

Vínculos y transferencias: artes visuales y danza en el mundo contemporáneo

Links and Transfers: Visual Arts and Dance in the
Contemporary World

ANTONIO GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
antonio_stc@hotmail.com

Resumen

El presente artículo aborda los vínculos y transferencias que comparten la danza y las artes visuales en el mundo contemporáneo. Se propone descubrir a rasgos generales cómo se han influenciado la una a la otra, si han colaborado juntas en las mismas propuestas o si lo único que tienen en común son preocupaciones singulares de momentos históricos determinados; y revelar y analizar si han compartido líneas formales y conceptuales o si las consecuencias del mundo posmoderno han llevado a un acercamiento-separación de ambas. A través de una metodología transversal se pretende establecer un diálogo entre ambas disciplinas, comparándolas y enfrentándolas al mismo tiempo, sin dejar nunca de manifestar que el proyecto se llevará a cabo desde el conocimiento de las artes plásticas y visuales. Es necesario delimitar cuáles son los marcos temporales que vamos a tener en cuenta y para ello creemos preciso aclarar qué entendemos por contemporáneo y cómo afecta este calificativo a las obras artísticas. Se enmarcará principalmente en la época actual, atendiendo a la actividad desarrollada desde la década de 1960 hasta, aproximadamente, los años dos mil.

PALABRAS CLAVE: artes visuales, danza, arte contemporáneo, relaciones, vínculos.

Abstract

This research article addresses the links and share transfers in the contemporary world of dance and the visual arts. It aims to discover on general terms how they have influenced each other, if they have worked together in the same proposals or if the unique thing they are in common is concerns of a particular historical moment; and to reveal and analyze whether they have shared formal and conceptual lines or if the consequences of the post-modern world have led to an approach-separation of them. Through a cross methodology, it seeks to establish a dialogue between the two disciplines, comparing and confronting them at the same time, without forgetting that the project will take place from knowledge of the visual arts. It is necessary to define the timeframes we are going to consider and therefore we need to clarify what we mean by contemporary and how this qualifier affects to artistic works. It will be framed primarily at the present time, based on the activity from the fifties onwards.

KEYWORDS: visual arts, dance, contemporary art, relationships, links.

1. De la racionalización a la naturalización

Antes de desarrollar ciertos aspectos fundamentales en la emergencia de la danza contemporánea, es interesante citar una serie de circunstancias que afectaron a la danza moderna y que devienen necesarias para comprender el cambio y la transformación. Las renovaciones más importantes en torno al cuerpo llegaron a finales de siglo XIX después de que el período de la Ilustración impusiera una sistematización aberrante y alienante a través de las academias, la ciencia y las fábricas. Estas estructuras impusieron unas condiciones tan racionalizadas y regularizadas que acabaron por constreñir posibles alternativas de investigación sobre el cuerpo. Empezaron a surgir las primeras inquietudes antiacadémicas en la forma de lo que hoy conocemos como danza moderna; estas calaron profundamente en el espíritu posterior de la danza contemporánea. Sus creadores se rebelaron contra las reglas y criterios del ballet porque no se comprendía cómo podía estar supeditado a unas directrices externas, con significados previamente establecidos desde ámbitos como la literatura dramática clásica. Así es como inventaron nuevas técnicas que enfatizaban diferentes maneras de usar el torso, nuevas relaciones con el suelo, caídas y recuperaciones, movimientos más naturales y otro tipo de respiración. Lo que importaba era conceder expresividad, por esta razón muchos bailarines modernos mantuvieron contacto con el expresionismo. Había que dirigir las propuestas hacia el descubrimiento de todas esas sensaciones que forman parte de la compleja experiencia humana.

Rudolf Von Laban (1879-1958) junto con Isadora Duncan (1877-1927) y Martha Graham (1894-1991) fueron pioneros al darse cuenta de que la interpretación escénica del cuerpo, en concreto su gestualidad, mantenía una relación inseparable con determinados estados emocionales e ideológicos. El rompimiento que hicieron frente al ballet clásico supuso que en cierta manera comenzase a “desaparecer la frivolidad sostenida en la rigidez de la técnica, permitiendo desde allí una lectura del movimiento bonito, que siendo estético no tiene el alcance de revelar valores ideológicos” (Fuentes Medrano 22). También cuestionaron cualquier elemento que se antepusiera a la presencia del cuerpo, como sucedía con el decorado, porque resultaba absurdo que la danza se ubicara en un escenario petrificado. Estos maestros apoyaron su investigación en las teorías de Francois Delsarte y pudieron entonces asentar la idea de que los significados textuales y pictóricos tenían una naturaleza distinta a los corporales y que esas expresiones definen su morfología en función de la experiencia vital de cada uno, de la imaginación y del intelecto. La descripción que pudieran hacer los textos literarios del concepto de angustia no tenía nada que ver con la expresión coreográfica que los bailarines podían ejercer de dicho término. Curiosamente, estas cuestiones sirvieron de notable inspiración para artistas posteriores de la talla de Joseph Kosuth (1945), quien a través de su obra *One and Three Chairs* (1965) consigue plasmar muy claramente estas diferencias lingüísticas.

Por tanto, lo que se percibe mediante dinámicas corporales no podrá ser traducido nunca de manera horizontal a expresiones gramaticales o pictóricas. Durante el período de vanguardias, las obras se redujeron a su sensorialidad, sin pretensiones de aportar significados previos pero con la máxima voluntad de que el espectador generara concepciones nuevas (Fischer-Lichte 165). Esta fue la herencia fundamental que se traspasó a la danza de la segunda mitad de siglo XX: la inminente necesidad de generar una nueva consciencia del cuerpo. Gran parte de todo este espíritu subversivo actuó como detonante para los próximos proyectos contemporáneos, que, sin duda, consideraban incumplidas muchas de las tareas realizadas en la modernidad.

Pero la danza no llegó a vivir un período de transformación de proporciones semejantes al de las vanguardias artísticas, principalmente por no haber logrado esa desvinculación tajante con la tradición. La popularidad que obtuvo el ballet a principios del siglo XX, reforzada por el auge de pintores de vanguardias eufóricos de contaminar todos los ambientes con sus creaciones renovadas, condicionó la recesión de lo que pudo ser un verdadero progreso en danza. No terminaron de definir su autonomía, seguían enlazados en cierta medida a temas literarios y narrativos, dependían de los complementos expresivos mencionados anteriormente y estaban subordinados a la importancia de pintores y diseñadores. En el afán por separarse del mensaje, los bailarines modernos buscaron todos los recursos expresivos necesarios para destacar la sensorialidad que el cuerpo era capaz de producir.

2. Una ofensiva desde lo singular: el ocaso de la modernidad

De un sometimiento similar a este nace la escisión de la danza contemporánea respecto de los preceptos de la danza moderna. El nuevo sentimiento de modernidad conectó con el descubrimiento del cuerpo natural o, como diría Erika Fisher, de su *physis* (2011). La libertad se entendía implícita en el potencial independentista de la danza según las posibilidades inherentes al cuerpo y sus códigos autónomos, mientras que lo importante era no regularizarla ni someterla a otros principios que no fueran los de su propia condición. De esta forma, se inició un importante período de autorreflexión, unido a la necesidad de recrearse, de reflexionar sobre su devenir y dedicarse tiempo a sí misma. Se comprendía que, tal y como aclara Bojana Cvejic, “la danza estaba por encima de cualquier contrato, sistema o estructura y debía servir de modelo para teorizar sobre la subjetividad, el arte, la sociedad y la política” (2004).

Este cambio en la sensibilidad común descendía de una desconfianza hacia el proyecto ilustrado: si el proyecto moderno, basado en la lógica y la ciencia, había llevado al hombre al caos y a la destrucción, ya no tenía sentido seguir creyendo en él. La introducción a la posmodernidad supuso un recelo hacia la razón y una despedida de las antiguas seguridades del proyecto moderno. Es el período en el que se disuelven todo tipo de narraciones totalizadoras de asuntos como la raza,

el estado, la nación o la política, renunciando a cualquier verdad universal que sea capaz de englobar en su seno a otras historias generalizadoras que intenten explicar los sucesos que estaban por llegar. En la danza contemporánea existe menos preocupación por el efecto visual que se puede generar para dar entrada a la participación del cuerpo, desde la dirección consciente del bailarín como testigo de una presencia que ofrece características extraordinarias.

No obstante, estas contribuciones no se entendieron de la misma forma en Oriente y en Occidente. La Europa comunista interpretaba este sentimiento de libertad como síntoma de debilidad e incapacidad de adaptación a las transformaciones de un mundo industrializado, al tiempo que lo consideraba como un foco de individualismos antiguos y caducos. Los soviéticos confiaban en que los métodos de producción colectivos iban a generar una nueva sociedad y que esas dinámicas corporales, basadas en la instrumentalización del individuo en virtud de su eficiencia y productividad, servirían para entronizar unas dinámicas corporales en torno a ritmos colectivos y movimientos coordinados (Kunst 2013). De aquí se infiere que el fenómeno de la danza contemporánea nace y se inserta en la cultura occidental. Congelado cualquier despunte de renovación corporal durante las dos guerras mundiales, no fue hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la danza realizó un verdadero análisis de su situación: debía dar un salto gigantesco para encauzar las vicisitudes de la contemporaneidad. El cambio fue tan radical que les obligó a mirar a su alrededor en busca de elementos nutritivos que pudieran aportarle vitaminas a sus propuestas. Tal y como pasó en España en los albores de la transición, en que el país no pudo acostarse un día franquista y levantarse democrático al día siguiente, a la danza le pasó lo mismo. Una actitud de amor-odio que mantuvo cierta presencia del pasado en sus nuevas construcciones, numerosas miradas hacia atrás que no le permitían desvincularse de aquello que tanto amaban. Fue entonces cuando dieron por sentado lo que iba a constituir el principio indestructible de la futura creación corporal: la libertad de pensamiento, la multidireccionalidad de las ideas y las actitudes dispares como síntoma de un colectivo heterogéneo que evoluciona precisamente por ese enriquecimiento cultural. El desnudo empezó a dar paso a la desnudez y el ser humano volvió a situarse en el centro, generando desde su corporeidad lo que ellos consideraban la auténtica dinámica de la danza: el hallazgo de su propia identidad psíquica y corporal, cercano a lo que pudo ser el humanismo renacentista.

2.1. Inicio del arte de acción

Estas nuevas aportaciones en los métodos de creación artística fomentaron la aparición de una actitud generalizada en la década de 1950 que pretendía desligarse de los métodos y soportes convencionales para apostar por materiales alternativos. Cobró especial interés la revisión de las vanguardias de principios del siglo XX que, en cierta manera, habían asentado las bases para un tipo de

arte que aún estaba por descubrir. Dadá, futurismo, surrealismo y constructivismo sirvieron de precedentes para un concepto nuevo de arte fundamentado en acontecimientos efímeros de una duración limitada. Ya no se pretendía conceder a la realidad una cualidad artística, sino ampliar ese potencial artístico a todos los elementos de la realidad. Esta herencia no solo planteaba el nacimiento de propuestas polémicas que rompieran con las estructuras convencionales, además la llegada de lo nuevo solo era posible a través de la autorreflexión. Había que transgredir el arte ampliando los márgenes de actuación, tal como decía Boccioni: “Únicamente en las manifestaciones más simples y espontáneas necesarias de la vida moderna, las menos afectadas por lo sublime y la cultura, podemos descubrir y seguir el hilo misterioso que conduce a la fuente de la estética futura” (75). El arte era acción en un contexto y en una situación, lo que fue importante, puesto que en cierta medida se comenzó a renegar de la creación objetual para centrar la actividad en el proceso y, de ese modo, desarrollar una voluntad especulativa que lograra despertar cualquier tipo de reacción en el espectador.

En Alemania, uno de los primeros representantes de la Bauhaus, Oskar Schlemmer (1888-1943), despuntaba en la vanguardia como pintor, escultor, decorador, músico y compositor; también como escenógrafo y coreógrafo. Inspirado en el constructivismo ruso, elaboró y coreografió el famoso *Ballet Triádico*, creado en 1922 en Stuttgart, en el que fusionaba por completo la forma y el movimiento. Se compone a partir de tres formas simples (círculos, cuadrados y triángulos) y de los tres colores primarios, logrando que la potente confrontación entre el intérprete y la forma estética desvincule su carácter humano y lo transforme en una suerte de generador de movimiento. Generaciones posteriores asumieron el buen estado de salud en el que se encontraba este importante depósito de material, como es el caso de Alejandro Jodorowsky con su *Montaña Sagrada* o Matthew Barney en las series de *Cremáster*. Estos exponentes recogieron la estética impoluta de los vestuarios, el interés por la caracterización de los personajes, los ambientes escenográficos en los que la geometría se convierte en referencia compositiva, el recurso a lo monstruoso desde una visión un tanto extraterrestre, el tratamiento del tiempo y la espacialidad; toda una serie de configuraciones que anunciaban la llegada de un conjunto de novedades estéticas y conceptuales.

Fueron claves las investigaciones llevadas a cabo por Freud en el psicoanálisis, en las que el inconsciente adquiere un papel fundamental en el proceso de actuación humana. El automatismo psíquico servía como fuente inagotable de recursos y el arte, la poesía o cualquier otro medio de expresión funcionaban como intermediarios para manifestar esa forma real del pensamiento. Cualquier forma de expresión que lograra testimoniar las consecuencias del sistema vital humano era adecuada para que los artistas aprovecharan las ventajas del inconsciente y defendieran un sistema de autogestión ideológica que les ofrecía cierta autonomía en virtud de un arte de actitudes y comportamientos. Es así como se avanzaba hacia una nueva forma de entender la creatividad que afectó

directamente al teatro, la danza, la *performance*, el arte de acción y sus derivados. La principal figura que compiló muchos de estos propósitos fue Jackson Pollock, amparado por una crítica consolidada y dispuesta a establecer los principios de lo que debía ser la nueva vanguardia esencialmente americana. La técnica del *dripping* le facilitó la entrada al mundo de lo no premeditado y de la fluidez inconsciente del gesto que hacía desaparecer la posibilidad de formular imágenes controladas.

La mano y el brazo no son las únicas herramientas principales para la elaboración de esta nueva pintura; Pollock descarga su expresividad a través del cuerpo completo. Esto lo lleva a “implicarse de un modo físico en la pintura hasta casi transmutarse en parte de la misma” (Marchán Fiz 59). La actividad pictórica se estaba convirtiendo en una suerte de espectáculo, donde quizás era más interesante ver a Pollock pintar que contemplar el resultado final y esto, sin duda, lo arrima a territorios ajenos a la pintura y más próximos al teatro o la danza. Este traslado de valores presupone que el resultado plástico no es más que la huella del acontecimiento y, en este sentido, depende directamente de él.

Los propios elementos naturales, los objetos cotidianos o el cuerpo en sí mismo comienzan a resultar de utilidad para expresar el ansia por interactuar con todo lo que se encontrara en el entorno más inmediato. Un claro ejemplo de esto, que además funciona correctamente como punto intermedio entre lo tradicional asociado al pincel-pintura y lo relativo al arte de acción, fue *Zen for Head* de Nam June Paik en la que usaba su propia cabeza como brocha para representar el trazado de una línea recta sobre una tela desplegada en forma horizontal. Sobre todo, fue la necesidad imperiosa que sentían los artistas por desbancarse de las instituciones y los museos de arte lo que condujo a la decisión de no producir obras objetuales (vulnerables en cierto modo a la especulación), sino acciones efímeras que no pudieran ser mercantilizadas. La génesis del trabajo seguía partiendo de la idea, pero el canal por el que se manifestaban dependía de la experiencia vital de cada individuo, ya sea el artista, el público o cualquier otra persona alrededor de ese acontecimiento. Tanto el arte de acción como el movimiento Fluxus nacieron en un momento de transición de las perspectivas mundiales, por lo que su esencia fue siempre la transformación.

2.2. La llegada de lo conceptual

“No creo que la música sea algo para expresarme yo mismo, sino algo para expresar los sonidos. Yo no hablo a través de la música” (Cage 18).

John Cage fue una de las figuras más reveladoras del panorama artístico de la segunda mitad de siglo. Su lucha por disolver las fronteras entre las artes fue tan intensa como la que mantuvo a favor de des-significarlas y es aquí donde se vincula tanto con el arte de acción que estaba por llegar como con las vanguardias artísticas de principios de siglo, en las que se defendió el abandono de toda condición narrativa o literaria. Esta oposición a entender la música como vehículo

de expresión, tanto de significados como de emociones, lo ubicó en una posición influyente para el resto de las disciplinas artísticas. La importancia de esta lucha reside en que concentra muy bien una de las preocupaciones fundamentales del mundo contemporáneo: la dudosa capacidad de las diferentes manifestaciones de significar y transmitir un sentido. Esta inquietud convive en una relación de toma y daca con la que termina siendo su contraria, la búsqueda de significación y transmisión de contenidos precisos. Esta contradicción alimenta una de las características más habituales de la posmodernidad, determinada por la vigencia simultánea de numerosos planteamientos aparentemente distantes que, sin embargo, comparten una esencia común.

Por esas fechas, los artistas de todas las ramas estaban incubando un pensamiento revolucionario que pretendía subvertir el orden establecido, donde lo importante era cuestionar el papel que tenía el arte respecto de todo lo que estaba sucediendo a su alrededor: “La desconfianza en la posibilidad de significar de las imágenes, recorre la reflexión y la práctica artística. Desconfianza e inquietud que ha llevado al arte a una permanente actitud autorreflexiva y de búsqueda más allá del mundo de lo visual” (López Martínez 195). Es así como se consolidó un importante dominio conceptual fundamentado en la autorreflexión del arte sobre sí mismo: quién soy, qué soy y qué función tengo en el contexto en el que me inserto. Estas ideas y cuestionamientos desencadenaron una obsesión tremenda por lo conceptual que llevó a reducir al máximo la apariencia de la obra por considerarla una distracción que alejaba de la idea original. Esto se ejemplifica bastante bien con obras como las de Cildo Meireles *Insertions in Ideological Circuits. Coca-Cola Project* o los escuetos textos de Mieko Shiomi en tinta sobre papel. Este modo medieval de concebir el arte, que suprime canales expresivos para remitirse a lo esencial, resultó decisivo para que la danza desarrollara una dieta de adelgazamiento que reducía cualquier posibilidad en relación al cuerpo y su materialidad. Ya no importaban las convenciones tradicionales basadas en las cualidades estéticas de un producto acabado, sino que se defiende una absoluta libertad creativa, orientada hacia nuevas formas y soportes. La consciencia de estar vivo, de estar presente en el mundo y de participar en el discurrir de la vida diaria facilitó un ambiente favorable para que el individuo participara como titular en las nuevas propuestas artísticas. Es por ello que la naturaleza, el cuerpo y la realidad material se mezclaron en un flujo de interacciones que logró vincular de manera indisociable el arte con la vida y con la cotidianidad.

Esto impuso numerosos desafíos a los valores de originalidad, autenticidad y maestría, trasladando a la danza los conceptos posmodernos que se estaban imponiendo en otras artes (Banes 2013). Es aquí donde se definen los nuevos valores que van a situar a la danza como una renovadora auténticamente moderna, atendiendo principalmente a la clasificación de todos sus aspectos esenciales, a la eliminación de referencias externas al sujeto, al reconocimiento de sus medios materiales y a su desvinculación con los elementos formales. El uso del cuerpo iba acompañado de un interés por su función social y artística,

que cuestionaba su propia naturaleza al mismo tiempo que definía su estructura y su relación con el pasado. La introducción tan intensa de lo conceptual en el ámbito artístico de los sesenta nos ha dejado como herencia la mala costumbre de tener forzosamente que justificar la práctica artística con planteamientos racionales o propiamente filosóficos. Abusiva y gratuita en muchos casos, esta costumbre de justificarlo todo se ha convertido más bien en un ejercicio molesto que en un método eficaz de reflexión.

2.3. Legitimación de la propia actividad dancística

Ya dijimos que las artes plásticas disfrutaron su momento de vanguardia egocéntrica y reivindicativa a principios de siglo XX y que la danza no experimentó este contexto. La necesidad de actualizarse y encauzar con valentía el transcurso de los acontecimientos históricos reclamó de forma urgente sus cualidades identitarias. Definir sus características esenciales, sin complementos ni florituras, fue lo que motivó el ejercicio de los años sesenta que comenzaba a desvelar un factor oculto que no había estado presente en el desarrollo del movimiento corporal: la conciencia del bailarín y de su presencia misma. Este afán por la autoconsciencia no es más que una autoafirmación de que el artista existe realmente. Esto conecta directamente con la obra de los *Date paintings* de On Kawara en la que va recogiendo anotaciones obsesivas acerca de su lugar en el mundo. Es significativo ver que esto no ha pasado de moda; de hecho, no es difícil percatar esa urgencia irrefrenable que tienen los adolescentes de nuestra generación en publicar constantemente el transcurrir de su día a día en plataformas web o redes sociales.

Hasta ahora la danza moderna se había preocupado por el efecto cinético que podía ofrecernos un cuerpo liberado de los grilletes de la racionalidad. Lo importante era realzar las expresiones y sensaciones de una dinámica corporal que o bien renegaba por completo de cualquier mensaje o, por el contrario, manifestaba nuevas formas corporales alternativas al ballet, subordinadas a determinadas temáticas que le concedían rigor narrativo. Nada podía distraer la atención de las nuevas experiencias cinéticas y sus consecuentes efectos visuales. Sin embargo, la renovación de la posmodernidad suprimía la pura apariencia espectacular de la danza para introducir una manera diferente de entender el mensaje, un mensaje ligado a las decisiones propias del sujeto, siendo libre en estos momentos para tomar las riendas en el desarrollo de sus funciones. Esto suponía la implicación absoluta de su corporeidad y su personalidad, reuniendo en un solo marco cuerpo y consciencia. Esta novedad ha sido, quizás, la más importante en la historia de la danza del siglo XX, porque el cuerpo deja de estar desposeído, deja de ser un cuerpo huérfano condenado a una suerte de naufragio por ausencia de capitán, abandonado a una expresividad o signicidad ajenas al intelecto de su propietario. La danza concentró simultáneamente la singularidad del bailarín, sus decisiones y los recursos que el propio cuerpo podía

aportarle. Dentro de esas inquietudes, los coreógrafos y bailarines de la segunda mitad de siglo sintieron como urgente la revisión del pasado desde otro punto de mira, menos separatista y más conciliador. El concepto de encarnación que tan hondo caló durante los momentos cumbres del ballet y que posteriormente se desestimó por inválido, es retomado a partir de los setenta con la óptica naif de una generación más diplomática. En un clima de fructífera tensión artística, comienzan a activarse unos mecanismos de control para asegurar que tanto la semiótica establecida de antemano como el cuerpo material del bailarín sean igualmente partícipes.

El ejemplo europeo del que no se puede prescindir para explicar estas circunstancias es Philippina Bausch (1940-2009), conocida popularmente como Pina Bausch: bailarina, coreógrafa y directora alemana que emergió de la escuela expresionista de Kurt Jooss. Su carrera resultó decisiva para las generaciones posteriores de la danza contemporánea y fue reconocida principalmente por sus trabajos cooperativos entre distintas expresiones donde los movimientos, los sonidos y la escenografía levantan un escenario del que ella misma fue fundadora y pionera: la danza-teatro. Este concepto se había estado utilizando de forma ocasional para marcar la diferencia de una danza que se suponía independiente, liberada de los preceptos del ballet y las estrecheces de la danza moderna. Sin embargo, no logró cuajar del todo hasta que Pina lo instauró desde una dimensión nueva, originada por la mezcolanza de recursos dancísticos y teatrales. “La tradición moderna de la danza expresionista asociada a nombres como Mary Wigman, Rudolf von Laban, Harald Kreutzberg o Gret Palucca, estaba prácticamente muerta desde la II Guerra Mundial” (Servos 143); no fue hasta 1973 cuando Pina se hizo cargo de esta empresa, consiguiendo aquello que los coreógrafos expresionistas no lograron, la desvinculación del yugo del texto para llegar a la abstracción de la danza y encontrar sus propios medios en el camino de la emancipación.

2.4. La cuestión de la mirada y la percepción

La consciencia de estar en el mundo se consolida como un elemento de la misma importancia como la physis del individuo. La contundencia de la pieza escénica deja de residir en su categoría de obra artística, puesto que ha dejado de serlo en su más estricto sentido. En primer lugar porque su condición no es la de ser algo puramente físico u objetual, sino que tiende a evaporar su carácter de artefacto y en segundo lugar porque ya desde finales del siglo XIX se venía demandando una participación necesaria por parte del espectador, desmontándose la separación tradicional entre productor y receptor (Fischer-Lichte 2011). Este conjunto de circunstancias se va condensando hasta concluir en la definición de que el verdadero factor artístico de la representación escénica debe desprenderse de su naturaleza de acontecimiento. Acontecimiento único e irrepetible en el que todo adquiere su función: cuerpo, espacio, sonido, luz, materia se unen en una

especie de corriente vital responsable de construir una unidad global.

Durante la contemporaneidad la cuestión se asienta en cómo se relacionan todos esos elementos y de qué manera se establece el vínculo entre significado y significante. La preocupación por remitirse a su propia materialidad mediante un encuentro con lo primitivo y original es acompañada por el interés de investigar desde dónde se generan los significados. Los elementos escenográficos ya no se limitan a enlaces causales, sino que emergen y aparecen conectados al canal por el que se manifiestan. Erika Fischer defiende la autorreferencialidad de los elementos escenográficos que surgen, en una primera instancia, aislados y desesemantizados, aludiendo únicamente a sí mismos para, posteriormente, suscitar todo tipo de asociaciones al entrar en contacto con sus contiguos (Fischer-Lichte 2011). Trabajos como el de Jim Dineen 1961 con *Apple from the portfolio. These Are Ten Useful Objects Which No One Should Be Without When Traveling* ilustran muy bien este aspecto. Aquí es donde se adjudica la necesaria participación del espectador en la génesis de nuevos significados, porque la percepción es consciente y depende de la capacidad creativa del receptor, sin embargo, esas asociaciones emergen involuntariamente sin suscitarlas ni forzarlas, en una suerte de estado de mental individual por el que se desvelan en el mismo acto de percibir. Es decir, el espectador es también lector y su participación logra construir un diálogo que termina siendo moldeado por él mismo gracias al potencial de su imaginación (Sánchez 2013). En esta fisura entre lo que nos aparece desvinculado y lo que injustificadamente conglomeramos en nuestro intelecto es donde se mueven muchas de las propuestas contemporáneas surgidas desde la década de 1960.

Todas estas circunstancias que orbitan alrededor de cómo reflejar la nueva singularidad de la creación artística pasan también por subvertir en todos los sentidos la clásica mirada unidireccional impuesta por la tradición. Ya no solo se hace desde operaciones más o menos modernas, como podían ser las repeticiones, sino que ahora se usan medios digitales para profundizar más aún en la exhibición específica del individuo. Las repeticiones funcionaban del modo en que Warhol las aplicó en sus sopas Campbell, reproduciéndolas tantas veces que dinamitaba la idea de conjunto y reforzaba los matices individuales. Sin embargo, con las nuevas tecnologías, concretamente con el *slowmotion*, la atención se dirige microscópicamente hacia el tiempo, la intensidad y la energía, cualidades implícitas en la materia corporal. Otro complemento añadido que se extraía desde las obras de Degas a finales del XIX eran las innumerables ventajas que suponía el hecho de apropiarse de la mirada ajena y para ello empiezan a utilizarse una serie de recursos muy característicos de la posmodernidad. En primer lugar, activar físicamente la posición desde la que mira el espectador y en segundo lugar el recurso a la memoria visual, condensada en los archivos comunes, en las memorias y en los documentos históricos.

3. Acercamientos a otras esferas: los años 60

3.1. La objetualización del pop

La legitimación que se venía haciendo de los nuevos valores artísticos coincidió con el período que Danto define en su libro *Después del fin del arte* (2005) como fin de los metarrelatos de legitimación. Según indica, a partir de la década de 1960 deja de existir un criterio válido que defina qué actividades artísticas podían ser consideradas arte y se anulan las definiciones impuestas por categorías estéticas anteriores. El compromiso regulador de aquellos criterios universales fomentó la desatención de discursos ajenos a la norma que seguramente cuestionaban sus jerarquías. En este contexto fue donde la figura del extravagante que camina por senderos enrevesados y poco transitados (Pérez Villalta 2011) quedó rechazada rotundamente por los demás destapando el miedo que suponía lo extra-norma, lo inexplicable. Lo interesante de la posmodernidad es que se relativizaron esos antiguos absolutos, mitigando en gran medida la dificultad que tenían esos discursos marginados por las leyes del pasado para obtener un hueco en sus manifestaciones.

Justo entonces empiezan a admitirse todas aquellas propuestas que antes se mantenía fuera del arte, iniciándose el período que Danto define como arte poshistórico liderado principalmente por el fenómeno pop (Danto 2005). Este movimiento recogió las inquietudes tempranas de los neodadaístas por integrarse en el tejido social, pero, a diferencia de ellos, se consiguió llevarlas hasta su máxima acentuación. Lo primero que se debía hacer era desarticular el contexto de incompreensión y distancia que el arte abstracto había mantenido con el público de los años 50. Para ello, qué mejor solución que la de observar el entorno social emergente de los años sesenta para recuperar la iconicidad perdida con el expresionismo abstracto americano. Con Andy Warhol a la cabeza, los artistas se agruparon en una avanzadilla que dominaba el terreno de lo publicitario consumiendo los reclamos visuales propios de una sociedad industrial en florecimiento. Es un tipo de creatividad mediada, que no nace desde las entrañas del artista ni de su observación de la realidad, sino que filtra las imágenes ya creadas de su entorno para transformarlas en un absoluto producto artístico. Y con la palabra absoluto queremos reforzar el carácter de objeto con el que están dispuestos a especular en todo momento, tanto conceptual como económicamente, introduciéndolos en el mercado en forma de elementos novedosos. El artista Jasper Johns aclara notablemente este punto con sus *Flags* de encáustica sobre tela montada.

El juego irónico aparece cuando el objeto cotidiano, que se nos hace familiar a través de un consumo principalmente impulsado por la publicidad, es convertido en arte según la voluntad del individuo. Es decir, todo aquello que nos hace ser iguales gracias a su uso y consumo se eleva, en una suerte de transustanciación eucarística, a la categoría de unidad artística. De aquí se traduce que todo lo cotidiano se hace arte y que cualquier persona puede convertirse en un artista.

Ya no existe un genio creador con cualidades innatas que se eleva como traductor de la labor de Dios; toda esa teatralidad se desmorona para reducir el papel del artista a un simple y llano productor. El crítico Rosenberg, abanderado en la defensa de la pintura gestual, señalaba que cada vez más cosas diversas y extrañas podían funcionar como obra y ser propuestas como tales. “Las intenciones, las actitudes y los conceptos se vuelven sustitutos de obras. Sin embargo, no es el fin del arte, es el fin de su régimen de objeto” (Michaud 2007). Esta herencia enigmática y viral del *readymade* de Duchamp hizo que el arte dejara de orientarse únicamente hacia los sentidos para convertirse principalmente en reflexión, en pensamiento. Esta democratización del arte también afectó a la manera de entender la danza, que, sin ningún tipo de reparo, asoció su expresión a la de movimientos cotidianos, movimientos vulgares. El cuerpo se había convertido en objeto principal de lo coreográfico y, aunque ya no servía como instrumento de metáforas expresivas, actuaba de maravilla como catalizador de procesos de reflexión.

La danza se hace escultura y se acerca al minimalismo, defendiendo su corporeidad como sustituta de sí misma, rechazando ese espacio pictórico tridimensional de corte renacentista. Ya no hay un punto de vista único; al contrario, su carácter rodeable e interactivo permite simultanear todas las perspectivas posibles, como propuso el cubismo. Ya no existen bailarines, sino participantes, y el espectador se convierte en paseante. Esto vino muy bien a la danza porque desplazó su protagonismo hacia los círculos de las artes plásticas, los museos y las galerías. El uso de la fisicidad objetual rezuma un mundo que va más allá de los sentidos y que encierra significados más profundos, buscando hacer pensar. Lo único que separa a estos objetos creativos de los cotidianos es que la intención con la que han sido concebidos es radicalmente distinta. El arte desciende de su posición solemne para confundirse con el resto de elementos de la vida diaria. Por este motivo, fue fundamental en este período considerar los actos de presencia pura como actos de danza en sí mismos, como los ritmos urbanos y bulliciosos de las ciudades. Un ejemplo muy claro de estas iniciativas fue una *performance* realizada por Deborah Hay en 1976 en la que hablaba con el público en lugar de bailar, y explicaba que su interés era estar allí con ellos sin tener que realizar ningún movimiento para el que no encontraba justificación alguna. Lo que aquí se pone de manifiesto es que Hay intentaba conectar con todos los rincones de su cuerpo simplemente sintiendo el acto de estar presente.

Otro método radical que se utilizó mucho en el transcurso de los años sesenta en Estados Unidos con el fin de esquivar la dependencia a la temática fueron las “constricciones”; estas no eran más que situaciones en las que el bailarín debía improvisar para encontrar alternativas a un determinado problema, generalmente un impedimento objetual. Fue desarrollado por Simone Forti (1935), pero la responsable directa de esta técnica fue Anna Halprin (1920) que pretendía evitar la intención de organizar analíticamente el movimiento, ya que el obstáculo debía ser el único elemento generador de la obra. Este concepto de investigación

corporal ha sido recogido recientemente por artistas más jóvenes como Tony Orrico (1979) o Heather Hansen; en sus propuestas, elementos como el rozamiento, la resistencia física, la repetición de movimientos precisos o la geometría responden en favor de una metodología preocupada por el proceso que termina por establecer una impresión plástica. Lo realmente importante era ocasionar una experiencia pura de movimiento en lugar de resolver un propósito marcado.

Estos territorios de investigaciones corporales influyeron enormemente en otro coreógrafo: Steve Paxton (1939), quien asimiló las transformaciones de la danza contemporánea en términos de cooperación, democracia, ecología y participación. Con todo ello fundó el *contact*, un estilo de movimiento basado fundamentalmente en la improvisación y que igualmente debía enfrentarse a los problemas espaciales. La cuestión residía ahora en que el obstáculo eran otras personas. La danza solo aparece cuando existe interacción, determinada por las circunstancias de los intercambios de pesos en y con el otro. Este factor induce notablemente a que los participantes desarrollen su capacidad de adaptación para que sepan desenvolverse en momentos desconocidos, pero también a que potencien su sensibilidad y la escucha sobre cuerpo del otro, a perder la posición de verticalidad natural y en el último de los casos, a desprenderse de las referencias racionales que nos faciliten cualquier tipo de anticipación. La obra *Your body is a battleground* de la artista conceptual Barbara Kruger (1945) ilustra a la perfección estas formulaciones, en la que con un lenguaje directo y cortante, propio de la publicidad y la propaganda, dirige su crítica hacia el espectador para interrogarlo sobre cuestiones como la autonomía personal y el deseo.

Así es como el movimiento posanalítico propio de los sesenta allanó el camino para la aparición de un nuevo estilo más objetivo y reduccionista que se liberaba de la vieja atención concedida a la expresión corporal para dar paso a una danza construida sobre sí misma, sobre su propia actividad (Banes 2013). El efectismo se disolvió en virtud de un movimiento concentrado y real, parco pero virtuoso (como las pinturas de Antonio López) que defendía el nuevo triunfo de lo cotidiano. Una serie de trabajos de la coreógrafa Trisha Brown (1936) llamados *Accumulations* acompañaron a las creaciones más extraordinarias del minimalismo de Carl André (1935) o Donald Judd (1928-1994). Las obras *minimal* trabajaron no solo con el sólido, reducido a su carácter esencial, sino con el vacío y el espacio, debido a su carácter tridimensional. Para establecer esas relaciones propusieron un sistema compositivo similar al usado por la abstracción pospictórica en el que la repetición de módulos configuraba un todo unitario.

Generalmente eran superestructuras formuladas por multitud de partes idénticas que, paradójicamente, solo hacen mención a la forma. Sin embargo, el orden se manifiesta en su más excelsa supremacía y la mención hacia lo infinito se percibe con la misma rotundidad que el interés por lo clásico. Debajo de esa armonía de las formas subyace la idea del bien y del mal, de la belleza clásica que forma parte de nuestro conocimiento y de nuestro estar en el mundo. Más profundo aún: Platón y el mundo de las ideas. La propuesta

estrictamente formalista contrasta con una realidad oculta que en última instancia nos habla de connotaciones bastante más complejas de lo que parece. Sin duda, el referente inmediato de Brancusi con su *Columna sin fin* estaba presente en ellos. Ese orden era inherente a la idea de arte y así comprendemos cómo esas piezas tratan de autogestionarse, de ser ellas mismas y aislarse del mundo para presentarse con una inmediatez perceptiva y exclusiva ante el espectador, sin otros significados añadidos (Espiau 2012).

La voluntad de Trisha Brown por exonerar al cuerpo de esos puntos de tensión y nivelarlo de salientes afectivos y emocionales la llevan a reducir las intervenciones sobre la materia y el significado. El modo en el que lo hace es bastante menos pretencioso que los minimalistas plásticos y explicaremos por qué. El hecho de que la materia esencial de la danza sea el cuerpo, restringe la posibilidad de modificar ciertas características inseparables de su propia constitución. La danza no necesita ser imponente en su formalidad, en primer lugar porque no puede y en segundo porque su discurso se dirige hacia su propia tensionalidad, lo que permite comprender que la forma no depende de ninguna estructura externa a ella. La diferencia reside que el minimalismo plástico cosecha una preocupación ajena a su materialidad (por eso no le importa especular con ella) y el minimalismo en danza prefiere autoescucharse para estar en el mundo y amarlo tal cual es. El cuerpo de Trisha Brown, “libre de toda legislación formal, tendido en el suelo, distendido . . . evoca los grandes fieltros suspendidos o tirados por el suelo de Robert Morris” (Louppe 155). Lo que destaca de estas obras es el reconocimiento de que la materia tiene sus leyes y tensiones propias, manteniéndose apoyada en el suelo donde se autoorganiza, impidiendo representar un cuerpo que se despega del mundo en la forma etérea del ballet clásico.

La danza se había convertido en un objeto real que ahora convivía con el resto de los objetos de su entorno mientras se generaba una experiencia cines-tésica y, en ese sentido, se retoma el uso del decorado con la misma cautela que el concepto de encarnación descrito anteriormente. La potencialidad visual de los elementos escenográficos es bien recibida cuando se considera que el movimiento no es suficiente para representar un marco referencial determinado. Estas contaminaciones fueron posibles gracias a las intensas y cercanas colaboraciones que realizaron grandes personalidades de la segunda mitad de siglo, desde los coreógrafos Trisha Brown y Merce Cunningham hasta los artistas que estaban despuntando en la Black Mountain College, Jasper Johns o Robert Rauschenberg.

Con el pop llegaron el consumo directo, la mercantilización permanente de cualquier producto, la posibilidad de afectar directamente nuestras conciencias con el empleo de la publicidad y, sobre todo, el inicio de la moda tal como la conocemos hoy. Desde que comenzó la época moderna, todo ha estado condenado a sufrir de forma inexorable el ritmo acelerado de sus transformaciones. La danza también iba a sufrir estas secuelas de tipo capitalista y, a pesar de las

dificultades para conquistar su propia libertad, empieza a estar sometida a las nuevas imposiciones sociales. La posibilidad que ofrece el mercado de customizar nuestra propia vestimenta incrementa aún más la separación que mantenemos respecto del cuerpo natural. La desnudez que en principio nos iguala y nos hace ser uniformes a todos (a pesar de sus enormes y singulares diferencias) se desestima en virtud de una conducta social impulsada desde el consumo y, por tanto, desde la mercancía.

El simbolismo universal del cuerpo descubierto es penalizado por un sistema que secuestra sus posibilidades a través de accesorios anecdóticos que determinan su estimación social (aquí encajan claramente las pinturas de Gustav Klimt, como el *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*). De este modo se desautoriza un elemento natural para autorizar un complemento industrial. Estos factores no hacen más que edulcorar los discursos en torno al cuerpo, negando constantemente su formato estándar para cubrirlo con disfraces que lo acaben legitimando. Como dice Gerard Imbert (2001), esto se acentúa aún más cuando su actividad se ve condicionada por las leyes vigentes, donde las posibilidades del cuerpo se entienden en su relación con la ley, diferenciándose lo normal de lo patológico. No es un cuerpo para los sentidos, sino un cuerpo encorsetado que, al mismo tiempo que defiende su libertad, termina siendo codificado.

3.2. Visiones complementarias del cuerpo: *happening*, *performance* y Fluxus

Durante los años cincuenta, hubo dos acontecimientos artísticos que transcurrieron en paralelo y que resultaron decisivos en el desarrollo de la danza contemporánea: la aparición del arte de acción y el movimiento Fluxus. La contribuciones de Jackson Pollock a la pintura de acción desplazaron el protagonismo de la forma hacia el proceso y fueron tan influyentes para la danza como las innovaciones en planteamientos artístico-musicales desarrolladas por John Cage durante su etapa en la Black Mountain College. Ambas actividades, incluso de manera inconsciente, compartían ciertos rasgos comunes respecto a la obra artística y su manifestación: el arte tradicional debía ser superado en aras de introducir la acción en sus creaciones. El arte de los años sesenta, en su afán de desestructuración, construyó un contexto de lucha contra los formalismos estéticos de las artes visuales que, cansado del contenido expresivo del objeto material, prefirió fomentar un ambiente de acción y acontecimientos. La ampliación de las fronteras se hacía necesaria en un mundo cada vez más revuelto e intercomunicado, donde las juventudes emergentes ya no se identificaban con el sistema del pasado estático y anquilosado. La efervescencia activista de las nuevas propuestas sentía que sus límites eran inabarcables y cualquier circunstancia que los sometiera o los acotara les resultaba de un profundo desagrado.

“Es lógico que la concepción de lo artístico como un acto que se define sólo en el momento de realizarse, algo momentáneo, nunca un factor acabado

y consumado, en el que lejos de valorarse los resultados objetuales se remarca lo efímero del hecho, parezca ser la única opción realmente válida que queda” (Cruz Resano López 214). El ansia de libertad era algo exigido por todos, con lo cual no es de extrañar que la dinámica operativa fraguara como elemento básico de creación cuya matriz fundamental era lo efímero, lo temporal. El objetivo era fundir casi en un mismo elemento la presencia de la obra en un espacio y tiempo determinado. Buscaban la aproximación a lo plurisensorial que, siendo un componente tan vinculado con la danza y el teatro, los aproximaba también a los experimentos de los cabecillas del nuevo realismo (como demuestra la fotografía *El salto al vacío* de Yves Klein o la maquinaria autodestructora de Jean Tinguely, *Homenaje a Nueva York*).

Esta autonomía del arte estuvo enormemente apoyada por Antonin Artaud, quien prestaba toda su atención hacia la figura del artista-actor que realiza su función de humano dentro de todos sus límites y posibilidades (Martel 2004). Se comprendía la necesidad de dejar espacio a la participación del espectador para que sintiera la realidad del espectáculo como una realidad propia. Por tanto, existía una función social de acercamiento humano dentro de todas estas nuevas propuestas, intentando conquistar la autoiniciativa del espectador y reivindicando todos los ámbitos de decisión personal. Concretamente, el espíritu fluxus se percibe a través de acontecimientos eventuales tales como conciertos y acciones donde confluyen muchas categorías artísticas, desde la poesía y la música hasta las artes plásticas y la danza (Aznar Almazán 2000).

Tanto la historificación que propicia el museo, como la mercantilización que genera la galería, neutralizan el objeto artístico —de ahí que el arte postmoderno se de en espacios alternativos y adopte múltiples formas, a menudo dispersas, textuales o efímeras . . . los valores que hasta ahora autentificaban el arte se ponen en entredicho. En pocas palabras, el campo cultural se transforma, la significación estética se despliega (Foster 191).

Uno de los acontecimientos más importantes surgidos en relación con lo anteriormente descrito fue la aparición del “solo” en danza. Se trata de un recurso cuyos precedentes se encuentran en los espectáculos subversivos de los cafés berlineses cuya herencia inestimable se percibe al entender que la presencia es un acto de vinculación con el momento vigente, de su materia danzada en relación con el mundo. Al igual que en la *performance*, el solo reúne al mismo tiempo cuerpo y consciencia, y contribuye por igual a reafirmar la presencia del sujeto desde la puesta en marcha de su expresión corpórea. No obstante, termina por definir una experiencia más productiva, puesto que funciona como objeto de investigaciones y aprendizajes. En la *performance*, el gesto no sería importante si no hubiera un artista que, revestido con su prestigio, autovalida inmediatamente el transcurso de la actuación. Algo parecido sucederá con las incipientes estrategias apropiacionistas que delimitarán una clara aduana entre cómo se afrontan las situaciones desde un ámbito u otro. Resulta que en el arte

contemporáneo, entre la decisión de apropiarse y el hecho de hacerlo se tiende a suprimir un paso que en la danza suele ser más tenido en cuenta: el acercamiento en términos de empatía con las preocupaciones que han generado esa obra. En la sociedad en la que vivimos es mucho más fácil apropiarse de una imagen que de un conjunto de movimientos coreográficos. En las artes plásticas es tan intenso (o tan cómodo) que puede desaprovecharse el auténtico potencial de los trabajos. Para nosotros, el nivel de apropiación no se mide en la cantidad de parecido formal que tiene con la original, sino en cómo se realiza ese acercamiento, en cuestión de calidad y comprensión del propósito.

Este método del solo ha sido muy usado por coreógrafos y bailarines actuales, quizás en demasía y de forma bastante gratuita, para afirmar la presencia del sujeto en su inmediatez, plenitud y gestualidad. Señala una vía muy clara para el descubrimiento de sí mismo y de sus capacidades de dinámica corporal, una llamada a la escucha interior y a las inquietudes cinéticas del bailarín.

4. Acercándonos al presente en forma de conclusiones

4.1. Revisiones, recreaciones y apropiacionismo

Como Arthur C. Danto afirmaba en su libro *Después del fin del arte*: “no hay mejor ejercicio para entender el futuro que observar cómo el pasado observó al presente” (123). Creemos que esta tendencia define un contexto histórico con el cual sentimos identificados. Las disciplinas atienden ahora más que nunca al pasado como fuente de recursos para la generación de nuevas propuestas; la oposición al producto novedoso es una de las estrategias que siguen en la actualidad tanto artistas plásticos como coreógrafos. Existe un cierto desapego respecto del producto original, una especie de resistencia asociada a términos de ecología y reciclaje con el fin de evitar la inmolación de bienes ya existentes y potencialmente activos.

En esta búsqueda de nuevas direcciones es donde aparece un sentimiento de desconfianza hacia las disciplinas artísticas tradicionales. Se inicia en las artes un proceso de cuestionamiento que empieza a poner en duda la capacidad significativa de las imágenes: “Desconfianza e inquietud que ha llevado al arte a una permanente actitud autorreflexiva y de búsqueda más allá del mundo de lo visual” (López Martínez 195). Envueltos en una filosofía del escepticismo, muchos de los nuevos artistas renuncian a cualquier deidad o verdad universal para adentrarse en las profundidades de su propio ser, de sus propias contradicciones y juicios de valores. La devoción por el héroe y sus hazañas épicas resulta descerebrada para un artista que intenta vivir discretamente como ciudadano, al servicio de sus propios conflictos. Es así como la duda permanente hacia aquello que construye nuestro entorno se convierte en una práctica habitual en artistas de la segunda mitad de siglo. Aparece cierta voluntad críptica que se descubre mediante vías menos evidentes y más próximas a la naturaleza de cada disciplina.

Así es como va definiéndose el relato, mediante la yuxtaposición de vínculos y referentes imprecisos que no mantienen un orden narrativo definido. La obra contemporánea, tanto en arte como en danza, se constituye a sí misma—la obra como proceso, el material como función—. Al no haber un propósito concreto, se amplían más las redes de referencia concediendo resonancias mucho más lejanas (Louppe 2012).

De lo anterior se deduce que la creación en los últimos cincuenta años se haya vuelto más procesual que nunca, quizás porque ya no es habitual que los trabajos marquen una intencionalidad tan clara como antaño, sino porque definen una lista de *links* que cristalizan un enunciado interior, más o menos visible al receptor. Guillermo Pérez Villalta en *Melancólico rococó* se refiere al *readymade* de Duchamp como un elemento que no debe nunca desvelar su misterio porque de lo contrario se banalizaría (2011). Igual aquí reside la incógnita: en no desvelar el secreto de su estructura causal, debido a que se ha generado con ese enigma (de aquí que las sinopsis en danza no sean del todo claras en algunas ocasiones, o que la relación entre los títulos y el producto artístico no sea del todo clara).

Estas iniciativas que se gestaron en los sesenta y despuntaron sólidamente durante los setenta y los ochenta vieron cómo buena parte de la actividad era mermada por el retorno y la reafirmación de la pintura. En un panorama dominado por manifestaciones vinculadas con lo conceptual no fue hasta esta fecha cuando el nuevo auge de la pintura realista encontraría su lugar propio. Y ya no solo realista, en Alemania estaba surgiendo un comportamiento alejado de la tradición formalista y poco afín a los valores de abstracción y espiritualidad (Guasch 2007). Pero las consecuencias de los años sesenta se mantuvieron latentes durante este período de euforia pictórica y poco a poco empezaron a ser atendidas con cautela por las instituciones en la década de los noventa. La falta de teoría en la historia de la danza hizo que aparecieran espacios teóricos en los noventa tras la destacada impronta del arte de acción. Por aquel entonces, surge la necesidad de abrir espacios de reflexión para facilitar a la danza un marco en el que la investigación se pone de moda del mismo modo que la producción colectiva. La danza asumió el posestructuralismo y las teorías del arte para ponerse al día (Cvejić 2004) y surge la necesidad de ser contemporáneo. Y quien primero debía mostrar esa predisposición por integrar los síntomas de modernidad eran las propias instituciones.

El problema para llevar a cabo esta empresa es que la dificultad de preservar la danza no se ha visto solucionada en sus términos más precisos hasta prácticamente el siglo XX, con la invención de la fotografía y posteriormente el video. Por esta razón, la revisión del pasado no se comprende como un antecedente nutritivo al que poder acudir, sino como testigo de un profundo despojamiento. Si a esto le añadimos el limitado abanico de posibilidades corporales que ha dispuesto la danza desde la invención del ballet, entendido bajo mi punto de vista desde una opresión y regulación disciplinaria, observamos que la revisión del pasado no ha debido de ser una tarea cómoda,

precisamente por ese desdichado recuerdo de tiempos anteriores que hacía aparecer los fantasmas del pasado, esos “vestigios de sumisiones no confesadas y formalismos consentidos” (Louppe 48). Sin embargo, esto ha servido para justificar y enmarcar el componente terapéutico de los orígenes de la danza contemporánea y esta terapia no podía ser resuelta de otra forma que la de acercarse, en cuestiones de empatía, a las sensaciones cinéticas de danzarines antiguos. Aquí se gesta el interés por volver a lo primitivo, a la naturaleza salvaje de los cuerpos libres, a esa transustanciación ficticia que realizaban los pintores de las grutas cuando, apoyados por la observación, expresaban la experiencia física que tenían como cazadores en su acercamiento a la presa. Se trata por tanto de una imagen ficticia elaborada desde un recuerdo natural que esclarece una estructura básica de movimiento del cazador y su presa, “una representación ‘eficaz’ que no está constreñida al concepto arte, que se propaga de un territorio a otro” (Ruiz Mollá 93).

Obras citadas

- “Academia”. *Wikipedia*. Web. Fecha de acceso: 14 de diciembre de 2014.
- Aznar Almazán, Sagrario. *El arte de acción*. Hondarribia (Guipúzcoa), España: Nerea, 2000. Impreso.
- Banes, Sally. “Terpsícore en zapatillas de deporte”. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Eds. Isabel de Naverán y Amparo Écija. Madrid: Artea Editorial, 2013. Impreso.
- Boccioni, Umberto. *Dynamisme plastique, peinture et sculpture futuristes*. París: L'Âge d'homme, 1975. Impreso.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Madrid: Phaidos, 2005. Impreso.
- Carretón Cano, Vicente. “Entrevista a John Cage: murmullos que anhelan silencio”. Las Palmas de Gran Canaria, Provincia de Las Palmas, España: Atlántica, 1992. Impreso.
- Cruz Resano López, Juan. “Fluxus city. El arte y la ciudad en gerundio”. *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos en la segunda mitad del siglo XX. Ponencias y Comunicaciones*. Coord. José Antonio Agúndez y María del Mar Lozano. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2001. Impreso.
- Cvejić, Bojana. “How open are you open? Pre-sentiments, pre-conceptions, projections”. *Sarma. Laboratory for discursive practices and expanded publication*, 2004. Web. Fecha de acceso: 1 de diciembre de 2014.
- . “Aprender haciendo y hacer aprendiendo. ¿Cuándo fue que la teoría dio paso a la auto-organización?”. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Eds. Isabel de Naverán y Amparo Écija. Madrid: Artea Editorial, 2013. Impreso.
- “Ballet: Dónde nace su nombre”. *Danza virtual*. Web. Fecha de acceso: 14 de diciembre de 2014.
- Espiau, Mercedes. “El minimalismo”. *Historia del Arte*. Facultad de Artes, Universidad de Sevilla, España. 2012. Apuntes de clase.

- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- “Fluxus”. *Wikipedia*. Web. Fecha de acceso: 14 dediciembre de 2014.
- Foster, Hal. “Asunt: Post*”. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- Fuentes Medrano, Álvaro. *La dramaturgia de la danza contemporánea*. Pamplona: Universidad de Pamplona, 2001. Impreso.
- Guasch, Anna. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. 8ª edición. Madrid: Alianza Forma, 2007. Impreso.
- Imbert, Gerard. “El cuerpo como producción social”. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Comp. Hilda Islas. Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. Impreso.
- Kunst, Bojana. “Danza y trabajo: el potencial político y estético de la danza”. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Eds. Isabel de Naverán y Amparo Écija. Madrid: Artea Editorial, 2013. Impreso.
- López Martínez, Mario. “El cerco del sentido”. *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos en la segunda mitad del siglo XX. Ponencias y Comunicaciones*. Coord. José Antonio Agúndez y María del Mar Lozano. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2001. Impreso.
- Loupe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012. Impreso.
- Marchán Fiz, Simón. “Pollock en la pintura”. *Revista Arquitectura Viva* 64 (1999): 59-61. Impreso.
- Martel, Richard. “Los tejidos de la performance”. *Arte Acción I*. Valencia: IVAM Instituto Valenciano del Arte Moderno, 2004. Impreso.
- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Pérez Villalta, Guillermo. *Melancólico rococó*. Sevilla: Los sentidos ediciones, 2011. Impreso.
- Ruiz Mollá, Catalina. “El dibujo del coreógrafo”. *La representación de la representación*. Juan José Gómez Molina. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- Sánchez, José A. “La mirada y el tiempo”. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Eds. Isabel de Naverán y Amparo Écija. Madrid: Artea Editorial, 2013. Impreso.
- Servos, Norbert. “Danza y emancipación. La danza-teatro de Pina Bausch”. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Eds. Isabel de Naverán y Amparo Écija. Madrid: Artea Editorial, 2013. Impreso.
- “Taylorismo, fordismo y toyotismo”. *Taringa*. Web. Fecha de acceso: 14 de diciembre de 2014.

Recepción: noviembre de 2014

Aceptación: diciembre de 2014