

**JOSÉ LUIS VICARIO**

**Los usuarios de cuerpos. La intervención de artistas plásticos en la danza.**

**El autor destaca la importancia de la documentación gráfica y visual para investigar sobre la danza, y analiza la colaboración entre artistas plásticos y bailarines.**

Para estudiar las colaboraciones realizadas entre artistas y bailarines necesitamos recurrir primero al medio que las presenta y permite obtener información al respecto. La vía más frecuente que se tiene para acercarse a la danza son las imágenes de los que bailan. Sin duda, la danza es por definición algo vivo, o al menos presente, pero la naturaleza espectacular de los montajes escénicos impide su masiva difusión. Los interesados podemos abordar el trabajo de un bailarín o de un coreógrafo en base -en el mejor de los casos- a lo que vimos en alguna de sus funciones, pero en la práctica, el conocimiento de la danza se debe normalmente a la interpretación de sus carteles. Por eso adquiere particular importancia, en esta rama del arte, la documentación ilustrada. Es incalculable, a pesar de la escasa difusión, el valor de las filmaciones o de las grabaciones, así como los trabajos coreográficos específicos para la video-danza.

A menudo, la documentación cotidiana de la danza se convierte en una consecuencia de carácter propio, me refiero a los retratos o a las imágenes de espacios escénicos durante la ejecución de la obra. Estas imágenes son la única pista de que disponemos para averiguar las claves de la coreografía, pues entendemos que las poses y el estilismo ilustran un modo o una tendencia. Al igual que en la historia de la danza, la historia del arte se nos presenta a través de su representación, y éste es el medio que comúnmente tenemos para abordarla. Por ejemplo, cuando

estamos ante una de esas obras que conocemos por fotografías, percibimos, sin querer, que esta imagen se amalgama sobre el objeto, y cuesta trabajo atender a la realidad inmediata. Hay que hacer un esfuerzo para encajar datos tales como las dimensiones, el acabado, la iluminación, su ubicación... Algo similar sucede a los espectadores de la danza, pero acrecentado por la propia naturaleza lineal del evento. Cuando basamos nuestras expectativas de la obra en la interpretación de los restos documentales que conocemos, el resultado de la producción suele ser bien distinto.

Las imágenes documentales más cotidianas de la danza son los retratos de los intérpretes vestidos para la ocasión y las instantáneas de la función. Imágenes que dan una primera idea de la composición, el vestuario, los fondos, la luz y el tipo de ejecución. Pero pensemos ahora en la documentación gráfica que proporcionan los bailarines para anunciarse, y en la influencia que tienen sobre otras manifestaciones artísticas. Los coreógrafos emplean para publicitarse poses, piruetas e indumentarias que recalcan sus habilidades. Y es tanta la especialización, y tan peculiar y efectiva su destreza en la creación de este tipo de imágenes, que la figura del artista puede ser más poderosa que el espectáculo que anuncia, como siempre sucede en los carteles del circo. En este punto, no debemos olvidar su educación y todos los espejos que forran las salas de ensayo y usan su reflejo para mejorar el conocimiento de sus posibilidades interpretativas. Esto les permite verse desde cualquier ángulo, y estimular la hiper-consciencia de sus resortes de expresión. Así pues, no es de extrañar la influencia que estas posturas evocadoras y sugestivas tienen en otros campos de creación relacionados con la presentación elaborada del cuerpo.

Hay tantas clases de bailarines como personas que danzan. Pero para acercarnos a esta multitud emplearé una breve clasificación que no se refiere a estilos o tendencias. A partir de las imágenes trataré de dibujar unos sencillos órdenes de interpretación, para poder así estudiar el

grado de colaboración que se puede establecer con artistas plásticos. Entre las personas que danzan, nos encontramos con los **atletas**, que son aquellos que controlan mecánicamente la pose por medio de su perfección muscular. Se reconocen como los herederos académicos del clasicismo, y los espectadores desean que esto nunca se desdibuje con el vestido. Otro tipo de bailarines se manifiestan **armónicos**, exhiben siempre elegancia, hagan lo que hagan, o estando como estén. Su sino fisiológico les permite desempeñar cualquier interpretación con acierto, pues básicamente disfrutamos del magnetismo de su modo o de su sola presencia. También existen los que son más conscientes de su condición ejecutora y justifican su presencia con el desarrollo de una acción, más o menos específica. Valoramos en ellos las tareas que se imponen; son intérpretes a los que podríamos llamar **ocupados**. Otros son aquellos que emplean las coreografías como hecho aglutinador de una cultura autóctona que llega generación tras generación, de modo que una intervención plástica decisiva alteraría la esencia. Estos bailarines **folklóricos** están sometidos a unos condicionantes que son su entidad. Por último, están los bailarines principalmente **de fin de semana**, que utilizan el movimiento como medio liberador o como deporte. Entre ellos bailar es un rito social iniciático donde la destreza no nubla a las ganas. Estas cinco clasificaciones pueden servir para encajar la actitud del hombre ante la danza, que en muchos casos resulta difícil diferenciar.

Una vez establecida la imagen como fuente de estudio e influencia, y diferenciados someramente los tipos de intérpretes, repasaré los elementos que intervienen en la obra, recordando que su carácter puede determinar en gran medida el tipo de pieza. La coreografía (o la pauta de acción) es la coartada que diferencia a la danza del resto, y normalmente se arropa con la escenografía, el vestuario, la música y la luz. Estos recursos se emplean de muy distinto modo en cada trabajo. Ahora bien, la escena (que suele ser el escenario) es como un sombrero de copa para el mago, y puede albergar cualquier otro complemento que se crea conveniente utilizar.

Quizá sean la ausencia de texto en la danza y el predominio lírico de la expresión corporal las dos razones básicas por las que la dirección de escena solicita nuevos modos expresivos. Es en este punto donde la labor del artista plástico compite con los profesionales escénicos, y puede contribuir con un planteamiento personal en la utilización de cuerpos. Estas colaboraciones para la danza son frecuentemente "transcripciones" reconocibles de su trabajo plástico cotidiano a la escena, donde la impronta del artista queda patente mientras unos bailarines realizan su trabajo en torno a lo hecho. Según Kantweiler, Juan Gris deseaba colaborar con Diaghilev por la publicidad que esto suponía para su trabajo.

Pero no todos los tipos de baile se prestan de igual manera a la intervención plástica, ni todos los artistas interfieren de igual modo. Volvamos sobre la clasificación ya apuntada para abordar esta cuestión. A mi entender, resultan más fructíferas las obras en las que el artista trabaja conjuntamente con el tipo de bailarín **armónico**, así como con los que he llamado **ocupados**. Ambos son los que suelen utilizar planteamientos más afines con el arte, incluso desde una perspectiva de intervención también en la propia acción. Su destreza interpretativa no se debe, ni se basa especialmente, en la preparación técnica de sus cuerpos, ni en la utilización de una expresividad normalizada, ni siquiera en la idoneidad de sus modos. Me refiero a los que se consideran bisnietos de St. Denis, Duncan, Graham, Wigman, Laban y Schlemmer, y nietos de Cunningham y Cage. Los dos últimos por aportaciones fundamentales: Cunningham por andar y Cage por "encontrar" el sonido y el movimiento por separado. Bailarines que saben de aquellas intervenciones conceptuales (1960-70) que descubrieron la vida en la danza. Con maestros que trabajan (danzado o no), aun siendo parte de la historia, y que en los años ochenta volvieron a utilizar todo el aparataje escénico que antes rechazaban. Por eso son intérpretes con inquietudes

por otras disciplinas, que pretenden incorporar a su experiencia artística personal algo más que la tradición o el placer de la expresión. Educados en el cruce, proyectan un interés por cooperar con artistas a medida que aumenta el riesgo de sus planteamientos. Ambos grupos de bailarines emplean recursos para profundizar en la investigación personal a partir de la potencialidad de la representación escénica. No se limitan a fomentar y presentar un repertorio expresivo de posibilidades físicas. Incluso podemos hablar de artistas ejecutores en la medida en que tratamos el arte de las performances. Las razones por las cuales se pueden establecer colaboraciones pueden ser que ambos grupos de bailarines no se apoyan en coartadas técnicas o expresivas colectivas, ni tampoco necesitan justificaciones estilísticas más allá de las personales. Tampoco estos bailarines pertenecen a escuelas o grupos, sino que suelen realizar su trabajo con la independencia que les da la autonomía para llevar a cabo una colaboración en otros campos. Cuando me expreso en términos de colaboración me refiero a interferencia y mezcla, así como a la aportación mutua que resulta de perspectivas distintas del mismo hecho. Pierden interés las colaboraciones que se desarrollan separadamente, en partes diferenciadas, y acaban juntándose para el evento escénico. En la práctica profesional, la ausencia de proyecto común conduce a la indiferencia hacia el trabajo ajeno, y la obra se resiente por ello.

La representación escénica no debe ser entendida como un cuadro o un cubo, ni como una porción de realidad, sino como una verdad sublimada presentada en un período de tiempo determinado. Cuando el artista diseña un vestuario o un elemento escénico con la intención de intervenir y condicionar la coreografía, debe tener en cuenta el problema de la compatibilidad con el desarrollo escénico de la obra, propio de su naturaleza. Por ello, primeramente, el tipo de ejecución coreográfica le debe permitir un margen para actuar, y no relegar el papel artístico a adornar con formas y colores algo ya montado de antemano. Después, la compenetración de los intérpretes con

el trabajo de éste debe ser lo suficientemente versátil como para ocupar la atención de los espectadores durante el tiempo que permanecen a la espera, con esa receptiva atención latente.

Ahora bien, se puede dar el caso contrario, que sea el artista quien solicite colaboración por parte de bailarines y coreógrafos, debido a su específico conocimiento de la expresión del movimiento. El artista es el responsable de la idea generadora del trabajo, y los intérpretes aportan su cometido. Estos trabajos no están condicionados como lo está la representación escénica, y la intervención artística es más decisiva. Su naturaleza plástica amplía el margen de actuación y se adentra en el albedrío del arte. Es el artista quien dispone enteramente la naturaleza del trabajo donde se incluye la danza, y donde la coreografía resulta una parte, más o menos disuelta, del todo ideado (Barney, Beecroft).

.....  
**JOSÉ LUIS VICARIO** es escultor. Vive en Nueva York.

#### REFERENCIAS

- GOLDBERG, Roselee: *Performance: live art since 1960*. New York : Harry N. Abrams, 1998.
- CLARKE, M.- CRISP, C. *Ballet, an illustrated history*. New York : Hamish Hamilton Ltd., 1992.
- JOWITT, Deborah. *Time and the dancing image*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1988.

>>> [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)