus obras *Las bodas de la Torre Eiffel*⁷⁸, estrenada por los Ballets Suecos⁷⁹ en 1921, suceden acciones sin ningún tipo de hilación lógica o dramática prestando a ella los bailarines movimiento y mímica, en tanto que las voces surgen de dos megáfonos situados a ambos lados del escenario.

Los bailarines de los ballets suecos supieron adaptarse a las exigencias de los nuevos artistas, incluso a ideas tan radicales como las de Fernand Léger, quien, ferviente admirador del circo y el teatro de variedades, postulaba la necesidad de que el intérprete escénico se integrara como un objeto más de la producción escénica. Actores o bailarines como auténticos objetos plásticos.

En la fascinación por la objetualidad coincidían los parisinos con los futuristas italianos. Hay un grupo de propuestas que podrían identificarse como danza de objetos. *Se acercan* de Marinetti, *en colores* de Depero, son los objetos en movimiento y la luz que reciben, los protagonistas, fuera de escena los ejecutantes ponían efectos de sonido o palabras en libertad.

Dentro de este movimiento, el pintor que más se interesó por la representación de la danza fue Gino Severini, gran aficionado al baile y responsable junto a Balla, Carrà, Boccioni y Russolo del *Manifiesto de la Pintura Futurista* (donde, entre otras cosas, condenaban el culto al

⁷⁸ *Las bodas de la Torre Eiffel*, con música de Tailleferre, Auric, Honegger, Milhaud y Poulenc, coreografía de Jean Cocteau, decorado de Irene Lagut y vestuario y máscaras de Jean Hugo.

⁷⁹ Los **Ballets Suecos** («Ballets suédois») fueron una compañía de ballet instalada en París de 1920 a 1925 en el Théâtre des Champs Elysées, bajo la dirección de un industrial apasionado por la danza, Rolf de Maré. Nacieron de la separación del coreógrafo y bailarín Fokine de los Ballets Rusos de Diaghilev e intentaron ofrecer al público parisino una diversidad y una riqueza sin duda menos impresionante que el repertorio de los Ballets Rusos, pero no menos innovadora, bajo el impulso de su coreógrafo Jean Börlin.

pasado y el academicismo y aseguraban que los críticos de arte eran inútiles y nocivos). Influidos por la fragmentación de la técnica cubista, en *Bailarina en azul* (1912) Severini muestra una *bailaora* flamenca.



En 1914, Giacomo Balla presenta a Diaghilev su *Máquina tipográfica*, no hay en este tipo de piezas una trascendencia del intérprete en la ejecución.

La obra escénica ya no es una composición, sino una construcción, que se monta de acuerdo a la peculiaridad sensible de los materiales, que sigue en muchos casos la estrategia del collage y de lo simultáneo.

Paralelamente a este trabajo se encuentra la figura de Nikolai Foregger⁸¹ quien propicio el cruce entre las tendencias abstraccionistas de la plástica, las nuevas técnicas de movimiento y danza y la experimentación en el nuevo medio cinematográfico. Admiraba la época donde el teatro había estado próximo al circo: el teatro isabelino y el teatro barroco español. La estructura circense permitía la simultaneidad

⁸⁰ Danzatrice in blu, 1912, Gino Severini

⁸¹ Foregger, Nikolai (1892- 1939). Director de teatro ruso y maestro de ballet. Inventó y enseñó su propio sistema de movimiento físico, y como director de su propia compañía (1921-1925) creó su muy controvertido trabajo de las máquinas de baile, en el que demostró su visión de una danza modernista que incorpora, 'bailes de la acera, carreras de automóviles ... la grandeza de los rascacielos'. Fue jefe regisseur en Kharkov (1929-34), en Kiev (1934-36), y, en Kuibyshev (1938-39)

de medios y una interpretación de carácter físico, basada en partituras de movimiento mecánico-acrobáticas.

Para Meyerhold lo central de la obra escénica no será el texto sino el diseño del movimiento. En *la reconstrucción del Teatro*,(1930) defiende el modelo interdisciplinar como único modelo teatral del futuro.

Habían muchas cosas en común entre bailarines, actores y los futuristas rusos pero la que más compartían era la necesidad de organizar su trabajo artístico, superando el concepto romántico de obra de arte, que pasará a ser concebida como proceso colectivo consciente en la organización de nuevos temas y nuevas formas.

Los artistas utilizaron la danza tanto en pintura como en la escena para realizar una aproximación formal (no meramente narrativa) a la representación del movimiento, contribuyendo de manera decisiva a la evolución hacia la abstracción y hacia la mediación técnica que experimentó el arte durante las primeras décadas del siglo XX.

III.2. Vicente Escudero .



Vicente Escudero Uribe, nacido en Valladolid en 1892 y muerto en Barcelona en 1980, fue testigo y a la vez protagonista de una época clave del baile flamenco, al que realizó aportaciones muy notables. Personaje intuitivo, creador, polifacético, vanguardista, siempre inquieto e inconforme.

⁸² Vicente Escudero, *Autorretrato*.

Su Decálogo del baile flamenco es referencia obligada para cualquier interesado en la danza. En su primera, Escudero fue un auténtico autodidacta que ensayó todas las maneras posibles de sofocar su pasión por la danza y llegar a ser un *bailaor* de reconocido prestigio.

En su libro autobiográfico *Mi baile* nos cuenta episodios, vivencias y anécdotas que así lo confirman:

*"Empecé a bailar en Valladolid, mi ciudad natal (...). Mi infancia transcurrió entre gitanos. Los primeros redobles producidos por mis pies los oí sonar en una boca de riego, tomándole tanta afición que me pasaba el día corriendo de una a otra para comprobar los distintos sonidos. En una orilla del río Esgueva había un árbol, que un vendaval derribó hacía muchos años y que cruzaba su cauce. Sobre él continué mis experiencias."*⁸³

En 1920 gana el Concurso Internacional de Danza que organiza el teatro de la Comedia de París, debuta en el teatro Olympia y presenta con gran éxito su *Recital de danzas españolas* en la sala Gaveau, el más distinguido espacio de conciertos de la capital francesa. En 1926 Manuel de Falla le encarga el montaje de *El amor brujo* para el emblemático Trianon-Lyrique parisiense. Regresa a España tres años más tarde, con Carmita García como pareja artística, y actúa en Madrid, Valladolid, Bilbao, Zaragoza y Barcelona, donde presenta sus Bailes de vanguardia en el teatro Novedades. Se marcha a Estados Unidos y Argentina, y en Nueva York obtiene un resonante éxito del que se hace eco la prensa europea. Seguidamente repite triunfos en varias ciudades estadounidenses, de Canadá y de Cuba.

En el teatro Español de Madrid baila por vez primera *La Siguriya*⁸⁴, y en 1946 el Instituto Británico de Madrid le ofrece un homenaje en el transcurso del cual imparte una conferencia con su obra, titulada *El misterio del arte flamenco*, que repitió en el Casal del Metge de Barcelona.

El polifacético Vicente Escudero repartió su obra entre diversas

⁸³ Vte. Escudero, *Mi baile*. Montaner y Simón. Barcelona 1947.

⁸⁴ *Palo* flamenco que no era bien visto en el baile.

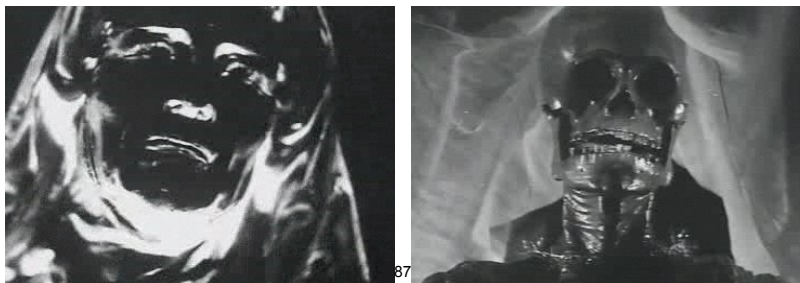
disciplinas. En el baile no se limitó a copiar o imitar, sino que, con "*el sentío bien abierto*", recogía, aprendía, modificaba y creaba, inspirándose en la realidad y su entorno. Coreografiaba y escenificaba las verdades y los sueños de una época situada entre guerras; por eso bailaba al compás de una máquina, mimetizando con sus zapateos aquel voraz maquinismo que ataba a las personas a una cadena de producción. Y aunque la apoyatura musical de sus espectáculos la ofrecían las creaciones de la escuela nacionalista española, muy en boga en esos años, su baile se aparta de todo colorismo escénico y abandona las escenografías de artificio para proponer un cambio, una nueva manera de entender la danza española y el baile flamenco, más regia, más escueta, lineal, de geometría pura, sin conceder nada a la galería ni al entretenimiento. Su baile se inspira en el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, corrientes artísticas que conocía de su estancia en París. Escudero recoge la fuerza esquemática de Juan Gris, Picasso o Miró, y transforma el trazo de aquel arte nuevo en movimientos, braceos y sonidos, además de recogerlo en su Decálogo "*para faro y guía de todo aquel que desee bailar con pureza, sobriedad y hombría*"⁸⁵.

Él mismo se confeccionaba los carteles y diseñaba los figurines de sus espectáculos, y expuso su *Pintura que baila*, en 1948, en la librería Clan de Madrid, editada en libro por Afrodisio Aguado.

El año 1959 publica en *El Paso* un manifiesto proponiendo la celebración de un evento de estas características, que vuelve a pedir en la carpeta de su disco, afirmando que "*lo que deberíamos hacer todos los interesados en valorizar el arte flamenco es organizar un congreso con objeto de acabar con la confusión latente que existe en estos tiempos, ya que sólo deben quedar los valores rítmicos, estéticos y plásticos con toda la grandiosidad que este arte encierra*". Hasta 1969 no se organizaría el primer congreso, en Benalmádena.

⁸⁵ Escudero, Vicente. De Navarro, José Luis y Pablo, Eulalia. *El Baile Flamenco. Una aproximación histórica*. Almuzara, Córdoba 2005. Pg, 133-134.

Vicente Escudero participó en una película rodada en el Museo de Escultura de Valladolid, *Fuego en Castilla*⁸⁶ (*ensayo sonábulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable*) en 1957.



En ella muestra la reciedumbre castellana y su perfecto encaje con el sonido de su baile. Grabó también varias entrevistas y clases de baile, explicando su lenguaje dancístico particular, sus experiencias artísticas y los entresijos del mundo del espectáculo. En su decálogo del baile flamenco, Vicente Escudero propone una forma de concebir el baile, de bailar en hombre, más que los principios de una escuela:

"Afirmo que ese duende que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, traduciéndose entonces en el misterio que todo arte lleva", establece Escudero. Los diez puntos *"a los que tiene irremisiblemente debe ajustarse todo aquel que quiera bailar con pureza"* son los siguientes:

1. *Bailar en hombre.*

2. *Sobriedad.*

Se puede bailar con sobriedad y sin sobriedad de todas las formas, pero si se hace acrobacia y velocidad ya no es sobrio.

3. *Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos.*

Porque si se separan los dedos, ya queda en el camino de la

⁸⁶ *Fuego en Castilla* (*sobre la clave española de Antonio Almagro, los ritmos castellanos de Vicente Escudero y las imágenes de Alonso Berruguete y Juan de Juni.*) dirigida por José Val del Omar. Presentada en el Festival de Cannes en 1961, donde fue premiada por sus aportaciones técnicas. La pieza comienza con una cita de Federico García Lorca: *"En España todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas"*.

⁸⁷ José Val del Omar, *Fuego en Castilla*. 1957.

mujer, o sea, en el baile Femenino.

4. *Las caderas quietas.*

5. *Bailar asentao y pastueño.*

Bailar asentao y pastueño, dejando tranquilo al circo, lo que quiere decir: no dar saltos, ni vueltas de molino, ni todos esos garabatos que se hacen ahora en el baile flamenco.

6. *Armonía de pies, brazos y cabeza.*

7. *Estética y plástica sin mixtificaciones.*

O sea, no mezclar los brazos del baile de tipo universal -italo-francés, ruso. No hay que mezclar los brazos de otros bailes, de otras naciones o de otros estilos. En el baile flamenco no se admite nada más que el flamenco puro.

8. *Estilo y acento.*

Quiere decir acentuar los pasos, tranquilo sin correr. Nada de correr, asentado, pastueño.

9. *Bailar con indumentaria tradicional.*

10. *Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.*⁸⁸

III.3. Oskar Schlemmer

La escuela de la Bauhaus se funda en Weimar (Alemania) en 1919, estableciendo diversos talleres de trabajo que incluían desde la arquitectura, el diseño, la pintura, la escultura hasta el taller de teatro. En esta escuela, las nuevas ideas de su fundador (Walter Gropius) permitieron que se estableciera un espacio donde las artes de elite se unían con la artesanía, produciendo dos fenómenos altamente decisivos para el arte y la sociedad de la época: por una parte, la desjerarquización de las escuelas y de la enseñanza de las practicas artísticas y por otro lado, el desarrollo de nuevas ideas y conceptos en paralelo a la búsqueda de nuevas técnicas y tecnologías para su puesta en marcha.

⁸⁸ Vte. Escudero, *Mi baile*. Montaner y Simón. Barcelona 1947.pg 10



Oskar Schlemmer (1888-1943) estuvo a cargo de lo que se denominó “Taller de Teatro”, en donde logra poner en escena nuevos conceptos y reflexiones sobre la relación del hombre con el espacio a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de los movimientos de éste en el espacio. La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométricos, las nuevas ideas sobre diseño y color se establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas en creación de espacios, donde el arte aparece como una forma directa de influir en la vida, en el cotidiano y en las estructuras sociales imperantes. Estas ideas nacen a partir de una visión interdisciplinaria y conectiva de lo que tiene que ser la producción artística y por ende la vida, el espacio y la sociedad. El “Taller de Teatro” se instaló como uno de los lugares de implementación de estas ideas, que permitieron abrir las fronteras discursivas, expandir la capacidad de imaginar cuerpos re-formados, re-diseñados, re-construidos, proponer conceptos innovadores sobre habitabilidad, espacio, movimiento y plantear nuevas estructuras sociales

Schlemmer logra establecer nuevos formatos de producción de obras, más cercanos a las ideas y al análisis de las técnicas y tecnologías de producción y puesta en escena, que permiten poner en evidencia, no solo diversas miradas sobre temáticas culturales contingentes y puntuales, sino que, por sobretodo, nuevas ideas en relación al cuerpo.

⁸⁹ desde la izquierda: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl y Oskar Schlemmer.



Das Triadische Ballett von Oskar Schlemmer

90 Westag & Getalit AG

Una de sus obras más nombradas es el Ballet triádico (Das Triadische Ballet) montada en 1921, constituida por 12 obras de pequeño formato, constituyendo en total una obra de varias horas con 18 cambios de vestuarios e iluminación. Esta obra se montaba en fiestas que se realizaban en la escuela de la Bauhaus o en los alrededores de esta, manteniéndose en cartelera por más de 10 años, irrumpiendo en el espacio de la fiesta, rompiendo con la idea de “escena” como un espacio restringido para la obra y separado del espectador, instalando un juego de cruces e hibridaciones entre el espacio, el espectador, los colores, las figuras, los cuerpos y las nuevas ideas presentes, de manera explícita, sobre la puesta en escena. El Ballet triádico nos presenta un nuevo formato de presentación y de relación con su entorno directo de producción.



El cuerpo en el espacio se vuelve el tema central de análisis para Schlemmer, y desde estas reflexiones podemos decir que comienzan a

⁹⁰ Ballet triádico

incluirse nuevas tecnologías de producción, tanto del cuerpo, como del espacio. Debemos decir que el diseño de los vestuarios es uno de los lugares donde se puede ver más claramente las ideas y análisis desarrollados por Schlemmer, y la implementación de nuevas tecnologías en los materiales que se utilizaban para el diseño de estos vestuarios es de gran relevancia. Los nuevos materiales utilizados son los que van a permitir, concretamente, la confección de estos diseños, así como también las nuevas propuestas realizadas a nivel espacial. La concepción del espacio – arquitectónico y social – que propone Schlemmer se ve ampliamente realizado gracias a la relación entre el re-diseño corporal (como propuesta) y el desplazamiento y utilización del espacio. Los niveles, los diseños de piso con figuras geométricas exactas, las grandes diagonales, las figuras circulares y el uso exagerado de perspectivas componen a nivel general una estructura escénica nueva, que se diferencia de las estructuras clásicas imperantes en la producción escénica contemporáneas a la Bauhaus, y que establece nuevas ideas sobre visualidad, composición, movimiento y diseño.

Es desde estas ideas sobre cuerpo y espacio que Schlemmer instala un tercer lugar de análisis: el movimiento. Las técnicas aplicadas de producción y las nuevas tecnologías que hemos nombrado comienzan a formar parte activa en la instalación de nuevas posibilidades; el movimiento va a tomar un carácter acorde a estas propuestas de corporalidad re-diseñada y de espacios geométricos, convirtiéndose explícitamente en la forma de relación entre el cuerpo y el espacio.



El movimiento se vuelve una propuesta relevante, una visión particular y de gran influencia para la sociedad moderna. El comienzo de la tecnologización de la cultura se manifiesta explícitamente en la propuesta de movimiento de Schlemmer, convirtiéndose en algo así como una fotografía apresurada de los sucesos más inmediatos de la época: la industrialización del trabajo, la reducción de los espacios sociales, laborales y privados, las nuevas formas de producción serializada, por nombrar algunos, y los consiguientes cambios culturales que conlleva esta nueva escena en las estructuras corporales, las formas de movimiento – social y colectivamente – y el desarrollo de nuevas subjetividades acorde a los nuevos tiempos.

La diversidad de espacios reflexivos que se van generando desde estas nuevas concepciones históricas y formas de pensar la tecnología, han permitido una expansión conceptual. Desde la aparición de la Bauhaus, podemos decir que se han planteando nuevas maneras de pensar la producción escénica, influyendo directa e indirectamente en el desarrollo de diversas posiciones respecto de la idea de espacio, sociedad, producción, cuerpo y movimiento.

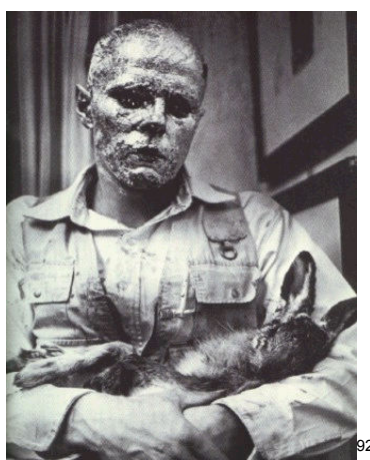


Es por esto que la Bauhaus es reconocida históricamente por la

inclusión de avances técnicos, que a su vez permitieron la aparición y el estudio de nuevas ideas y conceptos sobre el cuerpo y su relación social y espacial con el entorno, en tanto el desarrollo de vestuario, nuevos materiales de construcción, diseño de escenografías, reflexiones sobre el hombre y su relación con el espacio y el desarrollo de un lenguaje específico de carácter geométrico.

III.4. Escultura como comportamiento. El arte de acción

*“... uno no debe limitar la noción de acción a una acción física en el seno de la actividad artística, sino que es preciso sobre todo considerarla como una acción política y también generalizar esta noción”.*⁹¹



Una de las mayores aspiraciones de algunos artistas especialmente durante el siglo XX, ha sido la posibilidad de unir el arte y la vida. Esta utopía artística pretende que la vida misma se impregne del impulso estético para que el campo del arte incluya la existencia cotidiana de los

⁹¹ Joseph Beuys, *La mort me tient en veille*, 1994. De Carmen Bernérdez, *Joseph Beuys*, Nerea, Madrid. 1999. Pg, 88.

⁹² Joseph Beuys

seres humanos. El arte acción es una tendencia del arte que se propuso ampliar los horizontes de la experiencia estética más allá de los espacios especialmente dedicados al arte, como son los museos, galerías, salas de conciertos, teatros, cines, etcétera; así como borrar las fronteras marcadas entre las disciplinas artísticas (plástica, música, teatro, danza, medios audiovisuales, etcétera).

La finalidad del arte acción es comunicar la experiencia humana en toda su gama expresiva.

FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT -VAUDEVILLE -ART? TO ESTABLISH ARTIST S NONPROFESSIONAL ,NONPARASITIC, NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELFSUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE. ⁹³

Las distintas manifestaciones del arte acción se propusieron llevar el arte a espacios públicos abiertos (calles, plazas, parques) y cerrados (casas, templos, centros comerciales, medios de transporte, etcétera); es decir, a lugares donde se desarrolla la vida cotidiana de la gente común y que no fueron creados con una finalidad artística. Asimismo, las expresiones del arte acción involucran distintas ramas y estrategias artísticas: puede tratarse de un monólogo musicalizado donde simultáneamente el artista pinta su cuerpo o proyecta un video, o construye algún artefacto o realiza algún acto ritual; o bien puede llamar la atención del espectador y apelar a su sentimiento estético a través de una acción inusual o provocadora o grotesca, como convivir en un cuarto con un lobo o injertarse un brazo artificial, inflingirse dolor físico o embadurnarse con sangre, entre un sinnúmero de posibilidades. O

⁹³ George Maciunas *FLUXMANIFESTO ON ART AMUSEMENT* , 1965

simplemente el artista puede realizar una acción totalmente ordinaria como beber una cerveza escuchando música de jazz.

La intención del arte acción es apropiarse de la vida a través de cualquier tipo de acción que tenga una intención estética consciente y elaborada, puede afincarse en la expresión de la subjetividad, en una reflexión sobre asuntos filosóficos, de conciencia ecológica, de identidad social o individual, sexualidad, política, etcétera.

En el arte acción parte de que la realidad misma es una obra de arte, que no es una mercancía, no se vende ni se compra, no es un objeto para contemplar y apropiarse de él, es un acto humano que se lleva a cabo en un espacio y tiempo determinados. Cada vez distinto, pleno de vida presente. Que sucede en realidad, no como una representación sino como la vida misma.

Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional" (George Maciunas)⁹⁴

III.5.-El video-arte

El vídeo como expresión artística nace a principios de los años sesenta del siglo pasado, del encuentro entre artistas plásticos ingenieros y directores de cadenas de televisión que buscaban nuevas posibilidades de utilización del medio video.

El nacimiento del vídeo creación (video-arte) fue en un café de Nueva York. Paik graba desde un taxi, la visita del papa Pablo VI a la catedral de San Patricio, y por la noche , exhibe la cinta en el *Café à Go-Go*, de Blecker Street, en el Greenwich Village de Nueva York.⁹⁵

⁹⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Fluxus>

⁹⁵ Pérez Ornia, J.R. *El arte del vídeo*.RTVE-Serval. Barcelona, 1991.pg,17

III.5.1. Nam June Paik



Reconocido como figura precursora en la historia del videoarte, performer y compositor. Un pensador visionario que hace treinta años predijo y dio nombre a la *autopista de la información*, que ahora conocemos como internet. Nam June Paik, nace en Seúl en 1932, nacionalizado norteamericano. Trabaja con Karlheinz Stockhausen en el estudio de radio de música electrónica de la WDR en Colonia. En 1961 conoce a George Maciunas fundador del movimiento *Fluxus*, al cual se adhiere Paik totalmente. De esta época es su ideación de *Sinfonía de penes jóvenes*.

“Sinfonía de penes jóvenes, 1962.

..... se levanta telón

El público sólo ve un trozo inmenso de papel blanco extendido por la boca del escenario, desde el techo hasta el suelo y desde la derecha hasta la izquierda. Detrás de este papel, en el escenario, hay diez hombres jóvenes de pié

..... después de un rato

El primero saca su pene a través del papel hacia el público

El segundo saca su pene a través del papel hacia el público

El tercero saca su pene a través del papel hacia el público

El cuarto saca su pene a través del papel hacia el público

El quinto saca su pene a través del papel hacia el público

El sexto saca su pene a través del papel hacia el público

El séptimo saca su pene a través del papel hacia el público

El octavo saca su pene a través del papel hacia el público

El noveno saca su pene a través del papel hacia el público

El décimo saca su pene a través del papel hacia el público

⁹⁶ Nam June Paik. *Sinfonía de penes jóvenes*, 1962. De <http://www.uclm.es/artesonoro/paik>

Se espera el estreno mundial sobre 1984 D.C.”

Ref. Taiyono Kisetzu: Ishihara⁹⁷

Participa en la revista de Volf Vostell y en los primeros festivales Fluxus en Europa (conciertos, performances y acciones) con Joseh Beuys, John Cage, Robert Filliou, Allan Kaprow et George Brecht.

En 1965, con el dinero de una beca de la Fundación Rockefeller, compra una de las primeras cámaras *portapack de Sony* existentes en el mercado americano. Las novedad técnica y las posibilidades de esta cámara portátil generaban nuevos resultados. Con Name June Paik surge una generación de videoartistas que ponen en cuestión los códigos de comunicación impuestos por el discurso de una televisión institucional y proponen una televisión alternativa.

En 1963 realiza instalaciones y esculturas-video, *TV Clock* (1963), *Magnet TV* (1965), *Moon is the Oldest TV* (1965-1976-1985), *TV Buddha* (1974), *TV Garden* (1974-1978) y *Fish Flies on Sky* (1975), *Video Fish* (1979-1985). En 1974, su primera gran exposición retrospectiva personal , *Video 'n' Videology*, fue organizada por el Everson Museum of Art de Syracuse (Estados Unidos).

Artista en residencia, Nam June Paik realiza obras experimentales para la WNET / 13th Channel Television Laboratory de Nueva York y utiliza por primera vez en 1969, para la televisión, el sintetizador vídeo Paik / Abe con el ingeniero en electrónica Shuya Abe en the New Television Workshop de la WGBH de Boston (productor Fred Barzyck). Este procedimiento de manipulación y de colonización de las imágenes revoluciona la gramática tecnológica del medio.

Nam June Paik se casa con la artista Shigeko Kubota en 1977. En el mismo periodo, emprende experiencias de transmisión par satélite. La documenta 6 de Kassel se abre con una performance Paik / Moorman y expone *TV Garden*, instalación que se verá en 1978 al Centre Georges

⁹⁷ en <http://www.uclm.es/artesonoro/paik>

Pompidou en París. Se le llamó para la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos en Lake Placid en 1980 para la ocasión realizará una cinta de vídeo de 4 minutos.

A partir de 1985, se dedica a la construcción de instalaciones monumentales y de tótems cibernéticos contruidos por monitores apilados, a través de los cuales se perpetúa el espíritu Fluxus: deconstruye el medio para desmitificar el lenguaje y el contenido.

Arc Double Face, 1985, *La Madeleine Disco*, 1989, *Video Arbor*, 1990).

Pour les Jeux Olympiques de Séoul en 1988, utiliza 1003 monitores de televisión.

Desde sus comienzos Nam June Paik colabora con los artistas de la vanguardiales. Con John Cage en *A Tribute to John Cage*, (1973), con Merce Cunningham *Merce by Merce*, (1978), con Allen Ginsberg y Allan Kaprow en *Allan' n' Allen's Complaint*, (1982), con Julian Beck y Judith Malina *Living with the Living Theatre*, (1989), y con Joseph Beuys en *In Memoriam George Maciunas* (1978), *MAJORCA-fantasia* (1989), *Beuys / Voice*, (1990).

Paik era un artista, un intérprete que exploraba y parodiaba el *espectáculo* de la vida moderna, con el claro propósito de proporcionar un antídoto a su efecto paralizante para la mente.

Name June Paik, muere el 29 de Enero de 2006.



Con motivo a la retrospectiva que la Fundación Telefónica realizó en

Madrid bajo el título *Nam June Paik y Corea: de lo fantástico a lo hiperreal*⁹⁸, David A. Ross comenta su compromiso político en la vida:

*...también era un complejo animal político, un insurrecto listo que se consideraba a sí mismo un “terrorista estético”. Al crecer bajo la represiva dictadura militar que se asoció con las fuerzas estadounidenses ocupantes en la Corea del Sur de la posguerra, Paik aprendió que los gobiernos de todo tipo (socialistas o capitalistas) podían crear las condiciones que defraudasen las supuestas libertades propugnadas por los generales, los diplomáticos y los políticos. Como miembro de una familia cuyas posesiones fueron expropiadas en su totalidad por el gobierno, y que se vio obligado a huir al exilio en el vecino Japón, Paik estaba muy al tanto de la relación entre la corrupción y el abuso del poder, aunque éste sea legítimo. Entendía a la perfección que esta relación podía prosperar en cualquier sistema económico si tuviese una base autoritaria y una prensa complaciente.*⁹⁹

III.5.2. Merce Cunningham



Cunningham comienza de la mano de Martha Graham en los años treinta. Merce Cunningham interrumpe en el panorama de la danza

⁹⁸ *Nam June Paik y Corea: de lo fantástico a lo hiperreal*. Del 14 de febrero al 20 de mayo de 2007. Fundación Telefónica, Gran Vía 28. Madrid.

⁹⁹ David A. Ross. *La máquina de Paik*. El País, 10-02-2007. Babelia, pg 3.

¹⁰⁰ Merce Cunningham

moderna para cuestionarla, de este modo el post modernismo en danza encuentra sus primeras raíces.

Posterior a abandonar la compañía de Martha Graham, Cunningham trabaja unos años componiendo una serie de solos y trabajos coreográficos propios. en 1937 conoce a John Cage y hecho que le hará dar un giro radical en las formas de su trabajo. Ambos comienzan una serie de conciertos en conjunto, abandonando todo tipo de convenciones psicologistas y expresivistas, las producciones dancísticas de Cunningham se ven muy concentradas en las ideas estéticas de Cage, que se relacionan con una reflexión profunda del tiempo, con el azar y el azar controlado, con el espacio, y con una utilización del I Ching. Pero a Cunningham lo que le interesa es el movimiento y utiliza el azar para poder tensionar la forma en que el coreógrafo incide en la producción dancística. Así es como el contexto histórico de producción de los años cuarenta y cincuenta se ve irradiado por la música contemporánea de Cage, Tudor, Mumma, La Monte Young entre otros, junto con el *Neodadá*, y el movimiento de *Action Painting* en EE.UU. que vienen a proponer fugas a la literalidad y el ilusionismo, dando cabida a la casualidad, al flujo, lo no lineal, etc; y es allí donde confluyen estos distintos movimientos en el Black Mountain College (1933-1957), donde entre los integrantes circularon Robert Rauschenberg, Cage, Willem y Elaine de Kooning, Jasper Johns, David Tudor, entre pensadores, poetas, artistas visuales, músicos, bailarines, se creó un centro con fines pedagógicos y de experimentación, que sirvió de escenario para trabajos que ponen como metodología la interrelación de sus partes, es decir, un trabajo experimental de flujo de las distintas colaboraciones de sus integrantes, Cunningham trabaja muy de cerca con Cage y Rauschembreg, también con Frank Stella y Tudor, es a partir de 1948 que se une al centro y tiempo después funda su propia compañía en 1953 desde su interior.



Pensando que estamos ante un flujo de artistas de vanguardia todos ellos, donde los márgenes de cada arte se van difuminando y creando lugares de trabajo híbrido, donde la experimentación se instala como una de las claves fundamentales, una procesos que encuentran al arte en un momento especial de lectura hacia dentro, que se preocupa de los soportes y de los límites modernos de sus propias constituciones. Es un retro reflejo que toma una forma de laboratorio, lo que nos traslada a una perspectiva más densa de la producción, sobretodo si pensamos lo que posteriormente se da en la danza en EE.UU. con los Post Modernos de los años sesenta como Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton y el grupo de la Judson Church, que establecen otras formas de trabajo y otro tipo de experimentación que tiene relación más directa con la cotidianidad y la recuperación de concepto de Arte-Vida, con una intencionalidad política de trabajar con las personas y no para las personas.

¹⁰¹ Black Mountain College



102

Es aquí donde se pueden establecer niveles de análisis interesantes de lo que significa la producción, por una parte tenemos una tensión de los soportes, un cuestionamiento interno de la Danza y del Movimiento, la posibilidad de trabajar con distintos componentes, de integrar en un trabajo integral distintas áreas del arte, en una misma escenificación, recordemos en *Points in Space* (como una forma de trabajo de Cunningham) (1986) donde la música de Cage, el diseño de William Anastasi y la coreografía de Cunningham se elaboraron completamente por separado, y que se unieron el día de su presentación. Y por otro lado tenemos por ejemplo el *Trio A* de Yvonne Rainer, que se realizaba en distintos contextos, como marchas o por personas si ningún tipo de entrenamiento ni técnica dancística.

Desde esta perspectiva asistimos a una apertura de los lenguajes, por medio de las exploraciones de Cunningham, apertura que posibilita el trabajo posterior, es un punto de base que hace pensar y producir contextos de próximas reflexiones, eso lo hace interesante, pues Cunningham es capaz de extender el espacio escénico mismo a procesos de experimentación, es decir condiciones de posibilidad, proponer operaciones que el espectador puede ubicar de manera modular.

¹⁰² Merce Cunningham trabajando con John Cage, Jasper Johns y Charles Atlas, *Walkaround Time*, 1973.

Es así que Cunningham siempre le interesó el movimiento, como nos dicen Sally Banes y Noël Carroll en “*Cunningham y Duchamp*” y como fuente primaria de sus obras, por lo que podemos reafirmarnos en la tesis de un tipo de exploración más bien interna de la danza, que mezcla en escena lenguajes, en un entorno de flujos, que quedan plasmados en las obras, pero su interés nunca se aleja del movimiento mismo, como si lo hicieron posteriormente en la Judson Church, que a su vez no pudo empezar desde otro lugar que no fuera el que dejó abierto Cunningham.



103

¹⁰³ La Merce Cunningham Dance Company 2006.

III.6. Danza y nuevas tecnologías



La relación entre danza y tecnología se ha enfrentado históricamente a distintos procesos de articulación desde fines del siglo XIX. Como hemos visto en capítulos anteriores, los trabajos pioneros desarrollados por Loïe Fuller; la inserción de nuevos lenguajes a principios del siglo XX con las Vanguardias Históricas, y los trabajos experimentales que datan de los años 30 a los 70, con Cunningham y el Black Mountain College, sientan las bases para la diversificación de escenarios de experimentación, conformando una plataforma donde fue posible que los post modernos o minimalistas norteamericanos de los años 60, 70 y 80 realizaran trabajos con el fin de romper las convenciones de la danza moderna. La experimentación en danza ha pasado por distintos niveles reflexivos, cuestionando las distintas categorizaciones y márgenes disciplinares, espaciales, conceptuales, corporales y kinéticos.

III.6.1 Software

La diversidad de posibilidades que se abren desde los años setenta con los trabajos de edición, producción y proyección de videos, y el tratamiento por computadora de imágenes digitales de Lucinda Childs, nos introducen en nuevos planteamientos en la relación danza-tecnología, que enfocan su atención en el tratamiento de la imagen en movimiento y las posibilidades de interacción con los cuerpos mediatizados y digitalizados.



104

Al hablar de danza y nuevas tecnologías tenemos que empezar por enumerar los diversos software que ya existen y que evolucionan constantemente. La posibilidad de interactuar entre varios formatos potencia las relaciones entre éstos y también la relación entre los lenguajes artísticos. Básicamente están dados por el uso del video, por el uso del ordenador, y por la combinación de ambos. Aparentemente, lo virtual sería opuesto a lo corpóreo, a lo material. Pero en el caso de la danza, es posible lograr un nivel de exactitud y precisión mediante la tecnología que lleva a registrar minúsculos cambios físicos e introduce nuevos factores de juego. Se han desarrollado programas específicos para danza, con la posibilidad de aplicación en tiempo real en un espectáculo. Se trata de un mapeo del movimiento a través de cámaras conectadas al ordenador, el cual a través de estos programas detonará determinadas respuestas sonoras, de video o lumínicas. Según la complejidad del programa, éste responde a la cantidad de movimiento. El aspecto más desarrollado es la relación movimiento-estímulo sonoro. En 1980, Cunningham comienza a desarrollar, en conjunto con un grupo de ingenieros, diseñadores e informáticos, una serie de Softwares (Lifeforms, Danceforms, ChoreoGraph) de edición de movimiento corporal. En un comienzo, la idea fue traducir el sistema de notación y la pedagogía desarrollada por Rudolf von Laban a un sistema digital de

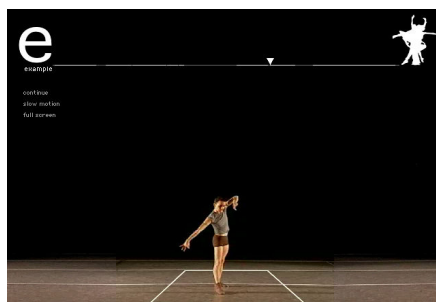
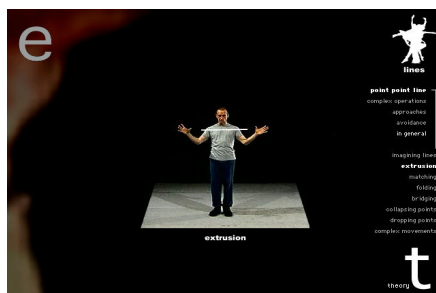
¹⁰⁴ Richard Serra, Keith Sonnier, Richard Foreman and Lucinda Childs

análisis de movimiento. Pronto este primer objetivo se vio sobrepasado al comenzar a explorar las posibilidades que este software permitía: composición, captura e interacción de los movimientos del cuerpo. Por otra parte los softwares relacionados con la composición musical por ordenador han tomado un carácter cada vez mas interactivo, vinculándose al desarrollo de captación gestual para músicos y a la ampliación de las posibilidades de improvisación en tiempo real. Algunos de estos softwares (*Max/MSP*, *Jitter*, *Isadora*, *Pure Data*, entre otros) se han implementado en situaciones escénicas, como instalaciones, coreografías y múltiples performances que pretenden desarrollar una diversidad de posibilidades de interacción en tiempo real, de superposición de cuerpos análogos con proyecciones e imágenes digitales y de producción de sonidos e imágenes a partir del movimiento del cuerpo.

William Forsythe crea "*Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical dance Eye*"¹⁰⁵ en formato CD. El CD-Rom está dividido en tres partes. El punto de partida es "la teoría", sesenta y cuatro capítulos donde aparece Forsythe demostrando y explicando los fundamentos de la técnica de improvisación. La segunda parte, consta de secuencias improvisadas de algunos bailarines y bailarinas. La última parte es una performance del autor poniendo en práctica su técnica. A todas esas partes se puede llegar por diferentes rutas, dependiendo del usuario.



¹⁰⁵ Hecho con Macromedia™. © 2003 ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe.



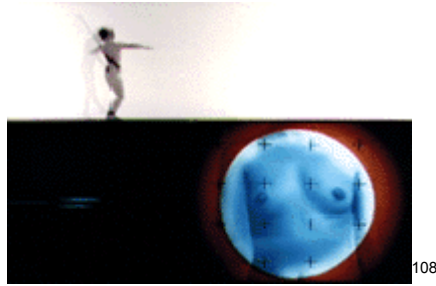
106

Permite visualizar en el espacio lo que realiza el cuerpo, dibujar su rastro. A partir de este sistema, él desarrolla un código de comunicación con sus bailarines, lo que le permite objetivar sus ideas coreográficas y a la vez que sus intérpretes puedan crear sobre la base de esa codificación.

Las compañías contemporáneas japonesas Leni Basso¹⁰⁷ y Dumb Type, por otra parte, plantean nuevas formas de entender el cuerpo y sus dimensiones, a partir de la multiplicación y evanescencia de las posibles imágenes del cuerpo, a través de una interacción en tiempo real del cuerpo análogo y su imagen digital. Es aquí donde cabe la pregunta que realiza Mazenauer, ¿Qué sucede con la danza en la interface entre una escena análoga y un espacio digital?

¹⁰⁶ William Forsythe , *“Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical dance Eye”*

¹⁰⁷ <http://www.leni-basso.com>



Los límites se vuelven un lugar complejo desde donde podemos desprender múltiples reflexiones, por una parte el desvanecimiento de las líneas concretas que dividieron las disciplinas artísticas y del pensamiento que se ha establecido como un común denominador en las formas contemporáneas del pensamiento. Por otro lado, los márgenes de toda producción se convierten en un lugar de inicio, desde donde desplegar nuevos y arriesgados conceptos y ponerlos en evidencia como apuestas hacia una cultura móvil, dinámica y cambiante. Si bien los recorridos que hemos realizado en este texto, corresponden a procesos pioneros de experimentación con contextos y personas específicas en sus construcciones, lo importante es poder abrir campos de discusión que permitan realizar estos trayectos, que se presenten como una posible lectura sobre la relación Danza-Cuerpo-Movimiento-Tecnología-Subjetividad, instalando reflexiones que son necesarias en esta época contemporánea.

Estas temáticas traen consigo muchos puntos abiertos de discusión que se hace necesario ir elaborando y reflexionando, conjunta y colectivamente, para fortalecer la escena de producción nacional y comenzar a responder a preguntas y cuestionamientos que cada vez se encuentran más cercanas a nuestras vidas. ¿Qué sucede con las mutaciones y cambios corporales contemporáneos?, ¿Es la tecnología una nueva forma de mirar y estructurar el cuerpo, el movimiento y su imagen?, ¿Es posible pensar nuevas formas de mirar la producción

¹⁰⁸ <http://dumbtype.com>

dancística desde conceptos como Híbrido, Cyborg y Remix?, ¿Cómo influyen estos nuevos conceptos tanto a nivel análogo como digital en la forma de conformar las relaciones sociales y culturales contemporáneas?.

Muchos coreógrafos contemporáneos han explorado en estas formas de composición abriendo una gran cantidad de posibilidades de entender, pensar, construir y reconsiderar las nociones de cuerpo, movimiento, técnica, espacio, temporalidad y creación coreográfica.

Compañías como *Palindrome intermedia performance groupe* conocida por sus piezas interactivas, utilizan bio-sensores y la captura de movimiento. La música, la puesta en escena, la iluminación o determinadas proyecciones, son controladas por los movimientos de los bailarines.



Robert Wechsler es el director de *Palindrome*. Su interés acerca de los sensores y la tecnología de escena data de principios de los 70, cuando construyó dispositivos electrónicos para producir sonidos que respondieran a sus movimientos. Esto sucedió en Iowa, (Estados Unidos) donde estudió genética y danza, una combinación poco habitual pero que le trajo a Nueva York, donde se convirtió en bailarín y coreógrafo (BFA, SUNY Purchase; MA, NYU, Merce Cunningham, ...) En 1982, junto con algunos artistas y científicos que pensaban como él

¹⁰⁹ *Palindrome intermedia performance groupe*

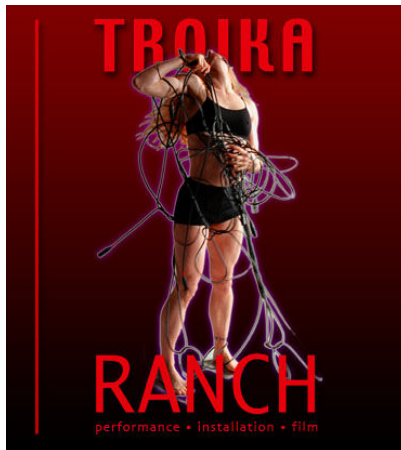
formó la primera compañía de danza dedicada a esta combinación entre ciencia y danza: nacía Palindrome. Se trasladaron a Nürnberg (Alemania) en 1989 y allí han creado docenas de piezas.

Muchos grupos utilizan la tecnología hoy en día. Lo que hace especial a Palindrome es su apuesta por la interacción. Esto significa que el resultado escénico (luces, proyecciones, sonidos, etc) que acompaña a los bailarines no está completamente fijado, nunca se repite de la misma manera. Siempre está “vivo”.

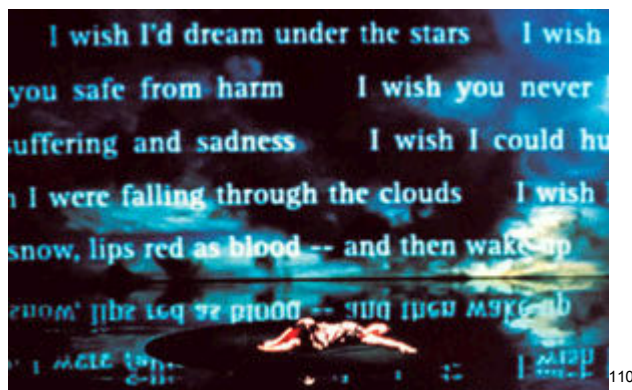
La mayor parte de las piezas utilizan captura de movimiento. El sensor envía la información de movimiento a un ordenador a través del cual se controlan otros aspectos. El tipo de sensores utilizados tienen que ver con cómo se quiere que resulte la pieza. Hay dos tipos básicos: 1) video cámaras y otros dispositivos externos y 2) bio-electrodos y otros dispositivos fisiológicos.



Marc Coniglio y Dawn Stopiello, fundan en Nueva York a mediados de los años ochenta la compañía de danza *Troika Ranch*, una compañía teatral de danza digitales que se centra en la creación, la educación y la innovación en la performance teatral. Las obras se basan en un proceso de interacción en directo entre los artistas intérpretes o ejecutantes y los medios digitales.



III.6.2.-La video-danza



*“La danza es movimiento en el tiempo y en el espacio. Cuando hay una cámara de por medio, entonces existe la video-danza.”*¹¹¹ (Merce Cunningham)

Se denomina video-danza a una obra audiovisual cuyo contenido es cuerpo en movimiento, y es que el cuerpo , ese instrumento que es el presupuesto de la composición coreográfica, no deja de ser el protagonista.

¹¹⁰ Dumb Type: Voyages

¹¹¹ Pérez Ornia, J.R. *El arte del vídeo*. RTVE-Serval. Barcelona, 1991. pg.102

Desde principios del siglo XX, la cámara y la danza van unidas, primero en el cine y desde hace décadas en el vídeo. La danza comparte con la cámara sus tres elementos básicos, a saber: espacio, tiempo y movimiento.

Así los musicales cinematográficos de Hollywood y algunas películas de acción, se realizan de forma que la planificación y emplazamiento de la cámara transmitan con el máximo grado posible de fidelidad el espectáculo coreográfico. En otras piezas cinematográficas incluso la cámara llega a ser el partenaire del propio bailarín.

La televisión, igual que el cine en buena parte se ha limitado a transmitir el espectáculo coreográfico en su forma.

El cine experimental o el llamado *de autor* investiga lejos de cánones, las relaciones entre el cuerpo, el espacio y la cámara, cuyos puntos de vista y movimientos llegan a ser tan importantes como la danza.¹¹²

Con la aparición del video de creación nace una nueva práctica artística denominada video-danza, fruto a su vez de la colaboración entre músicos, bailarines, pintores y realizadores, todos ellos militantes en las vanguardias.

Entre los nuevos recursos expresivos que ayudarán a nuevas formas de representar la danza, se encuentran los siguientes:

- Alteración del espacio escénico.

Posibilidad de introducir decorados ficticios y electrónicos.

Posibilidad de multiplicar decorados.

Poder presentar simultáneamente diferentes espacios escénicos.

Es común en la vídeo-danza el trabajo coreográfico en lugares no convencionales para la danza, pero también la composición de un espacio virtual o directamente la no referencia a espacio alguno.

¹¹² Shirley Clarke, en *Dance in the sun* (1953), deja de concebir el lenguaje de la imagen como una copia del lenguaje original. De Pérez Ornia, J.R. *El arte del vídeo*. RTVE-Serval. Barcelona, 1991. Pg, 101.

-Ruptura con la frontalidad de la representación y la visión.

Diferenciación y separación entre decorados y bailarines.

Principio del *Chroma*.

El ojo de la cámara permite rescatar zonas, sectores que muchas veces son corporales y que otorgan una dimensión inusual al cuerpo como lugar a recorrer y/o habitar.

-Fragmentación del espacio y de los cuerpos gracias a los equipos de posproducción

En *Global Groove* (1973) Nam June Paik utiliza casi todos los recursos que serán desarrollados más tarde por otros videorealizadores, en *Merce by Merce by Paik* (1978) le crea al bailarín Cunningham un doble electrónico.

Merce Cunningham será uno de los colaboradores más asiduos con los artistas videográficos, primero con el realizador coreano, después con Charles Atlas y Elliot Coplan. Atlas, a la hora de definir su trabajo subrayará la parte activa del realizador como coreógrafo.

*“Algunos lo llaman vídeo-danza. Otros lo llaman danza filmada. Yo prefiero llamar a mis trabajos “danzas multimedia”. Yo procuro que la cámara sea activa, que mantenga una estrecha relación con la danza, una cámara muy móvil, que cambia el espacio y la perspectiva muy rápidamente, de manera muy dramática y sin forzar un corte”.*¹¹³

Charles Atlas. Realizador

Las técnicas de edición de imagen en movimiento se ha visto intensamente desarrollada en el ámbito del video arte a comienzos de los 80', apareciendo una gran diversidad de técnicas, estilos y propuestas que apelaban a una estética que ha sido de gran influencia en la sociedad, cultura y arte de las últimas décadas.

El cuerpo continúa siendo el protagonista, un cuerpo que la mediación

¹¹³ En Pérez Ornia, J.R. *El arte del vídeo*. RTVE-Serval. Barcelona, 1991. Pg,103

transforma en superficie pero que paradójicamente parece más inmediato, gracias también al *zoom* de la cámara. Un cuerpo que necesita ser tratado de otra forma, ya que el coreógrafo no debe diseñar sólo su movimiento: también debe diseñar la mirada que lo recorrerá. Esta coreografía de la mirada es tal vez lo que mejor defina el concepto de video-danza.

La conexión entre distintas áreas del conocimiento, el quehacer científico, las prácticas artísticas y la cotidianidad social se vuelve cada vez más inmediata, a modo de un producto cultural altamente integrado y dinámico. Dando cabida a la aparición de conceptos, formas y estructuras mediáticas, informáticas y científicas que van a influir directamente en los modos de producción de la Danza. Es así como podemos comenzar a reflexionar y discutir acerca de los campos que han surgido al interior de la escena contemporánea, tomando cada vez más importancia conceptos como: digitalización, base de datos, *motion capture*, *morphing*, y los diversos tratamientos de la imagen en movimiento a través de software que han sido desarrollados desde la industria cinematográfica, de la música y del entretenimiento.

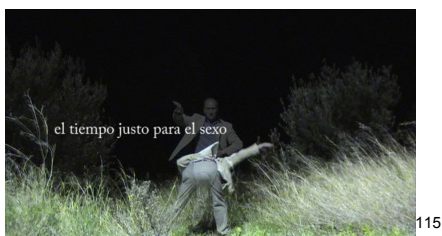
*“La video-danza es un término que está muy de moda en Francia. Creo que la video-danza es un género que ha nacido del deseo de mostrar imágenes de danza con medios rápidos y baratos. Éste ha sido el detonante. El vídeo ha transformado las imágenes y la coreografía, como un químico que experimenta algo y se da cuenta de que hay matices y colores en los que no pensaba”.*¹¹⁴ J.C. Gallotta. Bailarín.



¹¹⁴ op. cit, pg.104

III.6.2.1. ¿Hablamos de video? ¿ hablamos de danza?

Así, hablamos de otro campo de visibilidad en el territorio de las prácticas artísticas, que pone en cuestión las categorías ya clásicas: el video y la danza. Esta reflexión se instala en una posición indefinida, para poder afirmar que no se trata de decodificar la obra con herramientas de una u otra categoría exclusivamente. En el otro caso, la simple suma de lenguajes nos llevaría al simple registro de una coreografía o, por el contrario, a una acción o movimiento que sucede en un momento dado.



También la videodanza, promueve a la deconstrucción de las viejas nociones que sostienen el tablero moderno, es decir, la cuestión de la autoría, la narratividad y el carácter aurático de la obra de arte clásica. Nos referimos a la reflexión de Walter Benjamin sobre cómo la técnica que reproduce puede aproximar los objetos artísticos a un público de masas. La diferencia que había entre el original y la copia se desvanece. Lo que antes pertenecía a una élite, hoy puede ser accesible. Pero ahora la técnica ya no es algo suplementario o accidental de la obra, sino su esencia. La técnica, entonces interesa cuando tiene la capacidad de abrir nuevas posibilidades estéticas y nuevas relaciones con el espectador. El receptor cobra nuevo protagonismo, no ya como un contemplador en el esquema clásico, sino como un espectador

¹¹⁵ Pérez Dolz, Jesús . *Una, dos y tres. Video-danza*. 2007

activo. El videodanza, no es ni video ni danza. Quizás podría ser la inauguración de una mirada que el video, como técnica, que le asigna al cuerpo en movimiento.



En la reflexión sobre los alcances y límites del media art José Luis Brea define el media art, como

"aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que tienen por objeto la producción del media específico a través del cual alcanzan a su receptor"¹¹⁷.

La noción clásica de danza, como arte en escena implica la existencia de un espectador, alguien que desde un punto en el espacio tiene una visión totalizadora de lo que es el espectáculo. La herramienta que el coreógrafo tiene para concentrar la atención del espectador es casi exclusivamente el movimiento, el gesto puntual de una mano que atrae la mirada del espectador, el recorrido de un cuerpo en el espacio. Lo interesante es la nueva puesta en escena del cuerpo a partir del video como ventana, que restringe, elige y connota la mirada del espectador. ¿Cuáles son las posibilidades de encajar el cuerpo en el rectángulo plano? ¿el rectángulo como prisión de una idea? ¿Cómo límite al movimiento? ¿cómo fabricante de otros movimientos? Mientras que el video hace que el cuerpo pierda su dimensión volumétrica, le añade la dimensión de lo físicamente imposible: la cámara lenta, las distorsiones, las reversas, la anulación de las leyes físicas del escenario dan como

¹¹⁶ Pérez Dolz, Jesús . *Una, dos y tres*. 2007

¹¹⁷ Brea, José Luís, *La era postmedia. Accion comunicativa, practicas postartisticas y dispositivos neomediales*, Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002.

resultado esta nueva dimensión: la videodanza .La noción de danza en este contexto, como puesta en escena de una verdad, involucra una reflexión sobre el cuerpo. Y este cuerpo a su vez, aparece con otras posibilidades de enunciación, en el marco del rectángulo del video y en el recorte de la edición. El cuerpo en el registro de su movimiento produce otras subjetividades, otras maneras de pensar cuerpo.

Quizás, esta estrategia de subversión de miradas , al orden hegemónico, opera en estas prácticas artísticas que extienden el horizonte de significaciones del llamado Cuerpo, ya naturalizado, y lo fuerza a su ampliación, le hace reconocer otros posibles sentidos de habitar, encarnar. El cuerpo habita prácticas sociales que acuerda y modifica. Instala un territorio semantizado e histórico o repite escenarios en donde desplegar la dramática, los acontecimientos vitales, los probables, es una producción subjetiva que se pone en juego en el entre sin clausurarse, sin darse un único destino. Pliegues que advienen al encuentro múltiple con el espectador - co- creador.

PARTE IV. UNA, DOS Y TRES. (Vídeo-danza)



IV.1.-Género y rol

IV.1.1 Definición de género

Unger (1.979) propone una redefinición de los conceptos “sexo” y “género”. El término “sexo” haría referencia a los mecanismos biológicos que determinan el que una persona sea varón o hembra, mientras el término “género” se introduciría para reflejar aquellas características y rasgos considerados socialmente apropiados para el hombre y para la mujer¹¹⁸.

Cada vez más respecto a los constructos y demostrados por numerosos test, la masculinidad y la feminidad no tendría demasiado que ver que con lo sexual. Lo andrógino, desprendido de las barreras impuestas por el sexo y el género se relaciona con una forma más amplia y positiva, creativa e imaginativa de traspasar las fronteras que imponían los roles y los géneros.

¹¹⁸ Fernández,J. *"Nuevas Perspectivas en la medida de masculinidad y feminidad.* Tesis Doctoral.p-8.Ed.



Singer desde 1977 nos trata de demostrar que el equilibrio entre estas dos características masculina y femenina, recibe el nombre de androginia, que puede ser el principio que guíe la nueva era. La androginia ha sido un arquetipo a lo largo de la historia, una imagen colectiva que ha existido desde tiempos remotos y que ha tenido su tipo de expresión en religiones, filosofías, mitos e incluso la ciencia. Tal como reconoce Singer esta imagen existe en el Tao, en Platón, en el agnosticismo, en Freud y Jung. *El andrógino es “el uno que contiene dos”*, a través de un modo especial de unir los aspectos masculinos y femeninos en un ser humano único.

“La androginia, más bien, es una realidad intrapsíquica, realidad que se constituye en una permanente interacción de opuestos, que exigen traspasar las fronteras del sexo y el género. Desde esta perspectiva, la androginización es sólo una parte del total progreso de la unión de los opuestos. Estos opuestos, masculinidadfeminidad, no se deberían entender a la hora de estudiar la androginia como cualidades específicas, rasgos individuales o categorización social que están en interacción mutua, sino que estos términos han de entenderse dentro de :”la teoría de sistemas”, es decir, haciendo referencia a la dinámica que subyace a la interacción entre sistemas, subsistemas y supersistemas”¹²⁰

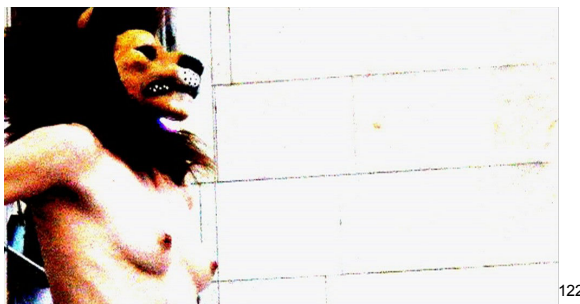
¹¹⁹ Jesús Pérez Dolz, *Una, dos y tres*, 2007.

¹²⁰ FERNANDEZ,J.”Nuevas Perspectivas en la medida de masculinidad y feminidad”.Tes-Doct.p- 81



IV.1.2. Definición de rol

El rol (o papel) es una categoría y un concepto sociológico que viene de la corriente constructivista. Se refiere a las normas de conducta que una colectividad en un contexto determinado asigna a las personas pertenecientes a un grupo y cómo las personas de ese grupo asumen y expresan en su vida cotidiana tales asignaciones. Se trata de un concepto mutuo donde las personas ejecutan expectativas y exigencias colectivas según su papel asignado y al mismo tiempo exigen tales expectativas y exigencias de su contraparte y lo asumen como su forma de ser, sentir y actuar.



Así que el rol no es algo superficial aunque se trata de una asignación social ya que influye en la propia subjetividad y la percepción del ser. Los roles en general son generados a partir de criterios tan variados como la raza, edad, religión, clase social etc.

Los roles/papeles de género son comportamientos aprendidos en una

¹²¹ Pérez Dolz, Jesús . *Una, dos y tres*, (video-danza) 2007

¹²² Pérez Dolz, Jesús . *Moaré Danza*. (video-danza) Festival Leku-lekuz, Bilbao 2006.

sociedad, comunidad o grupo social dado, en la que sus miembros están condicionados para percibir como masculinas o femeninas ciertas actividades, tareas y responsabilidades. Los roles de género varían según el contexto, la cultura y el punto histórico. El concepto de rol de género parte del punto de que el sexo biológico es una categoría ahistórica que forma la base para la asignación del rol/papel de género como categoría histórica-variable la cual se adapta a las circunstancias económicas, naturales o políticas.



El término “sexo” parece haber gozado de una extensión denotativa y connotativa demasiado amplia. Bajo este término se han englobado tanto características biológicas como psicosociales que diferenciaban a varón y hembra. Esto, a medida que se han ido acumulando investigaciones que tenían como variable objeto el estudio del “sexo”, ha llevado lógicamente a confusión, dando lugar a resultados en bastantes ocasiones contradictorios.

Ante este panorama, Unger (1.979) propone una redefinición de los conceptos “sexo” y “género”. El término “sexo” haría referencia a los mecanismos biológicos que determinan el que una persona sea varón o hembra, mientras el término “género” se introduciría para reflejar aquellas características y gestos considerados socialmente apropiados para el hombre y para la mujer.

¹²³ Pérez Dolz, Jesús . *Moaré Danza.* (*video-danza*) Festival Leku-lekuz, Bilbao 2006.

IV.2. Género y Danza

El coreógrafo George Balanchine abanderado del clasicismo en Norte América dirá que el Ballet

*“ es una cosa puramente femenina: es una mujer, un jardín de flores hermosas, cuyo jardinero es el hombre ”*¹²⁴.

Así vemos términos asociados con la danza como el cuerpo de la mujer, la materia para dar forma, la *mater*.

En la sociedad patriarcal, la música y el teatro, dominan el espacio de la mente y el espíritu, son artes “masculinas”, la danza es arrastrada al sótano del cuerpo, inconsciente y desconocido, como forma identificada con lo femenino señala Elisabeth Dempster en su artículo *Las mujeres y la escritura del cuerpo: Veámosla bailar un poco*¹²⁵. Según la misma autora no posee función ni simbología trascendente algunas. El mismo Balanchine diría que *La danza no puede expresar nada. Se expresa a sí misma*¹²⁶.

Si a la masculinidad se le asocia habitualmente con las posiciones fuertes y definitorias de lo real (Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, la concepción patriarcal define lo masculino en términos de identidad con la sustancia), la danza no sería un arte que otorga prestigio (salvo el inmediatamente ligado a lo femenino: la belleza y la espiritualidad), sus saberes son producidos básicamente en la experiencia corporal , a partir del mundo de los sentidos, ámbito

¹²⁴ De Dempster Elisabeth, *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco*. de Mar Villaespesa Ed. Junta de Andalucía. Sevilla, 1993

¹²⁵ Dempster Elisabeth, *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco*. de Mar Villaespesa Ed. Junta de Andalucía. Sevilla, 1993. Pg 276

¹²⁶ Dempster Elisabeth, *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco*. de Mar Villaespesa Ed. Junta de Andalucía. Sevilla, 1993. Pg 270

fuertemente devaluado por la racionalidad occidental que identifica razón y realidad; como decía anteriormente su lugar en el campo de las artes es débil y su lenguaje expresivo es más asociativo que discursivo, se aproxima más a los procedimientos de la poesía que a los de la prosa analítica.

IV.2.1. Concepción de la danza en la sociedad patriarcal

Contamos, con un legado histórico que todavía hoy perdura y por el cual pensamos que el varón debe tener éxito en los negocios, ser productivo financieramente, atractivo sexualmente, productivo físicamente y con conocimientos suficientes para manejarse en el mundo ajeno al hogar. La hembra, por el contrario, debe ser sensitiva, adaptable, complaciente, sumisa, condescendiente, dócil; su vocación es la de esposa y madre y sus armas la astucia y las artimañas (Klein, 1. 9Í5; Money y Tucker, 1.975; Canavan y Haskell, 1.977)¹²⁷.

Margarita Tortajada en su libro *Danza y género, reflexión sobre las fronteras de la danza escénica en hombres y mujeres*, señala la identificación de la danza con las mujeres como propia de la cultura occidental, dice que:

“es una actividad afín a ellas por su cercanía con el cuerpo y el silencio, por ser una manifestación subjetiva, artística, improductiva y propia para débiles. Sostengo, que el vehículo de la danza y la sexualidad es el mismo, y que toda ejecución dancística se encuentra en el cuerpo sexualizado. Éste, construido por medio de prácticas disciplinarias, tienen el fin de mostrarlo a la mirada de los otros, momento en el que cobra sentido su quehacer.”¹²⁸

En general la danza es sometida a la doble operación que la

¹²⁷ Fernandez ,J.”*Nuevas Perspectivas en la medida de masculinidad y feminidad*. Tesis Doctoral. p-23

¹²⁸ Tortajada Margarita .*Danza y género, reflexión sobre la frontera de la danza escénica en hombres y mujeres*. Centro José Limón, UM, México 2003. Pg, 35.

experiencia femenina sufre en nuestra sociedad: exaltación mitificadora y devaluación de sus saberes y maneras específicas de existir.



Para Ann Daly, estudiosa del Ballet clásico americano dirá que , el ballet es *una de las manifestaciones más poderosas de la ceremonia patriarcal que hay en nuestra cultura*¹³⁰. la bailarina al participar de modo sumiso en la celebración de esta ceremonia, lo que hace de hecho es colaborar en su propia opresión y confirma su propia subordinación.

Daly sostiene que la patente codificación del género que se observa en la representación y uso del cuerpo femenino del ballet forma parte del ballet mismo, que dejaría de serlo sin estas determinaciones de género; por ello, llega a la conclusión de que en el ballet clásico las mujeres, si bien están delimitadas, no pueden representarse a sí mismas, al tratarse de una forma que niega a la bailarina femenina el poder de actuar de manera individual.

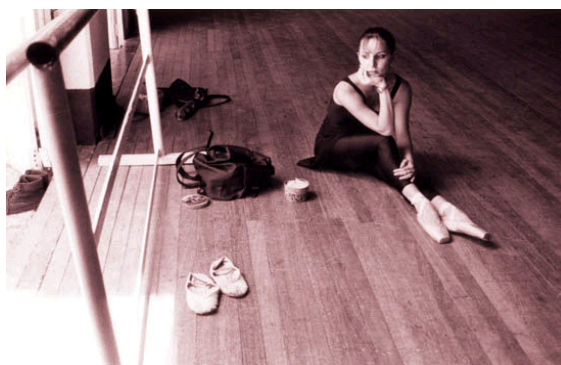
La introducción del arco de proscenio marcó la transición de la estética alegórica de la danza del Renacimiento tardío a la estética pictórica de la danza neoclásica del siglo XVIII. La danza ofrecía imágenes como pertenecientes a una obra enmarcada, imágenes perfeccionadas de la

¹²⁹ Bailarina del Bolshoi.

¹³⁰ Dempster Elisabeth, *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco*. Mar Villaespesa Ed.Junta de Andalucía. Sevilla, 1993. Pg, 277.

sociedad humana, con formas o figuras humanas ideales.

El ballet clásico establece ese mundo ideal e idealizado. A lo largo de una formación prolongada y rigurosa, que empieza en la niñez y dependiendo de las condiciones físicas, se elimina del cuerpo cualquier elemento espontáneo, mundano o contemporáneo. Como apunta Dempster en el artículo citado, *el cuerpo de la bailarina clásica lo es en tanto que consigue el grado máximo de legibilidad frontal, según establece “l.attitude” (postura), a través de una voluntad de la verticalidad, la ligereza y la rapidez, y en palabras de Lincoln Kirstein, la voluntad de “vencer la gravedad del espacio aéreo”*¹³¹.



El cuerpo de la bailarina clásica está hecho para mostrarse y celebrar la exterioridad.

Yvonne Rainer (lesbiana política, no-mujer¹³², bailarina y directora de cine) alumna de Martha Graham recuerda un momento de una de las clases.

Ahora me río al recordar lo que me dijo Martha Graham en 1959 cuando yo era una joven bailarina: “El día que te aceptes como mujer, habrás dado el paso decisivo” Mediante esta sencilla pirueta retórica, la gran dame de la danza norteamericana moderna comentaba mis dificultades anatómicas para lograr el ideal que tiene toda bailarina de lograr el espigat asociando éste con el ideal ísico de la feminidad, es

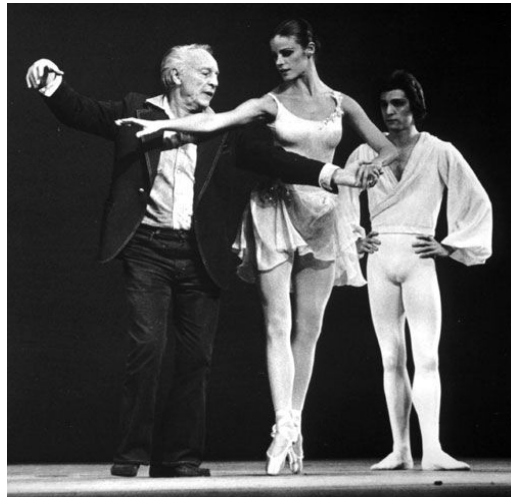
¹³¹ En Dempster Elisabeth, *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco*. Mar Villaespesa Ed.Junta de Andalucía. Sevilla, 1993 .pg, 276.

¹³² término que concibe Monique Wittig, la palabra mujer en sentido “ heterosexual”. “la heterosexualidad no entendida como sexo, sino como un régimen político”, Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Ed. Egales, Madrid 2006.

*decir, con la postura anatómica que facilita la entrada del pene.*¹³³

Así, este proceso de aprendizaje representa la iniciación de la bailarina en un sistema patriarcal de símbolos; la asunción del lenguaje del padre.

La improvisación, el que cada cuerpo tenga su lenguaje propio, en esta metodología está prohibida, así el proceso coreográfico está reservado a mentes masculinas. George Balanchine ha descrito el proceso coreográfico como una acción de la mente masculina, que otorga un orden y transforma la “naturaleza en bruto” encarnada en los cuerpos femeninos. Vuelve la idea de materia-mater.



Así, siendo el ballet el tipo de danza que precisa de mejor constitución y fuerza física, resulta contradictorio que se utilice esta técnica para ser vehículo de narraciones que expresan pasividad, dependencia y la fragilidad de la mujer. El elemento masculino como bailarín, transporta y coloca en escena y el espectáculo que parece girar sobre ellas en realidad está controlado y llevado por el ojo y la mano del hombre según la autora. La bailarina en la danza clásica no tiene derechos de

¹³³ de *Feminismo y Teoría filmica*, Episteme, Valencia 1995.pg,223.

¹³⁴ Balanchine dirigiendo un ensayo.

autor sobre el texto que representa, admite Dempster.

Sin embargo lejos de la técnica y metodología clásica, las primeras bailarinas libres, crearon bailes mediante sus propios cuerpos, dando lugar a una escritura del cuerpo femenino completamente opuesta a las formas clásicas.



Cunningham, se enfrentó a la retórica de lo “natural” que rodeaba a la danza moderna. La danza posmoderna no ofrece formas perfeccionadas, ideales ni unívocas, ni cuerpos movidos por imperativos internos, sino cuerpos hechos de carne , huesos y músculos que hablan por sí mismos y de sí mismos.

En esta época de la danza se produjo una sistemática pérdida de relevancia del juego de oposiciones y estereotipos sexuales propios del ballet y conservados en la tradición de la danza moderna.

La danza moderna nos ofrece un cuerpo natural en el que el sentimiento y la forma poseen un lazo orgánico. La insistencia en “lo natural” y su asunción de un sujeto individual presimbólico no se daba en el método de aprendizaje clásico.

Pero a medida que estos principios de la danza moderna se han ido sistematizando, no puede hablarse ya de un cuerpo “natural”, hoy la danza moderna se transmite mediante programas de aprendizaje muy formalizados y , al igual que en el sistema clásico, este periodo supone

la eliminación de rasgos físicos y de los procesos de reinscripción naturales.

Estas bailarinas y estos bailarines, coreógrafas y coreógrafos, han escrito y continuamos escribiendo nuestros cuerpos de forma distinta y diferenciada, contemplando otras posibilidades para el cuerpo y a través de él.

IV.3. Una , dos y tres

*"El factor tecnológico no debe, en modo alguno, representarse como la antítesis del organismo y de los valores humanos, sino como una prolongación de lo humano, intrínsecamente ligado a él. Esta imbricación nos obliga a hablar de tecnología como de un aparato material y simbólico, es decir, un agente semiótico y social más"*¹³⁵. Rosi Braidotti

Una, dos y tres, es una pieza de video-danza de 06:32" de duración, realizada entre febrero y mayo de 2007.

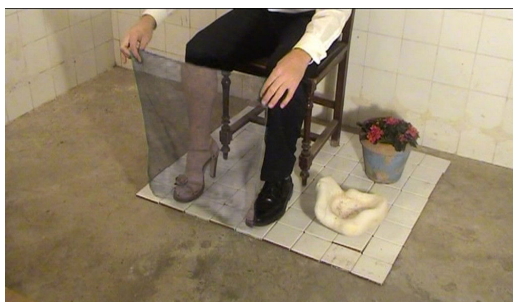
Sus intérpretes son: Marina Donderis, Jesús Pérez Dolz y Cristina Andreu. La música ,la composición "*Cautiva*" es de Alberto Iglesias, fue creada para ser llevada a la danza coreografiada por Nacho Duato (Director de la Compañía nacional de danza)

Las imágenes fueron grabadas independientemente de la música al igual que los movimientos de los bailarines. El texto que aparece es de Faith Wilding y pertenece a la performance: *la economía del mantenimiento del trabajo femenino*.¹³⁶

¹³⁵ Rosi Braidotti , en http://www.eleusis.net/ciberfeminismo/mujeres_ciberfeministas_ver.asp?id_monografico=178

¹³⁶ Traducción de Ana Navarrete.

Primera secuencia.



Esta es una historia de manos invisibles.

Esta es una historia acerca del trabajo sin fin.

Esta es una historia acerca del trabajo de las mujeres por el mantenimiento y la supervivencia.

Esta es una historia acerca de la repetición, el aburrimiento, lo exhausto, la coacción, de los derrumbes.

Esta es una historia acerca de lo pesado, de la repetición, la tensión, de los arreos de las labores manuales a la velocidad de las máquinas electrónicas.

Limpiar, lavar, quitar el polvo, escurrir, planchar, barrer, cocinar, comprar, telefonar, dar vueltas con el coche, entrar amasar, plegar, telefonar, archivar, seleccionar, copiar, cursar, cortar, copiar, insertar, formatear, programar, quitar el polvo,....



¹³⁷ Pérez Dolz, Jesús .*Una, dos y tres*, (video-danza) 2007

¹³⁸ Pérez Dolz, Jesús .*Una, dos y tres*, (video-danza) 2007

Segunda secuencia



El tiempo justo de concepción, el tiempo justo de producción, el tiempo justo de deliberación, el tiempo justo de unión, el tiempo justo de lavar, el tiempo justo de comer, el tiempo justo para cuidar a los niños, el tiempo justo para el tiempo de calidad, el tiempo justo para el sexo, el tiempo justo para el placer, el tiempo justo para el dolor, el tiempo justo para el estrés, el tiempo justo para el sacrificio, el tiempo justo para drogarse, el tiempo justo para morir.

Tercera secuencia



Soy la cualidad total de la mujer. Soy el ingeniero cultural, pequeña, sin origen, teletrabajadora, no especializada, Taylorizada, en-el-justo-tiempo, limpiar, economizar tiempo, privada de tiempo, de baja emoción, injustamente cansada ...

Mi casa es mi trabajo, mi trabajo es mi casa.

Trabajo con máquinas, vivo con máquinas, hago el amor con máquinas; computadora,

¹³⁹ Pérez Dolz, Jesús .*Una, dos y tres*, (video-danza) 2007

¹⁴⁰ Pérez Dolz, Jesús .*Una, dos y tres*, (video-danza) 2007

modem, TV, VCR, imprimir, escanear, refrigerador, lavadora, secadora, aspirador, teléfono móvil, fax, secador, vibrador, CD Player, radio, sacapuntas, licuadora, batidora, tostadora, micro-ondas, móvil, radio ...



En los países más desarrollados las mujeres que han estado, en gran parte, concentradas en los niveles más bajos del mercado de trabajo, como la industria textil, manufacturas o servicios, cada vez más, han visto bajar sus sueldos y se han visto forzadas dentro del tiempo privado al trabajo del hogar y a los trabajos de servicios. Esta situación confina una vez más a muchas mujeres a la esfera privada de la casa donde mantienen un doble trabajo: cuidar de la casa y trabajar en la global economía de consumo. La división del trabajo provoca que del cuerpo de la mujer se haga un uso material y objetual, convirtiéndose este en un objeto de deseo. Ese valor que se le da es un valor extrínseco a la mujer en sí misma. Pasando a ser objeto de intercambio en la economía heterosexual masculina.

¹⁴¹ Pérez Dolz, Jesús .*Una, dos y tres*, (video-danza) 2007

CONCLUSIONES

Como conclusión vemos que es particular el encuentro entre las diferentes disciplinas en especial si entendemos que la relación entre cuerpo – movimiento y tecnología hace una inflexión muy grande, al introducir la experiencia de trabajo colectivo, ya no sólo una función coreográfica única, de un solo creador, sino que se tensa la relación y el concepto mismo de creación, que se ve desbordado bajo la visión romántica del mismo, la co-creación, la conexión, el trabajo de alguna forma se manifiesta como hipertextualidad, ya como un trabajo altamente integrado.

El concepto de creación deja paso al de producción, pues nos ofrece una mayor densidad y nos permite manejarlo de forma tal que queda abierto a posibilidades de mayor conexión y complejidad.

Por eso es interesante como conclusión analizar las distintas maneras y formas de abordar el trabajo y la producción, que van a poner a circular distintos tipos de reflexiones sobre el cuerpo, el movimiento, los soportes, la tecnología, las metodologías de trabajo (las técnicas) , cuestión que empieza a discutirse y pasa a ser parte de los mismo procesos de producción de manera conciente.

Lo que queremos ilustrar aquí son dos formas de hacer Vanguardia, dos formas en las que podemos entender y reflexionar acerca de los modos de producción de la Danza, dos formas de establecer líneas de pensamiento y como se desarrollan en paralelo y no una por sobre la otra, es decir, no existe la noción de un paradigma reinante, sino más bien posibilidades de desplegar el trabajo de manera más compleja, desde un cuestionamiento radical hacia el movimiento esquemático, hacia la exploración de nuevos nexos, y la búsqueda de nuevos lenguajes.

La técnica interesa, cuando tiene la capacidad de abrir nuevas

posibilidades estéticas y nuevas relaciones con el espectador, como receptor activo.

Poder abrir campos de discusión que permitan realizar estos proyectos que han realizado los pioneros.



142

¹⁴² Matisse, *La danza*, 1909/1910

Bibliografía

Au, Susan. *Ballet and modern dance*. Thames & hudson.London 1998. ISBN 0-500-200352-0

Bernérdez, Carmen. *Joseph Beuys*, Nerea, Madrid. 1999. ISBN 89569-32-0

Carlés, Ana Abad. *Historia del Ballet y la danza moderna*. Alianza ed. Madrid 2004. ISBN 84-206-5666-6

Cohan, Robert. *El Taller de Danza*. Plaza & Janés. Espulgues de Llobregart, 1986. ISBN 84-01-60798-1

David A. Ross. *La máquina de Paik*. El País,10-02-2007.Babelia

Dempster Elisabeth, *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco*. Mar Villaespesa Ed.Junta de Andalucía. Sevilla, 1993

Escudero, Vte. *Mi baile*. Montaner y Simón. Barcelona 1947.

Espada, Rocío. *La danza española, su aprendizaje y conservación*. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L. INAEM. Madrid 1997. ISBN 84-85977-65-3

Fernández,J. *Nuevas Perspectivas en la medida de masculinidad y feminidad*. Tes-Doct.

Goldberg, Roselee. *Performance Art*. Ed. Destino. Barcelona, 1996.

Howard Gardner, *Mentes Creativas, una anatomía de la creatividad*. ed. Paidós, Barcelana. 2002. ISBN 84-493-0592-6

Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Paidós, Barcelona 1997. ISBN 84-493-0315-X

Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* .Alianza Editorial, Madrid 2000. ISBN 84-206-7932-1

Mary Wigman, *El lenguaje de la Danza*, Ed. Del aguazul. Barcelona, 2002. ISBN 84-923551-1-5

Navarro, José Luis y Pablo, Eulalia. *El Baile Flamenco. Una aproximación histórica.*

Almuzara, Córdoba 2005. ISBN 84-88586-15-9

Noverre, J.G. *Cartas sobre la danza y los Ballets.* Librerías dep. Estaban Sanz, S.L. Madrid 2004. ISBN 84-85977-94-7

Susanne Schlicher. *Teatre-Dansa.* Institut del teatre. Barcelona 1993. ISBN 84-7794-242-2

Pérez Ornia, J.R. *El arte del vídeo.* RTVE-Serval. Barcelona, 1991. ISBN 84-7628-080-7

Quesada, Fernando. *La caja mágica. Cuerpo y escena.* Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2004. ISBN 84-9333701-2-6

Ramírez J.A y Carrillo, Jesús (eds.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI.* Cátedra, Madrid 2004. ISBN 84-376-2128-3

VV.AA. *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el Ballet en el siglo XX.* Centro de documentación de música y danza-INAEM. Catálogo de exposición. Madrid 1998 ISBN 84-87583-22-9

Sánchez, J.A. Ed. *La escena moderna.* Ed. Akal, Madrid 1999. ISBN 84-460-1021-6

Sánchez, J.A. Ed. *El arte de la danza y otros escritos, Isadora Duncan.* Akal, Madrid, 2003. ISBN 84-460-1560-9

Sánchez, J.A. *Dramaturgias de la imagen.* Universidad Castilla-la mancha, Cuenca, 2002. ISBN 84-8427-203-6

Salazar, Adolfo *La Danza y el Ballet.* Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1986. ISBN 968-16-0480-6

Wittig Monique , *El pensamiento heterosexual y otros ensayos.* Ed. Egales, Madrid 2006. ISBN 84-95346-97-4

Yvan Nommick y Antonio Álvarez Ed, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España.* Centro de documentación de música y Danza- INAEM. La Gráfica, S.C.And. Granada 2000. ISBN 84-922852-8-1

William Forsythe , *“Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical dance Eye”* (CD_ROM). Center for Art and Media Karlsruhe. 2003.

