

Acerca de lo Contemporáneo en la Danza Contemporánea

Marcelo Isse Moyano (IUNA)

“El arte es esencialmente la historia del arte” (Danto, 2013:134)

¿Qué relación guarda la danza contemporánea con el término más general de arte contemporáneo? ¿El calificativo “contemporáneo” refiere exclusivamente a la danza del aquí y ahora o se inscribe en los lineamientos con los que se caracteriza al arte contemporáneo en cualquiera de las otras disciplinas artísticas? Para ensayar una respuesta posible habría que comenzar desarrollando algunos conceptos sobre teoría del arte contemporáneo, relacionados con la entropía y el paroxismo de estilos de la década del sesenta que provocaron revueltas en el arte en el mundo occidental. Lo más significativo de esos cambios tan radicales para la historia del arte estuvo relacionado con la nueva visión sobre los objetos considerados “artísticos” y sus diferencias con los objetos de la esfera extra artística. Esta inversión de la diferencia, que había regido a lo largo de toda la historia del arte, subvierte los conceptos tradicionales del arte y abre nuevos mundos. En este sentido, el filósofo y crítico de arte norteamericano, Arthur Danto manifiesta que es posible que un objeto sea una obra de arte en una época y que en otra no lo sea (por ejemplo la *Pala* de Duchamp es obra de arte en 1920 pero no lo hubiese sido en el siglo XVIII). Del mismo modo, dos objetos indiscernibles a la percepción no serían idénticos al pertenecer a distintas épocas, distintos lugares, distinto contexto histórico. Cuando Danto habla de los objetos indiscernibles sostiene que la necesidad de diferenciar los objetos de arte de las meras cosas es lógica y no perceptiva. La pregunta sobre lo que es arte y lo que no lo es va más allá de cuestiones de percepción. Es en el terreno del arte contemporáneo donde estas cuestiones se hacen más evidentes.

Esto trae consecuencias en el campo de estudio de la filosofía del arte en nuestro tiempo. El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte. Con el advenimiento del Arte Pop, y fundamentalmente con la obra de Andy Warhol, queda claro que una obra de arte no debe ser de una manera especial; puede parecer una caja de

jabón Brillo o una lata de sopa. Pero Warhol es sólo uno de los artistas que han hecho este descubrimiento profundo. Las distinciones entre música y ruido, entre danza y simple movimiento, entre literatura y mera escritura, que fueron contemporáneas con la época del Pop, son paralelas en todos los sentidos.

Consecuentemente, el arte delegó la responsabilidad de su propia definición filosófica; tarea que pasó a los teóricos y críticos del arte que tuvieron que explicar esos fenómenos. Tampoco las obras de arte necesitaban parecerlo, dado que una definición filosófica del arte debía ser compatible con cualquier tipo de arte: con el arte puro como así también con el figurativo y decorativo, con el narrativo o con el abstracto, con el antiguo y con el moderno, el de Oriente y el de Occidente, el primitivo y no primitivo, por más que éstos puedan diferir el uno del otro. Esto significa que se abrieron nuevos rumbos en los que no aparecía ninguna dirección histórica artística que el arte debía tomar obligatoriamente. El arte pasó a ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores. Con esto se quiere significar que cierto relato, que se había desplegado en la historia del arte durante siglos, ha alcanzado su fin luego de liberarse de los conflictos inevitables de la era de los manifiestos.

Ese relato legitimador de la historia del arte ha pasado por la era de la imitación, seguida por la era de la ideología, seguida por nuestra era *poshistórica*, en la cual podemos decir que *todo vale*. En ese relato, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus antagonistas y, finalmente, se hizo evidente que ya no existen restricciones filosóficas o estilísticas para su consideración. La obra de arte ya no debe ser de una forma especial. Éste es el presente; el momento final de las grandes narrativas del arte.

Los relatos legitimadores del arte representativo tradicional, y también del arte modernista se agotaron, al menos en el sentido de que ya no tienen un papel activo que cumplir en la producción del arte contemporáneo. Hoy el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ningún relato legitimador, aunque, por supuesto, en la conciencia artística queda el conocimiento de los relatos que no tienen más aplicación. Se llegó a un final cuando el arte llegó a su fin; cuando el arte, tal como era, no tenía que ser de ninguna manera especial. Empezaron a aparecer consignas como “cualquier cosa es una obra de arte” o “cualquiera es un artista”. Esto es lo que se quiere significar con el *fin del arte* acaecido en los setenta: que la historia del arte, estructurada mediante relatos, había llegado a un final.

En esta época, cargada de despreocupación perceptiva entre el objeto artístico y el objeto cotidiano, se comienza a cuestionar el sentido estético innato, porque se comprueba que habría respuestas estéticas diferentes, aún en el mismo espectador, así como hay una diferencia entre el movimiento corporal involuntario, aleatorio o cotidiano y la acción intencionada, o más concretamente, referido a nuestro objeto de estudio, en los movimientos que compondrían una obra de danza. En la búsqueda de una afirmación explicativa a esta problemática, Arthur Danto sostiene, oponiéndose a la posible respuesta de la idea rectora de la mimesis, que las obras de arte se distinguen por la propiedad de poseer una referencialidad, la cual estaría condicionada por el artista. De esta manera, en lo que ahora definiría el concepto de obra de arte, desaparece lo ontológico de la obra; ya no es una propiedad intrínseca del objeto lo que lo define como arte, sino que es el contexto – la referencia que toma ahora un lugar identitario- en el cual ese objeto está inserto. Como señala Nelson Goodman para el arte contemporáneo, la pregunta debe dejar de ser *qué es arte* sino *cuándo hay arte*. “Es el contexto de exhibición de la obra (la galería, el museo, sala teatral, sala de conciertos, etc.) aquello que permite discernir entre el objeto de uso cotidiano y la obra de arte”. (Oliveras, 2004: 342)

En este sentido, Danto afirma que la obra de arte se diferencia de los demás objetos (banales) cuando, a pesar de tener las mismas cualidades físicas, resulta *transfigurada* (sic). Y esto supone actualización semántica, pensamiento e interpretación. Al ver una obra se debe producir en el espectador la *transfiguración del lugar común*, al entender que la misma exterioriza una forma de ver el mundo, expresa el interior de un período cultural. Hablando de su ejemplo preferido, las *Brillo Box* de Andy Warhol, dice: “Hace lo que las obras de arte siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes”. (Danto, 2006: 295).

En su último escrito *Qué es el arte*, y para arribar a este tipo de conclusión sobre el arte contemporáneo, Danto comienza remitiéndose a Hegel, quien había establecido una distinción entre las dos clases de lo que él denomina el espíritu: el espíritu objetivo y el espíritu absoluto. El espíritu objetivo consiste en todas esas cosas y prácticas en la que encontramos la mente de una cultura hecha objetivo: su lengua, su arquitectura, sus libros, sus prendas de vestir, su gastronomía, sus ritos y sus leyes, todo lo que comprenden las ciencias humanas. El espíritu absoluto trata de nosotros, cuyo espíritu esta meramente presente en las cosas que componen nuestro espíritu objetivo. En este

sentido, las cajas de jabón Brillo de Harvey pertenecen al espíritu objetivo de los Estados Unidos en la década de 1960. Pero las Brillo Boxes de Warhol, tratando sobre el espíritu objetivo pertenecen al absoluto, pues hacen que espíritu objetivo tome conciencia de sí mismo. La conciencia de sí mismo es el gran atributo del espíritu absoluto del que, según Hegel, las bellas artes, la filosofía y la religión son los principales momentos estelares.

Impulsado por el estado del mundo del arte en la década de 1960, la principal preocupación filosófica fue una definición de arte que concordara con lo expresado en el párrafo anterior. Es así como Arthur Danto llega a una definición que contiene dos componentes principales: algo es una obra de arte cuando tienen un significado y cuando ese significado se encarna en la obra, lo que significa que ese significado se encarna en el objeto en el que consiste materialmente la obra de arte. En resumen la definición se apoyaba en que las obras de arte son significados encarnados y apartaba de plano la idea de que la estética forme parte de esa definición. Al trasladar al arte el doble criterio de significado y encarnación, rechaza toda posibilidad de una definición ontológica del arte y lo traslada a una conexión con el conocimiento: con lo que es posible. Gran parte del arte contemporáneo no es estético en absoluto, pero en su lugar tiene el poder del significado y la posibilidad de la verdad, y de la interpretación depende que dichas cualidades aparezcan o no.

Cuando en 1964 presentó sus *Brillo Box*, Warhol hizo arte con algo que el diseñador de la caja había segregado del arte y consiguió transformar medios en significados. Intuía la inmensa significación humana de lo que para otros era invisible a los ojos del arte porque no eran más que herramientas. Con los artistas Pop hubo una profunda transformación del significado del arte y el papel del artista. La verdadera ruptura como artistas llegó con el empleo de líneas y formas carentes de cualquier aspiración a ser considerada "arte" en la etapa anterior. Las botellas de Coca-Cola dibujadas por Warhol sin añadir nada, reinventaron las fronteras que los artistas necesitaban para conferirle a sí mismos dignidad, en la época en que se percibían como puros. Se hizo algo importante con lo que se consideraba arte menor, o con algo que se consideraba inferior al arte.

En su ensayo de 1964 "El mundo del arte", Danto afirmaba que no se trataba de qué era lo que hacía a las *Brillo Box* de Warhol obra de arte y qué no, sino que debería haber algo en ese momento histórico que explicara esa posibilidad de que un objeto indiscernible pudiera ser obra de arte, mientras que en una época anterior, no. En ese

ensayo sostenía que ver determinado objeto como arte requiere algo que el ojo no puede percibir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un *mundo del arte*. El *mundo del arte* decretó que *Brillo Box* (y no las cajas de jabón Brillo) eran candidatas a evaluarse como arte.

El *mundo del arte* es el discurso de las razones institucionalizadas, y para ser miembro de él se deben aprender los significados de las reglas de las razones que atraviesan a una cultura y la rigen. Este *mundo del arte* designa a una comunidad constituida por especialistas –historiadores del arte, críticos, artistas, curadores de exposiciones, galeristas, aficionados entendidos, buenos conocedores del clima estético predominante, etc.- habilitados para apreciar la autenticidad de la intención artística y elevar eventualmente al objeto banal a la categoría de objeto artístico.

Resumiendo, las obras de arte se diferencian de sus homólogos de la cotidianeidad por ser expresiones simbólicas al encarnar aquello de lo que tratan. Como tales, son comunicaciones, elevadas a la categoría de objetos destinados para la pura percepción estética por ese *mundo del arte*, y reservados a una comunidad capaz de decodificar su significado. Esto es posible si se entiende que las obras de arte, al igual que las metáforas, presentan su contenido de una forma determinada. Es precisamente el análisis de la relación entre la representación y sus atributos lo que hace posible comprender aquello que metaforizan. Además, permiten comunicar lo imposible de comunicar de otro modo y ponen en evidencia diferentes aspectos de una cultura dada. En este sentido, el arte Pop hizo que los significados de sus obras formaran parte de la cultura común de la época, borrando las fronteras del *mundo del arte* elevado y de lo cotidiano. El arte redimía los signos que para todos significaban muchísimo por cuanto definían sus vidas cotidianas.

El arte contemporáneo se introduce en esa vida cotidiana, se inserta en su medio y contribuye a la transformación del espacio público. La hace a partir de la renovación, la apropiación, la hibridación, el mestizaje de materiales, formas, estilos y procedimientos -libremente utilizados, sin preocupación alguna por la jerarquización. La búsqueda de la novedad, de lo imprevisto, de lo inédito, de lo incongruente desempeña un papel esencial en esta “contemporaneidad”. Supone la adopción de actitudes y de “posturas” artísticas en las que los conceptos, las palabras y los discursos ocupan un lugar importante, sobre todo cuando hay poco o nada para ver, sentir o tocar. Pluralismo,

diversidad, subjetividad, realismo se han convertido, desde hace tiempo, en las consignas del nuevo paradigma artístico.

Simultáneamente el artista aparece como polivalente, capaz de poner en ejecución, simultáneamente, diferentes procedimientos mediante soportes y materiales diversos. Se advierte una fuerte individualización de las prácticas, el rechazo a adscribirse a movimientos, tendencias, corrientes o grupos, y una flexibilidad en cuanto a los modos de presentación en lugares diferenciados: museos, galerías, exposiciones temporarias, la vía pública, en suma, cualquier lugar, sean o no instituciones. En fin, el arte contemporáneo no suele conformarse con representar. Apela a la capacidad que tiene el público para juzgar, apreciar, contemplar, meditar... o desconcertarse. Sus enunciados y proposiciones son en sí mismos actos, y estos operan de manera performativa. Este “*art-action*” hace algo más que mostrar. Actúa y solicita la participación activa del espectador-actor, quien contribuye a la elaboración de la obra. Es lo que Hans-Georg Gadamer llama el co-jugador.

Puesto que se inscribe en los múltiples aspectos de la vida cotidiana, el arte resulta, pues, cada vez menos identificable en cuanto tal. Además, los múltiples vínculos que mantiene con las nuevas tecnologías, tales como la creciente apropiación de las herramientas informáticas y, más en general, con las tecnociencias, llevan a otro de los nuevos conceptos que caracterizan al arte contemporáneo: *la supresión de las fronteras entre las disciplinas*. Estas interferencias a veces tornan difícil la especificación de la actividad artística. Son numerosos los trabajos de reflexión estética de estos últimos diez años que presentan un carácter híbrido, al ser al mismo tiempo obras de arte, investigaciones tecnológicas y experimentaciones científicas.

Sin embargo, como lo ha demostrado la querrela del arte contemporáneo, la elaboración de una reflexión teórica sobre el arte, no es tarea sencilla, pues inevitablemente se plantea el problema de las fronteras, las delimitaciones, las transgresiones. Más que una crisis de legitimidad del arte o una crisis de representación del arte, habría que hablar de una crisis del discurso estético en su intento de hacerse cargo de la creación actual. Si la crisis del arte contemporáneo es, ante todo, una crisis del discurso que supuestamente debe, en principio, hacerse cargo de aquel, le corresponde a la filosofía del arte, paliar ese quebranto (Marc Jiménez, 2010).

Una de las formas de esta nueva expresión, es el uso del género popular, e incluso de las danzas vernáculas. Con raíces en la sensibilidad del Arte Pop de los sesenta, este interés es, en sí mismo, una nueva dirección: la música de *jazz* y *blues* encuentra su correspondencia en la danza afroamericana, el *rock*, el *tap*, las técnicas de *vaudeville*, la acrobacia, el circo, etc. Asimismo, una nueva manera elegida para instalar la expresión en la danza es el uso de múltiples canales de comunicación, con proliferación de iluminación especial y nuevas tecnologías –incluidos video y computadoras- a las que tan fervientemente se había renunciado en los setenta.

El analítico, a menudo austero programa de investigación, en un código modernista –el cual dominó los setenta y principios de los ochenta- dio paso desde los noventa a nuevos intereses, en pluralismo, política, en narrativa, en *ballet* y en colaboraciones entre las disciplinas. Y, al mismo tiempo, los desarrollos contemporáneos en las otras artes han alineado esta nueva fase de danza –la cual evade las inclinaciones esenciales del modernismo- con la práctica posmodernista en la teoría cultural y en las otras artes. En esta nueva etapa los coreógrafos comparten con aquellos de los sesenta el deseo de llevar la danza al discurso artístico contemporáneo.

La misma falta de teoría que explique el arte contemporáneo puede aplicarse a la danza de las últimas décadas: ¿qué es lo que transformaría a un movimiento o a una secuencia de movimientos en elemento coreográfico cuando la explicación no puede encontrarse en diferencias perceptibles de sus homólogos en la cotidianidad?

Así como Andy Warhol presentaba la escultura *Brillo Boxes* en 1964, Steve Paxton presentaba en 1967 *Satisfyin Lover*, una danza interpretada por un grupo numeroso de personas caminando, con ningún tipo de actitud dancística, de un lado al otro del escenario. Ambos casos son ejemplos de obras de arte que encuentran homólogos banales en la cotidianidad. De acuerdo a lo expuesto con anterioridad, entender la obra de arte en términos de expresión simbólica, junto con todos los elementos lingüísticos necesarios para interpretarla de ese modo, podría ser útil para explicar no sólo la diferencia entre objetos sino también movimientos homólogos indiscernibles.

Steve Paxton, como otros coreógrafos *post-modern* interesados en la cotidianidad como elemento coreográfico, recurría a elementos de la retórica para sus composiciones. A través del uso de la metáfora pretendía mover la mente del espectador hacia una lectura particular de su obra. El contenido de esta representación, más de

treinta personas en escena caminando, se hace presente bajo una forma particular: un caminar ordinario, sin ningún tipo de actitud corporal conectada a la técnica de algún tipo de danza. Su obra es expresión, entendida como ejemplificación metafórica, donde el modo ordinario de caminar de los bailarines sería el modelo elegido para representar a la disciplina a la que pertenece: la danza. De esto se sigue que una caminata banal comparte características con la danza y, al mismo tiempo, que la representa, es danza.

Esta obra de arte, como expresión simbólica, expresa la metáfora que encarna: la danza como caminar ordinario, como un arte accesible a todos los seres humanos sin ningún tipo de distinción. Materializa la idea de un mundo de la danza en el que el coreógrafo cree, muy diferente a las concepciones, aún subsistentes al momento de ser creada la obra, del *ballet* y de la danza moderna histórica. *Satisfyin Lover* se explica por razones más que por causas y la presentación de su contenido bajo otra forma (por ejemplo un caminar más homogéneo) hubiera alterado las condiciones de verdad de aquello que metaforiza y, por lo tanto, su significado.

Por ello una nueva teoría de la danza contemporánea debería estar en posición de abrazar ideas innovadoras y tecnologías en desarrollo, sobre la base de su misión claramente articulada de entender la danza del pasado y, de esa manera, informar sobre las perspectivas de la danza del presente.

La Danza Contemporánea, en el mundo y en la Argentina, se pone al frente de la tarea de desmantelar una idea de la danza, la idea que la asocia con el flujo y continuidad de movimientos. La incompreensión de estas nuevas formas refleja una incapacidad para explicar críticamente las prácticas coreográficas recientes como experimentos artísticos válidos. Esta situación no hace más que evidenciar una profunda desconexión entre las prácticas dancísticas actuales y una modalidad de análisis todavía muy vinculada a los ideales de la danza como un arte que debe poner de relieve una constante agitación y continua movilidad (Lepecki, 2008: 15-16).

“En el terreno de esta disciplina artística, (...) la interrogación acerca de la ontología de la coreografía, aparece a la manera de una crítica sistemática de la participación de la coreografía en el proyecto más genérico de la representación occidental” (Lepecki, 2008: 107-108).

Los coreógrafos trabajan sobre lo aleatorio, la improvisación, el movimiento cotidiano, el movimiento espontáneo, el abandono muscular, la apuesta a la participación

del proceso de elaboración y la no exhibición de un producto completo; y sus creaciones abarcaron desde el minimalismo hasta la exaltación del multimedia. Su vocabulario se explaya dentro del espíritu de pluralismo democrático propio de la época, y comprende actividades ordinarias, bailes sociales y juegos, con gran participación del público. Estos nuevos modelos de producción en danza están unidos por el proyecto de hacer danzas que se alejen de los valores y prácticas de la Danza Moderna histórica.

Lejos de ser un espacio limitado a la vanguardia, al tomar elementos de lo popular, lo *folk* y la cultura de masas, la danza de esta época logró una audiencia más amplia, ante la cual la coreografía se presentó de manera menos elitista, y con una orientación más popular. Se asemejó, en algún sentido, al dadaísmo en su intento de borrar las fronteras entre la vida y el arte, entre el artista y el espectador, y entre las diferentes formas de arte. El estilo pretendió ser fáctico, sencillo, directo y objetivo. El movimiento expuso la estructura coreográfica, aboliendo los efectos de la ilusión teatral dados por la iluminación, el vestuario, la escenografía, su tempo y la música “expresiva”.

Todo lo analizado concluye en que de estas nuevas formas de producción en la danza, desarrolladas con afinidad a los principios del arte contemporáneo, se erige sobre un lenguaje de movimiento que afronta hoy uno de los procesos más interesantes como escenario de revisión de los modelos de formación, de creación, de reflexión para la producción/expectación.

Los nuevos modelos no nos permiten detectar un estado sólido de obra coreográfica tradicional, tal como la podríamos entender; sino que nos abre a un mundo que está por comenzar, que es el universo de quien lo creó. Los creadores de la danza de hoy, son directores de un sinnúmero de disciplinas y de combinaciones artísticas. Este concepto no nos permite crear moldes de comprensión específicos para la experiencia estética. Ahora, con estas bases, “danza” será el movimiento corporal independientemente de sus características propias, sus particularidades y su técnica.

La producción en danza como la vemos hoy, se encuentra en estado de investigación, de análisis y de estudio. Cambian sus características y es así como se la intenta mostrar al espectador. Lo coreográfico resulta de los estímulos que puedan surgir tanto del director como del propio intérprete, que no necesariamente debe ser un bailarín técnico. Y, a su vez, éste no necesariamente tiene que estar empapado del mundo escénico. Su originalidad y su presencia física cuentan más que la experiencia que se

pueda llegar a tener en relación con lo corporal. Cerrando el círculo con lo desarrollado anteriormente con respecto a la postura de Arthur Danto referida al arte contemporáneo, cualquiera de estos espectáculos, aun los más alejados de las concepciones tradicionales sobre la danza, y que cuestione de cualquier forma la ontología de lo coreográfico dentro de la obra, constituirá un buen ejemplo de arte contemporáneo, en base a su posibilidad de encarnar significado y mientras así lo designe el *mundo del arte*.

Tras la caducidad de los metarrelatos modernistas, el arte actual se ve envuelto en una situación provocativamente imprevisible, discontinua, lo que hace a su efervescente vitalidad. El arte, en la actualidad, está más activo que nunca. No hay ningún signo de agotamiento interno, sino todo lo contrario. El arte contemporáneo es el terreno de experimentaciones enormemente más ricas que la imaginación filosófica. Se caracteriza (...) por su nomadismo, por su pluralismo. Hoy, en arte, todo es posible. No podemos decir que un estilo se imponga por sobre otro. No hay ninguna normativa predominante (Oliveras, 2004: 342).

Bibliografía

Connor, Steven (2002), *La cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid. Akal.

Danto, Arthur C. (2006). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires. Paidós.

----- (2005). *El abuso de la belleza*. Buenos Aires. Paidós.

----- (2004). *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires. Paidós.

----- (2013). *Qué es el arte*. Buenos Aires. Paidós.

Dickie, George. (2005). *El círculo del arte*. Buenos Aires. Paidós.

Hegel, Georg W. Friedrich. (1954). *Estética*. Buenos Aires. El Ateneo.

----- Friedrich. (1966). *Fenomenología del Espíritu*. México. Fondo de Cultura Económica.

Jiménez, Marc. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires. Amorrortu.

- Lepecki, André. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- Oliveras, Elena. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires. Emecé.
- Phelan, Peggy. (1993). *Unmarked: The politics of Performance*. New York. Routledge.
- Taylor, Diana. (2002). "Hacia una definición de performance". *Conjunto, revista de teatro latinoamericano* 126, 26-31.
- Wood, Paul, Frascina, Francis, Harris, Jonathan y Harrison, Charles. (1999). *La Modernidad a debate*. Madrid. Akal/Arte Contemporáneo.