

---

## Artículos

# Frente al binomio pensar-practicar, expandir la danza

**Zulai Macias Osorno**

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José  
Limón

### > Resumen

Este artículo versa sobre el desarrollo y discusión de la “danza conceptual” en diálogo y vecindad con el conceptualismo de las artes visuales, específicamente con el minimalismo. Tomo como punto de partida parte del trabajo de Yvonne Rainer para reflexionar sobre la imposibilidad de establecer una danza desmaterializada (porque el cuerpo, es decir, la materialidad, siempre queda al centro: no trata de reducirse y es imposible eliminarse). Así, traer a colación la idea de danza conceptual servirá como provocación para pensar otras formas de nombrar la experiencia expansiva de la sensibilidad dancística y su puesta en práctica, así como para replantear los parámetros académicos y escénicos que han homogeneizado su quehacer, por lo menos en México.

### > Palabras claves

Danza conceptual, minimalismo, representación, coreografía, expansión

### > Abstract

This article deals with the development and discussion of “conceptual dance,” a notion that begins with Yvonne Rainer and, in general, with the work of the Judson Church Dance Theater. Although it does not appeal exclusively to the discursive research that adopts language as support (because the body, that is, the materiality, always remains at the center and never tries to reduce or eliminate itself), it does outline a neighborhood with the conceptualism of the visual arts, specifically with minimalism, a movement that bets on the perception of the viewer in relation to the work, the circulation between objects that are shown below the pedestal without pretending to transcend or maintain a contemplative status, which results that the body, and not just the gaze, is in the foreground in front of the work. I also add that with this inquiry I intend if not to eliminate the notion of conceptual dance, to doubt it to think of other ways of naming the expansive experience of dance sensitivity.

### > Keywords

Conceptual dance, minimalism, representation, choreography, expansion



## Artículos

### Frente al binomio pensar-practicar, expandir la danza<sup>1</sup>

*Moviéndose en direcciones y configuraciones muy diversas, el performer (de la pieza) parece estar intentando –como Chaplin y su elaboración del caminado con bastón– expandir o maximizar el potencial para habitar el espacio disponible para él/ella de la manera más plena posible, de una forma hermosa y considerada<sup>2</sup>.*

Catherine Wood, Yvonne Rainer. *The mind is a muscle.*

### Un antecedente: el tacto y contagio entre la sensibilidad minimalista<sup>3</sup> y la danza

No es ninguna novedad el contacto y colaboración de la danza con otras artes. Y aunque esta relación se encuentra a lo largo de los tiempos y lugares, para reflexionar específicamente sobre las condiciones de apertura a diversos formatos y soportes de cierto quehacer dancístico (escénico, académico y del que, de ida y vuelta se ha alimentado la danza escénica mexicana, específicamente sus técnicas formativas), me resulta importante remitir al momento en el que, principalmente junto con las artes visuales en la década de los sesenta en los Estados Unidos, algunos practicantes de danza ponen en entredicho los formalismos de su disciplina, traducidos en la naturalización de una exclusiva forma de producirla y concebirla. Así, se da una pauta singular para una redefinición de la propia nominación “danza”, porque en este momento y contexto ésta expande sus postulados y fronteras.

Este trabajo que se sitúa alrededor del diverso grupo de artistas reunidos en la Judson Dance Theater da pie a una de las reconfiguraciones de la forma y organización de la concepción de la danza artística que hace tambalearse a aquella que requería (requiere) de una gran preparación física (lo que hace indispensable la formación técnica que deriva en un cuerpo fuerte y preparado para visibilizarse en el espacio de lo público –en escena–), producía (produce) obras que abordaban temas ideológicos y míticos (como la lucha contra el fascismo, el papel de la mujer en la sociedad o las narrativas psicologistas),

---

1 Este artículo es un replanteamiento del Capítulo 1 de mi tesis doctoral.

2 Todas las traducciones del inglés al español de las citas textuales son de Juan Francisco Maldonado.

3 Al referirme a la sensibilidad minimalista apelo a aquellas obras que participan de una operación de expansión porque abren una sensibilidad espacial entre el espectador y ellas mismas; así, su presencia altera el entorno y el interés se desplaza a la relación espacio-espectador. Éstas plantean otra manera de interacción entre las esculturas y quienes las observan, o más bien, con quienes se sitúan en su camino que ya no es el espacio consagrado para la contemplación, porque el cuerpo entero se involucra y se vuelve indispensable para su existencia. Entonces se fortalece una relación indeterminada entre espectador y obra, como si ésta se dirigiera a él y sin él estuviera incompleta. Y cuando al espectador se le invita a moverse alrededor y a través de objetos insertos en su circulación y sin pedestal, la experiencia de la espacialidad se vuelve casi teatral.



## Artículos

precisaba (precisa) de “proyección” (de aquella energía del movimiento que atrae las miradas y que hace “sentir” al espectador) y de una presencia seductora y carismática de quien se paraba (para) en escena; todos ellos, requerimientos ligados al sistema vertical de trabajo en las compañías que aún ponen foco en el coreógrafo como el único artista y creador.

No está de más subrayar que esta arraigada concepción de la danza escénica tiene como trasfondo una particular noción de lo que son y pueden los cuerpos de danza: lo que sucede con estos es que en muchos momentos, rozándose con la discapacidad, hacen un uso no habitual de sus capacidades para moverse en el espacio. Este tipo de movimientos se promueve con las llamadas técnicas extra cotidianas que se apoyan en y refieren a las cotidianas, pero que desde el trabajo de tecnificación rompen patrones de movimiento asimilados desde el nacimiento: al alinearse a un entrenamiento-aprendizaje específico introducen al cuerpo en una disciplina motriz que desacondiciona y modifica hábitos, primero mecánicamente para, luego, modificarlos perceptiblemente (Volli, 1988). De acuerdo con esto, el cuerpo de la danza surge de un disciplinamiento que lo lleva al límite de su destreza, pues en el entrenamiento no está sometido a condiciones regulares de movilidad, sino a un trabajo excesivo y minucioso, que suele deformarlo para lograr su visibilidad en el escenario.

Así, específicamente en la primera parte de este texto hablaré de la labor que, cobijada en la Judson Church, hace Yvonne Rainer para impugnar ciertas convenciones estéticas e indudablemente éticas de la danza con la que dialoga (la *modern dance*); convenciones que habían adquirido un estatus ontológico, tales como la exigencia del cuerpo ideal, el dispositivo teatral de cuatro paredes o la relaciones piramidales entre coreógrafo, bailarín, espectador.

No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer, no al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a la imaginería basura, no a la implicación del intérprete o del espectador, no al estilo, no al amaneramiento, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmovir o ser conmovido (Rainer, 2012b: 48),

proclama el *Manifiesto del No* que en 1965 escribió Rainer como un interrogante a las poéticas todopoderosas, al cuerpo técnicamente formado, y en busca de comunicar un mensaje que ya no alcanzaba a decir sobre la danza misma y sobre el mundo en el que se forjaba. En palabras de la propia coreógrafa, este manifiesto no es prescriptivo: “Nunca pretendió ser prescriptivo. Era simplemente una declaración extrema que buscaba limpiar el aire, o repensar, o problematizar cosas dadas por hechas o *idéas reçues* [estereotipos]” (Rainer y Butler, 2011: 30). Es decir, un punto de apertura o ruptura que potenciaba y animaba la redefinición (o que anunciaba la imposible univocidad de la definición) de su quehacer.

Al final, éste es un manifiesto hecho de negaciones que, al desmitificar los clichés de cierta danza, se pone a sí mismo en cuestión: ¿de verdad puede existir una danza neutra, sin emoción ni conmoción, si el cuerpo es su materia de trabajo? Y si lo repensamos desde una lectura contemporánea, también podríamos preguntarnos, ¿cómo la puesta en duda de las poéticas hegemónicas toca al propio trabajo de Rainer?

En la maniobra de Rainer para desmitificar la danza espectacular, virtuosa, mágica, conmovedora, en su Manifiesto vemos al “no” casi como el causante de la expansión que busca darle salida a las múltiples



## Artículos

aristas de una categoría a la que se le han acortado sus posibilidades. Sin embargo es notorio que, pese a la serie de negaciones (que en una lectura más profunda encontramos como afirmaciones), el concepto “danza” aún se conserva. En otras palabras, no hay un cambio de terminología para referir al tipo de lenguaje que podemos observar, por ejemplo, en *Trio A*<sup>4</sup>.

Como menciono al inicio, este proceder no va aislado, sino en contacto y colaboración con la maniobra de la escultura minimalista. Desarrollo esta idea a continuación.

Rosalind Krauss (2008) en su ensayo de 1979 “La escultura como campo expandido” dice que categorías como “escultura” y “pintura” -yo agregaría “danza”- en una demostración extraordinaria de elasticidad han sido tan amasadas, extendidas y retorcidas que se han tornado una exhibición de la manera en la que un término puede extenderse al vacío para incluir casi cualquier cosa y, entonces, volverse inaccesible. Lo que sucede es que se mitiga la diferencia entre las múltiples experiencias al definir las ni como una cosa ni como otra. Así, por ejemplo, la escultura se vuelve tierra de nadie, en donde sólo es posible localizarla a partir de lo que no es.

Frente a este oscurecimiento de los conceptos, la propuesta es resaltar que para cada “no” existe un término que sí existe (un acontecimiento que se sostiene o manifiesta frente a lo negado). Así, por ejemplo, Krauss (2008) anota que las obras minimalistas son obras que no se liberan del nombre “escultura”; permanecen o siguen siendo parte de un campo que se expande más allá de la lógica histórica estática del monumento y la estatua; y conservan la terminología pero no se sumergen en la opacidad de la indefinición: “Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y las explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de medios particulares” (72). Es decir, a pesar de seguir denominándose escultura, ya no se siguen los mandatos de un solo campo artístico rigurosamente delimitado. De este modo surge una relación de oposiciones que hacen que el arte vaya más allá de la pureza de los medios y de las disciplinas sin caer en agujeros negros, es decir, sin dejar de ser reconocido como escultura, pintura, fotografía o danza. Paisaje + no paisaje, arquitectura + no arquitectura, danza + no danza, todos estos pares, que no son sumas, conducen a un re-decir a través del “no” y a la vuelta de la representación de una cierta presencia hasta ahora invisibilizada en la experiencia disciplinar.

Insisto, a pesar de que la danza no se haga visible en el escenario, por lo menos no en el sentido convencional, persiste la nominación: no se anula, ni siquiera hay ausencia de movimiento (quizá sí de un cierto tipo de movimiento fluido, rítmico y fraseado), sino danzas que van más allá de su lugar común sin dejar de ser danzas. De este modo se ponen en duda la sustancia dancística “natural” y la estandarización del cuerpo danzante, así como sus técnicas formativas y expresivas al replantearse el entendimiento del movimiento (sin que esto signifique que deje de ser la sustancia de la todavía autodenominada danza).

Por otro lado, pensar y practicar una “nueva danza” dentro de un contexto estadounidense en el que la *modern dance* estaba consolidada, necesitaba de otra economía del movimiento, una que contraviniera a la ilusión y a la espectacularidad que el cuerpo estaba acostumbrado a provocar. En paralelo a y en diálogo

---

4 Presentada por primera vez el 19 de enero de 1966 como un conjunto de tres solos bailados en simultáneo, a cargo de Rainer, Steve Paxton y David Gordon en la Judson Memorial Church, bajo el título de *The Mind is a Muscle Part I*.



## Artículos

con la sensibilidad minimalista<sup>5</sup>, se trabaja por simplificar, reducir o eliminar movimientos, todo bajo el entendido de que cualquiera tiene una carga cultural, así que mientras menos buscaran representar, al detalle podría apreciarse la significación que de por sí porta el cuerpo. Esta nueva economía se construiría a partir de un lenguaje “ordinario” de movimiento, no estilizado ni sostenido por corporalidades académicamente forjadas. Tareas bien delimitadas serían las herramientas coreográficas básicas, cuya pertinencia se determinaría por su carácter específicamente operacional y no por la expresión, el sentimiento, la inspiración o la búsqueda de libertad.

En el cuadro comparativo que transcribo a continuación (Figura 1), podemos observar cómo Rainer argumenta las convergencias entre los preceptos de los escultores minimalistas, amigos y colegas suyos, y la danza que propone; además consigue sintetizar sus propias ideas relacionadas con la nueva economía de movimiento. No en vano ella misma se consideraba una “evangelista posmoderna de la danza” (Rainer, 2009: 6).

Objetos	Danzas
<b>Eliminar o Minimizar</b>	
1. rol de la mano del artista	creación de frases
2. relación jerárquica de las partes	desarrollo y clímax
3. textura	variación: ritmo, dinámica
4. referencias figurativas	Personaje
5. ilusionismo	Interpretación
6. complejidad y detalle	variedad: frases y campo espacial
7. monumentalidad	la proeza virtuosa del movimiento y la extensión total del cuerpo
<b>Substituir</b>	
1. fabricación industrial	energía homogénea y movimiento ‘encontrado’
2. formas unitarias, módulos	equivalencia de las partes
3. superficie ininterrumpida	repetición o eventos discretos
4. formas no referenciales	performatividad neutral

5 Recordemos que uno de los retos del arte minimalista era expresarse con la mayor economía de medios, hacer *tabula rasa* y recrear (reducir) el lenguaje pictórico y escultórico hasta llegar a sus formas más básicas (como los cuadrados, las esferas y los triángulos, colores primarios). Su desafío era hacer que la obra se percibiera como un “objeto específico”, es decir, que pudiera mantener su totalidad, integridad, unidad e indivisibilidad (forma, color, superficie e imagen son la misma cosa, no están separadas o subordinadas una a la otra), como un objeto “neutro”, no edulcorado por las variaciones de las formas, los contrastes o por una gran gama de colores (Judd, s.d.). No hacía falta que hubiera muchas cosas por analizar, comparar o contemplar; es más, brota una aversión por el detalle porque éste representaba el desvío de la atención de ese todo que, idealmente, debiera percibirse de un solo vistazo.



## Artículos

5. literalidad	tareas específicas, o actividades similares a tareas
6. simplicidad	acción, evento o tono singular
7. escala humana	escala humana

Figura 1: (Rainer, 2012a: 58)

La relación uno a uno que establece entre los aspectos de la escultura minimalista y la danza marca una interesante semejanza entre la cualidad de objeto y el trabajo con el cuerpo del bailarín o bailarina. Y así lo enfatiza Rainer cuando señala al cuerpo “de forma que pudiera ser manejado como un objeto, levantado y transportado, y de forma que los objetos y los cuerpos pudieran ser intercambiables” (citado en Goldberg, 2011: 143). No obstante, no hay que perder de vista que aunque sí hay una pretensión de darle al cuerpo tratamiento de objeto, su propia potencia y construcción siempre social y portadora de significados hace de este fin una tarea probablemente imposible, por lo menos en la danza (y digo por lo menos porque, ¿cuántos ejemplos de intentos por cosificarlo nos vienen a la cabeza si pensamos en la aterradora actualidad de nuestros países latinoamericanos?).

De cualquier modo, no se puede negar la transformación del entendimiento de la corporalidad y, por tanto, de la sensibilidad. A continuación trazo algunas razones.

1. La forma en la que los/las bailarines/as se visibilizan y abordan al espectador y, claramente influenciados por la percepción afín a la sensibilidad minimalista, despliegan un desafío a la percepción que se maximiza cuando lo que se mira no empata con un vocabulario de movimiento conocido o con un gesto comunicativo claro, y cuando las fuerzas corporales propias (concientizadas al ver movimientos cotidianos, tan simples que “hasta yo podría hacer”) son invocadas ya no a través de la empatía, la admiración o la emotividad, sino con el simple hecho de situarse al mismo nivel de quienes juegan el papel de performers, es decir, a nivel de piso, porque también los escenarios elevados son eliminados.

2. La idea del escenario como lugar sagrado, como el contenedor de la figura aurática, virtuosa e inalcanzable, bien hace las veces del pedestal del que los artistas minimalistas bajaron a sus esculturas. Catherine Wood (2007) haciendo referencia al espacio de la Judson Church, dice que éste daba la posibilidad de hacer talleres y presentar trabajos en proceso en un mismo lugar sin que fuera necesario adaptarlos al escenario tradicional de la representación: “No había ninguna transición hacia un ‘escenario’ elevado: la presentación pública del trabajo no separaba las actividades de los bailarines de su proceso cotidiano de trabajo, que literalmente ocurría en el mismo plano de piso” (12). Y este hecho no es menor: contribuye al replanteamiento de la danza porque la convierte en una situación, ya no en un espectáculo, en donde la obra se presenta como punto de negociación y de encuentro, más que como una entidad trascendental.

3. La insuficiencia que los artistas minimalistas encontraron en la superficie plana y rectangular de la pintura por considerar que predeterminaba y encuadraba posibilidades de las disposiciones en el espacio, converge con algo parecido que sucede en la danza: el cuerpo académicamente formado, virtuoso y moviéndose según ciertos parámetros de composición y en un espacio teatral tradicional se convierte en una superficie limitante de la libertad del movimiento que en teoría debería proporcionar la danza. Con la economía de movimiento antes enunciada, se plantea un distanciamiento del cuerpo usado como sustento y fuente energética de esfuerzo y resistencia, punto de partida y palanca para el accionar, que confina a la danza artística a ser la encarnación del virtuosismo y lo estático.



## Artículos

4. Cuando se trabaja con medios reducidos (sin vestuarios ni música, por ejemplo) se amplía la posibilidad de que el espectador observe muy de cerca todos los movimientos de quien está en escena porque, sin distracciones añadidas, su atención se puede centrar en cómo se muestran los cuerpos, más que en lo que pretenden representar. Entonces, cambian de rumbo la proyección expresiva, el mensaje y el sentimiento o emoción porque, al desvanecer aquellos elementos externos que sobresignifican al cuerpo, éste se desnuda, “transparenta” y se queda con el propio significado que de por sí porta.

### Un paréntesis: sobre la imposibilidad de la no representación

Frente a la última afirmación del apartado anterior me pregunto: ¿es posible transparentar, desnudar, eliminar sobresignificados para develar los significados que de por sí porta el cuerpo?

Con Antonin Artaud encontramos la propuesta del Teatro de la Crueldad, un teatro que se gesta con el propósito de encarnar un lenguaje que escape del dominio de la palabra como transmisora de ideas y telón de fondo de la jerarquía del discurso. Afirma Artaud (2006) “que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje concreto” (42). Refiere a un pensamiento cercano a lo sensible y a la presencia carnal; a un lenguaje destinado a los sentidos, al reconocimiento de la materialidad, de lo vivo y lo gestual no escindido del habla, con el fin de realzar la parte física que se ha dejado de nombrar y que Jacques Derrida (1989) denomina como “la carne de la palabra” (328). No obstante, y sustentándose en las solicitudes que Artaud hace a un teatro de la crueldad, este filósofo bien sabe que un acontecimiento de este tipo ni comienza ni se lleva a cabo en la pureza de la presencia simple, sino ya en la representación, en el segundo momento de la creación:

(...) la “gramática” del teatro de la crueldad, de la que decía que estaba “por encontrar” seguirá siendo siempre el límite inaccesible de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena, que no lleve en sí su doble como su muerte, de un presente que no repita, es decir, de un presente fuera del tiempo, de un no-presente. El presente no se da como tal, no aparece, no se presenta, no abre la escena del tiempo o el tiempo de la escena, sino acogiendo su propia diferencia interna, sino en el pliegue interior de su repetición originaria, en la representación (340).

Por su parte, Jacques Rancière en el texto *El espectador emancipado* (2010) duda de la asociación automática, participe de la definición de teatro, que se hace entre éste y la presencia verdadera. Pareciera, entonces, que el teatro es el lugar privilegiado para movilizar (a las conciencias, al cuerpo, al pensamiento, a la emoción), el terreno de la acción en el que unos cuerpos en movimiento están autorizados para reactivar y tomar la voz del otro, la del espectador pasivo. Aquí encontramos afirmaciones incuestionables como: “el teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo” (Rancière, 2010: 13). Para Rancière esta sentencia es el trasfondo de las propuestas de dos de las grandes concepciones del teatro: la de Bertolt Brecht, quien concibe este espacio como la tribuna en la que el pueblo discute y busca la verdad al tomar distancia de la representación, y la del propio Artaud, que lo considera como el lugar del ritual purificador que nos conduce a la esencia de la vida. Así, lo que ambos proyectos tienen en común es el interés por alejarse del mundo del simulacro y de las apariencias para conducir a los convocados hacia la verdad en el espacio comunitario en el que nadie permanece como espectador. Tal pretensión fortalece una serie de oposiciones, todas ellas herederas del pensamiento platónico: presencia/representación; verdad, cuerpo activo poniendo en acto su principio vital/ ilusión,



## Artículos

simulacro del espectáculo; colectividad viviente/ ilusión de la mimesis.

En el caso de la danza parecería que la posibilidad de desmoronar la representación reside en el retorno al cuerpo pre-verbal e intuitivo pero que, sobra decir, de ninguna manera es *tabula rasa*: se conforma en el tejido de las relaciones sociales, sus valores, técnicas y el cómo éstas se encarnan. Así que no podemos pasar por alto que a cada cuerpo lo media una técnica que automatiza cierta motricidad, que define gestos y demarca movimientos dentro de un orden tan habitual que ya se mira como natural; es decir que no hay automatismos innatos ni puros, tampoco improvisaciones absolutas, sino habilidades motrices que se adquieren a través de la experiencia y los sutiles disciplinamientos cotidianos, parte fundamental del proceso de culturización de cualquiera. Además se enfatiza que la percepción y sensibilidad no son autónomas, sino que existen por su relación con la realidad y los otros.

Sobre tal presencia pura en escena y sin cargas añadidas, vemos cómo la presunción de la transparencia trae consigo problemas de visibilidad:

¿Cómo puede hacerse visible algo a través de mover cuerpos? ¿Cómo se puede crear transparencia, permeabilidad, claridad, de forma que nada se interponga en su camino? ¿Cómo se pueden eliminar factores de distracción de forma que la atención sea atraída hacia aquello que hace el ver mismo posible: la mediación de la percepción en el diseño de la danza y la percepción del espectador? (Fabius, 2012: 5).

Jeroen Fabius cierra la cita anterior externando otra preocupación que por el momento dejaré abierta: ¿es posible un empirismo inmediato y una percepción pura del cuerpo sin mediación? La respuesta ya se intuye negativa.

### La crítica a la noción “danza conceptual”

Lucy Lippard (2002) al inicio de su libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* establece una definición del arte conceptual: “una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o ‘desmaterializada” (8). De acuerdo a esta afirmación que retira el énfasis a los aspectos objetuales y materiales, a la permanencia y al atractivo decorativo de la obra, los soportes físicos ya no son en sí mismos los fines formales (aunque ello no quiere decir que desaparezcan por completo), sino residuos documentales de la “verdadera obra” que no siempre es posible materializar. Así, se desplaza la importancia de la hechura material del objeto visibilizado y acabado hacia la idea o concepto sin limitación material y abierto a su proceso de concepción.

Este desentendimiento de la obra como objeto físico a favor de sus procesos, a lo que se le añade la preocupación del arte por la naturaleza del arte (tendencia lingüística conceptual<sup>6</sup>), son aspectos que abren

---

6 Dentro de la historia del giro conceptual del arte encontramos una tendencia lingüística que recurre al empleo tautológico y analítico del lenguaje como materia para producir obras. Se sostiene que el arte es un cuestionamiento a su propia naturaleza; una suerte de proposición analítica que se presenta dentro del contexto artístico, como un comentario acerca del arte. En palabras de Marchán Fiz (1990), la sentencia de Joseph Kosuth, que se deriva del título de una serie de obras que el artista inicia a partir de 1966, titulada *Titled (Art as Idea as Idea)*, “‘arte como idea como idea’ no debe entenderse en cuanto procedimiento sistemático de abstracción de algo, no tanto como idea de un objeto (presente en ocasiones) como cuanto actitud



---

## Artículos

paso a la desmaterialización que Lippard enuncia, pronto equiparada con la reducción o disminución de la materia y de las referencias externas al arte. Cabe resaltar que aunque en muchas ocasiones más que una eliminación se replantea la presencia del objeto físico como parte de la obra (ya no como la obra en sí), sin duda se ponen en crisis las condiciones de producción y de recepción del arte tal y como era comprendido hasta entonces.

Aunque en la danza nunca ha habido una pérdida de la materia (el cuerpo permanece siempre), con los replanteamientos hasta ahora enunciados sobre cómo concebirla diferente a su imaginario escénico tradicional, salen a flote los problemas para definirla (más que como un objeto, como una práctica concreta, subjetiva y contextual), y las referencias y cuestionamientos a su propia identidad e historia se vuelven material valioso para investigar en escena.

Podríamos pensar a la danza conceptual como obras o procesos de obras de danza en los que encontramos una autorreflexión, es decir, una crítica dirigida hacia la danza misma que, en apariencia, no dice más allá de sus propias problemáticas. Parafraseando a Kosuth (citado en Marchán Fiz, 1990: 255), cuando una obra de danza se considera una especie de proposición presentada en el contexto de la danza, emite un comentario sobre ella misma que ya nada tiene que ver con sus cualidades de movimiento ni se detiene en la pregunta de si se está o no frente a una obra dancística, incluso de arte; podría decirse, más bien, que se convierte en el objeto de su propio performance. De este modo se practica una danza que es danza no por su contenido o una supuesta identidad sino por el contexto que la encuadra, y los trabajos que surgen se convierten en un debate acerca de su naturaleza y función.

Me gustaría señalar algo obvio: que cada danza (como todo arte) dice sobre su propio mundo. Cada una es un proceso siempre en devenir en el que se involucra más que a un artista; inevitablemente traspasan la barrera de un campo delimitado porque siempre son parte de una ideología, modo de producir y reproducir la cultura y las relaciones interpersonales, así como de una forma de entender y mover el cuerpo. Al respecto, la teórica y performer serbia Bojana Cvejic en conversación con el coreógrafo Xavier Le Roy (2012), añade: "Si la danza trata de decirnos algo acerca del mundo [del mundo en general] está destinada a fracasar... Tan solo puede representar representación, en otras palabras, los medios, mecanismos e ideologías que emplea para producir significado y estatus en la cultura contemporánea [con la que se dialoga]" (94). Es decir, la danza participa de la creación misma del mundo singular, no es un reflejo de estos sino que se involucra en la distribución y producción de significados.

Así, considero primordial salirse de la encerrona tautológica y dar peso a la articulación entre lo conceptual y lo contextual, entre el pensamiento, su encarnación y puesta en operación en relaciones

---

analítica" (Kosuth citado en Marchán Fiz, 1990: 255). Dicho de otro modo, una obra es arte porque es una definición del arte, es decir, parte y se desarrolla dentro del lenguaje del arte, y ser un artista significa cuestionar la naturaleza artística. Como se observa en la reiteración de la palabra, se alcanza una concepción tautológica en donde la "idea del arte" (u "obra") y el arte son lo mismo, y al tratar de comprenderlo desde cualquier otro campo, uno abandonaría este marco tautológico para considerar información "exterior" (aquella que surge de la infinita condición humana), irrelevante para la "condición artística". El resultado: un arte que sólo existe en su propio contexto (el artístico), que presume de autonomía y neutralidad frente a la referencialidad del mundo (ambiguo, connotativo, metafórico). Finalmente, es un intento (por demás fallido) de hacer una demarcación tajante entre arte y cualquier sugerencia a lo político o social.



---

## Artículos

singulares, para entonces dar foco a una danza preocupada por las políticas de representación de los cuerpos que se mueven en escena, que se reconstruyen y expanden desde el momento en que se decide trabajar junto a alguien más (otro cuerpo con sus propias trayectorias).

Por tanto, pese a los puntos de contacto que se pueden apreciar, el traslado de la danza al campo de lo conceptual tiene muchos bemoles.

La primera dificultad que encontramos está en que a pesar del uso generalizado del término, éste no se ha desarrollado en detalle, y aunque se aprecia una economía del movimiento, así como una reflexión de la danza sobre la danza misma, ésta nunca se vuelve una crítica analítica del lenguaje ni se acerca a los modelos semánticos o a las proposiciones lógicas. Otro de los problemas más señalados es la limitación que se obtiene al englobar en un solo nombre a todas las diferentes prácticas que se mueven fuera de lo tradicionalmente esperado como danza, a lo que se le suma que no todas se pueden asociar a la autorreflexión (si se propone que la autorreflexión es una de las características de lo llamado “conceptual”). Entonces, “danza conceptual” se vuelve una etiqueta que unifica, una vez más, la pluralidad de configuraciones, movimiento, cuerpos y subjetividades<sup>7</sup>. Si bien esto tiende a suceder cuando se nombra la experiencia de toda escuela, tendencia o movimiento artístico, que una de las batallas centrales en esta reconfiguración se libre en el cuerpo en apariencia homogeneizado por el influjo de las técnicas académicas formativas de la danza, vuelve problemático todo intento de aglutinar bajo un mismo título la investigación de cada singularidad corporal.

Pero la máxima crítica involucra la siguiente pregunta que, aunque a primera vista podría banalizar la discusión, resalta el conflicto del término en cuestión: ¿es posible un baile de ideas y ya no de los cuerpos?; a la que se le suman: ¿es posible la producción de la danza sólo como idea, tal y como pareciera que lo propone el arte conceptual (que, irónicamente, no abolió al objeto físico sino que introdujo nuevos tipos de artefactos derivados de su proceso y documentación)?, ¿son posibles los conceptos desencarnados, es decir, libres de materia? (Fabius, 2012). Con estas preguntas vemos cómo la asociación con lo conceptual puede llevar al error de suponer que sus procedimientos pasan por alto al cuerpo, aunque en realidad sea imposible la abolición de la práctica corporal.

Siempre más cercana a lo perceptual, la materialidad (corporalidad, si se prefiere) no busca eliminarse de la escena (no hay propiamente una desmaterialización, si lo traducimos a términos conceptualistas), así que en definitiva no se puede pensar en una danza poscorporal, como en las artes plásticas un arte posobjetual. Es más, si lo pensamos desde el lugar más común de la danza encontraremos que, paradójicamente, la fugacidad del fenómeno dancístico, las consecuentes dificultades para aprehenderlo o la falta de un sistema de notación absolutamente efectivo, han hecho de esta disciplina el gran arte de la desmaterialización que en apariencia contraviene y condena al fracaso a los postulados de una posible danza conceptual.

---

7 Aunque recordemos que la propia nominación “arte conceptual” difícilmente nombra todas las expresiones que se conjugan en ésta; ahí tenemos a los conceptualismos latinoamericanos que no se vinculan con el mito de la autonomía del arte, sino a un contexto que los convierte en resistencia para impulsar una libertad colectiva que, según Carnitzer (2008), no pasa por el deseo de universalizarse o trascender.



## Artículos

Las corporalidades que se posicionan en aquella escena contemporánea, aunque “cotidianas”, sin formación técnica academizada y disfrazadas de neutralidad y transparencia, no dejan de vivenciar la experiencia de la relación material entre cuerpos y espacio. De este modo, encontraremos que no hay una retirada de la percepción o sustitución del movimiento por el lenguaje, y que la palabra no prevalece sobre el movimiento, como bien lo argumenta Cvejic cuando dialoga con Le Roy (2012):

No obstante, la forma proposicional de las llamadas prácticas de danza conceptual comparte con el arte conceptual la auto-reflexividad, aunque mucho menos discursiva o epistemológica, y en cambio, mucho más perceptual/anti-esencialista, por lo que trabaja principalmente con la materialidad de la danza, y con la experiencia perceptual y la interpretación del espectador (94).

Si bien no me interesa una definición de la danza conceptual, porque la pienso justo como un término que no se acaba de definir debido a la imposibilidad de pensar una danza desmaterializada, puedo apuntar la intención de crear danzas que en su hacer reflexionan sobre la danza misma (aunque, vimos, a cada una la atraviesan un montón de relaciones, memorias y contextos que rebasan la mirada hacia ella misma), en las que el movimiento busca reducirse al mínimo y deja de ser representativo de una historia, significado literal, ritmo musical o de la naturaleza; danzas en las que observamos un intento de alejamiento del cuerpo académicamente formado y de las frases de ochos tiempos que de inmediato nos llevan a lugares comunes y conocidos. En efecto, pensar una danza conceptual es una provocación a lo que es imposible de hacer pero que invita a probar cómo es que se pudiera hacer y, lo más importante, empuja los límites de la danza académica y escénica para probar otras maneras de ponerse en práctica.

### Un intento de cierre: haciendo frente al binomio pensar-bailar

Tampoco es nuevo decir que cualquier obra de danza tiene un concepto, que su construcción se basa en un ordenamiento lógico de ideas, en las que se cuelan creencias, valores y significados externos o encarnados en los mismos performers. Como ya vimos, no se trata de remplazar la emoción, y menos aún la percepción, por un intelectualismo que seguramente tendría un mejor tratamiento en un ejercicio de escritura en papel o pantalla, sin olvidar que la teoría es una herramienta fundamental para reflexionar y construir una práctica, lo que no es equivalente a que sea una práctica conceptual. Tampoco pretendo polarizar al campo dancístico artístico e instalar por un lado al sentimiento y por otro al pensamiento, de un lado a la danza y por el otro a la no danza. Esto me parece tarea infructuosa por su visible imposibilidad.

Sin que este tipo de maniqueísmos sean de mi interés, sirvan para fines ilustrativos y aclarativos de lo que en adelante pretendo tratar: una propuesta que considere al pensamiento como continuidad de la acción (no restringido al ámbito de lo lógico ni del puro significado, sino como la incorporación de situaciones, vivencias e interlocuciones que lo hacen material, es decir, que lo implican en un hacer y en un habitar un tiempo y un espacio), que critique la creación generalizada de lo que es un cuerpo y su exclusiva manera de mirarlo. En otras palabras, mi interés es la búsqueda de prácticas que renueven las proposiciones dancísticas esbozadas al inicio del texto (la exigencia de un cuerpo académicamente formado y su proyección escénica, la solicitud del teatro y su cuarta pared, la marcada división de trabajo entre coreógrafo-ejecutante), si acaso una suerte de oposición a la obra de danza considerada como algo sustancial, es decir, como un “objeto” formal, símbolo de un determinado estilo, lenguaje o técnica, aspiración de un cuerpo ideal (instrumental).



## Artículos

Se plantea entonces, además del deslinde de la noción de “concepto” interpretada como “un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares, en su elevación a una significación universal” (Marchán Fiz, 1990: 251), una problematización de los cuerpos que se visibilizan en el danzar, lejana a la dicotomía entre percepción y reflexión (que se traduce, en términos de Kosuth, en la de arte-estética).

Más que a un estilo atrapado en una nominación, pensar en la danza conceptual inaugura una problemática del arte que merece nuestra atención en la medida en que anuncia otras prácticas que ya sin etiqueta y desvinculadas de un campo disciplinar particular, incitan a poner otros cuerpos en escena, a pensar acerca de la producción encarnada de pensamiento y a explorar los vínculos entre cognición y percepción que se balucean desde ellas mismas.

Así, sugiero prestar atención a las estrategias artísticas que traen consigo el cuestionamiento al orden de visibilidad del espacio sensible y común en el que operan; a aquellas prácticas que ya apelan no sólo a la representación narrativa, que no se limitan a un acto de inteligibilidad lingüística ni tienen como fin el control y la distribución del tiempo-espacio de los cuerpos; a danzas que desborden su condición artística autónoma, que no reclamen su inserción en ese mundillo del arte que se piensa aséptico, a pesar de su intento fallido por restringir la contaminación de la realidad circundante, colmada de por sí de creatividad; a prácticas que se desborden y expandan su movimiento, reflexión, experiencia y afectividad, y que ponen por delante la indisciplina del cuerpo, sus condiciones particulares de producción y la potencia del encuentro con los otros para crear.

Lo que espero es que se dé visibilidad a la organización de cuerpos en el tiempo y en el espacio que discrepan del poder consensual y de la distribución de lugares y roles asignados a artistas y espectadores. Propongo poner el lente en los cuerpos en constante y consciente cambio, reordenamiento, construcción y deconstrucción. En los procesos de investigación que quitan el dedo del resultado como propósito para redirigirlo al acto mismo de crear, al estar siendo en el que arremete la interacción social y en el que el espectador, colega, coreógrafo, crítico o gestor, se vuelve fundamental para el diálogo y el hacer. De esta manera, al volver consciente la relación con otros cuerpos, que no se limitan al de los otros bailarines/as o performers, queda apabullada la necesidad del ejecutante de buscar el movimiento interno y auténtico que, a fin de cuentas, es una búsqueda que demanda un cuerpo inexistente: el autónomo e individual.

Para dar cabida a esta amplitud de prácticas, y porque inexorablemente el concepto de danza queda rebasado, en un primer momento apelo al uso de la noción de coreografía expandida y no de “danza expandida”, porque en esta última aún siento una palabra muy inserta en lo disciplinar, en sus técnicas formativas a las que tradicionalmente se asocian espacios de presentación que de forma histórica han distribuido la visibilidad de la escena, una distribución de lo sensible que ha acotado al movimiento y a la propia idea de lo que es danzar. Así, hablar de coreografía me permitirá salirme del medio “danza”, pero también incluirlo, al igual que a otros tantos. Sé que de entrada es necesario resignificar al propio concepto “coreografía”, al que se le ha definido como un estilo, lenguaje o técnica que cumple una función normativa o como una forma o estructura que ha encerrado a la danza y coartado su libertad que, por ejemplo, es evidente en el baile popular, con todo y que éste también se conforme de pasos codificados. En palabras de Cvejic,

un concepto tan cerrado de coreografía se basa en un acuerdo (“lo que sea que sea tu composición, necesariamente debe concernir al movimiento corporal y a parámetros de tiempo y espacio”), y en un



## Artículos

dispositivo de producción jerárquico (el coreógrafo transfiriendo conocimiento a los bailarines a través del modelo mostrar-copiar o del material moldeado sobre sus cuerpos) (Le Roy y Cvejic, 2012: 3).

Sin embargo, considero que frente a tal crítica existe la posibilidad de pensar a la coreografía como una noción abierta que requiere de otras herramientas (ciertamente otros medios tienen la potencia de reconfigurar nociones enclaustradas) –teorías, lenguajes diversos, historia, artes visuales, teatralidades, cultura popular, música, cine, medios digitales, movimientos cotidianos y propios de la escena y un gran etcétera– para favorecer prácticas con reglas singulares que impidan caer en la fantasía de los tipos ideales. De este modo, la especificidad coreográfica se determinaría en cada proyecto, ya sin apego exclusivo a ningún medio (al de la danza, por ejemplo). Y esto es muy importante porque después de la historia hasta ahora recorrida, sabemos de sobra que creer que la fuerza de una verdad es total, obliga a denominaciones que pueden volverse dogmáticas y que orillan a realizar acciones en su nombre sin cuestionamiento.

Si bien a la coreografía la podemos entender de manera generalizada y abstracta como la ordenación de patrones de movimiento y el corpus de dispositivos que dan visibilidad a la organización de cuerpos en el tiempo y en el espacio, y de manera muy limitada como “el arte de hacer danzas” (Humphrey, 1959), hace falta repensar tal concepto cobijado por cada historia de la danza, en donde se revela que cada momento establece sus propias pautas contextuales, de concepción y prácticas del cuerpo y el arte. Este proceder da paso a la articulación entre el pensamiento, su encarnación y puesta en operación de cuerpos singulares y sus relaciones; además se guía de preguntas y problemas específicos que sólo se pueden resolver mediante la generación de dispositivos propios para cada situación.

El objetivo último es dar cuenta de que la coreografía no se puede reducir a la individualidad de un cuerpo, al del que danza o al del coreógrafo creativo. Se reivindica que la coreografía tiene vida gracias a las múltiples corporalidades que nos interpelan día a día, a aquellas que la filósofa catalana Marina Garcés (2013) define como las “que no canta[n] las promesas de un cuerpo liberado, capaz de hacerse y reinventarse a sí mismo, como había invocado desde distintos movimientos políticos, sociales y culturales a lo largo de la segunda mitad del siglo XX” (66), porque el actuar coreográfico se hace de cuerpos que no apuestan por la autonomía (de la razón, de la política, del individuo, de deseo), porque saben que para ser y hacer han de tener en cuenta a todos los demás: “más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos se continúan. No sólo porque se reproducen, sino porque son finitos. Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo” (Garcés, 2013: 30). Tal desapropiación lleva a la construcción de experiencias basadas en la alianza y la solidaridad de cuerpos singulares, de sus lenguajes y mentes, para develar la falacia de la presentación en escena de sujetos deshistorizados que esconden las propias experiencias a fin de mostrar una presencia autoral (la del coreógrafo-artista).

Finalmente, esta movilización pone a prueba y complica el campo firme y disciplinar de las artes: quienes lo producen y ejecutan se describen como coreógrafos y ya no como bailarines/as, se abren al diálogo con otras disciplinas y con su propia realidad, de la que abiertamente depende su obra; asimismo, se saben capaces de reconfigurar su posición con respecto al poder, de reconstituir las relaciones entre subjetividades dadas dentro de sus prácticas y de hacer de la bien conocida interrogante de Spinoza (1980), “nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo” (127), una pregunta coreográfica. En este sentido, podríamos pensar a las obras coreográficas no como declaraciones sino como preguntas



## Artículos

constructoras de acontecimientos, invitaciones al diálogo reflexivo a partir de acciones materiales (cualquiera que sea este material) que exijan al espectador y al mismo creador iniciar una querrela con sus propias resistencias.

### > Referencias

- Artaud, Antonin. (2006). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Camnitzer, Luis. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.
- Derrida, Jacques. (1989). "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" en Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia* (pp. 318-343). Barcelona: Anthropos.
- Fabius, Jeroen. (2012). "The missing history of (not) conceptual dance". Recuperado de [https://www.academia.edu/4060526/J. Fabius. The missing history of not conceptual dance](https://www.academia.edu/4060526/J._Fabius._The_missing_history_of_not_conceptual_dance). In Merel Heering Ruth Naber Bianca Nieuwboer en Liesbeth Wildschut. *Danswetenschap in Nederland de el 7. Amsterdam Vereniging voor Dansonderzoek 2012*
- Garcés, Mariana. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- Goldberg, RoseLee. (2011). *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson.
- Humphrey, Doris. (1959). *El arte de crear danzas*. New York: Grove Press.
- Judd, Donald. (s.d.). "Specific Objects". Recuperado de <http://www.juddfoundation.org/generalinformation>
- Krauss, Rosalind. (2008). "La escultura en el campo expandido" en Hal, Foster (ed.). *La posmodernidad*. (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Le Roy, Xavier y Cvejic, Bojana. (2012). "To End with Judgement by Way of Clarification" en Lepecki, André (comp.). *Dance* (pp. 93-95). Londres/Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press.
- Lippard, Lucy R. (2002). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Macias Osorno, Zulai. (2017). *Trio A, Cover y Videoclip. La expansión de la danza hacia un pensamiento coreográfico*. Tesis doctoral, UAM Cuajimalpa, Ciudad de México, México.
- Marchán Fiz, Simón. (1990). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal.
- Rainer, Yvonne. (2009). "Trio A: Genealogy, Documentation, Notation". *Dance Research Journal*, Vol. 41 (Nº 2), 12-18.
- Rainer, Yvonne. (2012a). "A Quasi Survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of *Trio A*, 1966" en Lepecki, André (comp.). *Dance* (pp. 58-60). Londres/Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press.



---

## Artículos

Rainer, Yvonne. (2012b). "On Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets, 1965" en Lepecki, André (comp.). *Dance* (p. 48). Londres/Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press.

Rainer, Yvonne y Butler, Connie. (2011). "Interview with Yvonne Rainer". *The Museum of Modern Art Oral History Program*. Recuperado de [http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript\\_rainer.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_rainer.pdf)

Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago.

Spinoza, Baruch. (1980). *Ética*. Madrid: Orbis.

Volli, Ugo. (1988). "Técnicas del cuerpo" en Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (comps.). *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral* (pp. 195-208). México: SEP/INBA/Universidad Veracruzana.

Wood, Catherine. (2007). *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*. Londres: Afterall Books.

