



Cuerpo e imagen en la nueva danza

*Juan Luis Moraza, Gilles Jobin, Laurent Goumarre,
José Antonio Sánchez*

Juan Luis Moraza

Se me ha pedido que hable sobre cómo la relación entre el cuerpo y la imagen se ha podido desarrollar en el ámbito de mi propio trabajo. La verdad es que el vínculo entre representación y cuerpo ocupan una posición nuclear a lo largo de toda la tradición del arte occidental. En concreto me refiero a toda una serie de trabajos que estuvieron ligados con los modos en los que la representación del cuerpo (y en este sentido también el modo en que se ha geometrizado a través de cánones corporales de sistemas de proporciones, de una especie como de ortopedia en la construcción del cuerpo) desvelaba los modos en los que el cuerpo tal como viene dado no puede ser pensado sin relación a unos parámetros culturales. Es decir, como una construcción histórico-cultural sin la cual no podríamos ni siquiera percibirlo. Es decir que no habría ni siquiera existido por una parte una historia del cuerpo humano y por otra una historia de



Cia. Tanzplantation (foto: Isabelle Meister)

la representación del cuerpo humano, sino que justamente es una única red de imágenes, de referencias, de reflexiones mitológicas, iconográficas etcétera.

Y en ese punto mi trabajo se desarrolló unos cuantos años alrededor de los modos en los que la imagen de las mujeres había estado vinculada a través de funciones políticas, culturales, económicas y sociales, a través de sistemas de proporciones.

La tradición cultural ha venido a decir más de una vez que la escultura es una especie de poesía muda y si eso es cierto quizás podríamos decir que la escultura

es una danza quieta. Por supuesto, también se podría decir que la danza es una escultura móvil. Sin embargo, quería subrayar más bien esa primera aporía para señalar algunas de las cuestiones que me parece que pueden resultar significativas para el debate.

Del mismo modo que no existe una historia del cuerpo por una parte y una historia de la representación del cuerpo por otra, al mismo tiempo también me resulta muy difícil pensar el cuerpo mismo si no es en relación con las representaciones que uno mismo genera de él y en ese sentido uno es más bien una red de sistemas de representaciones superpuestas y simultáneas que engloban muchos formatos de representaciones que se van articulando, traduciendo entre sí hasta formar esa sensación de estar siendo uno o estar siendo diferente, moverse, etcétera. Esa imposibilidad de tener el cuerpo sin la relación de tramas culturales de imágenes que se superponen y también de imágenes propiamente corporales es algo que apunta a lo

que creo muy particular de la experiencia de la danza, independientemente de cómo se pueda llegar a entender ésta. Me da la sensación de que cuando uno está moviéndose, bailando, por una parte asiste en su consciencia a la presencia de un montón de redes de estas imágenes internas (musculares, tensiones, imágenes recordadas etc.) imágenes que son por supuesto inobservables por un espectador externo. Por una parte tenemos un sujeto danzante, cuya primera y fundamental referencia es este sistema de imágenes internas y por otra parte tenemos un espectador que de estas imágenes no puede saber nada más que a través de síntomas. Me parece que en la actuación aparece una especie de encuentro de imposibilidades, la imposibilidad del sujeto que danza para verse desde fuera y la imposibilidad del sujeto/espectador para ver las sensaciones de esas representaciones. Esto será cierto quizás y sobre todo hasta la aparición de mecanismos de reproducción cinematográfica y videográfica que permiten una especie de transposición o bien de duplicación de la representación. Antes de eso, los cambios de formato también han resultado fértiles a lo largo de la historia del arte: la danza habría sido iconografía quieta a través de relato, a través de literatura, a través de cosas que finalmente implican un grado de traducción. Y al mismo tiempo imágenes estáticas de otras épocas han podido servir en un momento para generar relatos coreográficos.

En este juego de imposibilidades y de encuentros hay otro asunto que me pareció que podría ser fértil para la discusión y que tenía que ver con lo que el actuar propio de la danza supone de representación, en tanto en cuanto implica una discontinuidad con respecto a la continuidad de los movimientos cotidianos sometidos a un grado de aleatoriedad o de variabilidad o de contingencia que sin embargo parece que quedan imperturbados cuando aparece el actuar de la danza en virtud de una repetición, en virtud de una estereotipia, en virtud de una atribución simbólica, en virtud de un grado de necesidad, a ciertos movimientos y no a otros, es decir, que me parece que hay una perturbación de la continuidad del movimiento de la vida cotidiana para que aparezca un grado de extrañamiento con respecto a la cotidianidad. En ese sentido me acordaba de cómo otra conexión que puede permitir o justificar el por qué estoy aquí como escultor, res-

pecto a lo que ese grado de extrañamiento tiene también de detención o de fijación del movimiento.

Es decir, me acordaba por una parte de lo que supone para la tradición hinduista, los assanas, los mudras, es decir, movimientos que de alguna manera pretenden superponerse, que es una especie de segundo plano de realidad, no natural sino en otro caso sobrenatural o artificial, frente a los movimientos de la vida cotidiana. Entonces los assanas reproducen, digamos, fijaciones de movimientos que se cargan de sentido y se cargan de contenidos y pasan al plano de la representación.

Y esto me permitía recordar también la complejísima y rica etimología de la palabra estatua, que aparece perfectamente resumida en un verbo griego del que derivaran tanto la palabra estatua como la palabra estatura, como la palabra estatus y como la palabra éxtasis. En este verbo griego, stasio, la situación de la que se está hablando este verbo es una situación de estar de pie, quieto, parado y en una posición ligada digamos tanto a la autoridad como al placer. En esa compleja etimología, de la que lleva prácticamente toda la historia de la estatuaria me parece que también hay una clave para entender este modo en que la danza supone una especie de transposición de los movimientos cotidianos a un plano de representación a partir de pequeñas detenciones y no me queda nada más para pasar al gran debate.

Gilles Jobin

Creo que el interés que puede tener mi presencia hoy aquí reside en lo que pueda decir sobre el uso que yo hago de la imagen, no desde un punto de vista teórico sino desde mi propia práctica. Está claro que en mi trabajo la imagen es muy importante. Me interesan las imágenes mentales, las imágenes sugerentes. Estoy interesado en sugerir, en que la gente se vaya fabricando sus propias imágenes a partir de las imágenes que yo propongo y en que, a partir de esas imágenes, aparezcan relaciones con imágenes almacenadas en la mente del espectador. Por eso, por ejemplo, en $A+B=X$, que presentamos en el Desviaciones hace dos años, se utilizaron proyecciones en súper 8 sobre los cuerpos, que me permitieron enseñar cosas que

no son posibles de presentar en otra forma. Uno de los problemas que me interesa es cómo reproducir el plano corto en escena. Es decir, por supuesto nosotros no podemos representar planos cortos así tan fácilmente, porque estamos dentro de unas convenciones teatrales, estamos en vivo y enteros con un cuerpo entero. Si queremos encontrar otro tipo de visión tenemos que buscar alternativas que de algún modo pueden ser como efectos especiales, que pueden ser muy sencillos. En mi caso he utilizado mucho las perspectivas, o poner un cuerpo alargado por ejemplo en el suelo. La luz también me ayuda, la oscuridad y enseñar partes del cuerpo es una manera para mí de crear planos cortos y de separar lo que son partes del cuerpo. Otra manera de presentar un plano corto es como lo hicimos en un trabajo que se llama "Macrocosmos", que es una especie de solo-dúo que hago con Nuria Ulibarri, donde ella está desnuda en el suelo y tengo cuatro focos alrededor de ella, y el público normalmente está bastante cerca. Entonces la proximidad del público con la acción y la luz muy baja crean una imagen de un cuerpo que se alarga y cuyas partes, bien al estar muy iluminadas o bien al estar casi a oscuras, aparecen alteradas. También he utilizado la luz en un solo anterior, que se presentó en Madrid, en el Teatro Pradillo hace cinco años, en el que yo aparecía bailando, bailando, bailando, seguido siempre por un cañón de luz; al final me quedaba inmóvil una canción entera que dura unos tres minutos con esta luz. Entonces se apagaba la luz de repente y se queda ahí impresa en la retina del espectador esta imagen del cuerpo.

Esos son formas, trucos. Luego en los trabajos que hemos visto aquí, por ejemplo en el de La Ribot también tenemos diferentes maneras de tratar la imagen. Ella, por ejemplo, propone un espacio no frontal en el que el espectador puede moverse, ver lo que quiere, elegir el ángulo de la visión: delante, detrás etc.

Otro aspecto es lo que ya es la utilización de la imagen. Cuando se utiliza un vídeo, una proyección que permite ilustrar fantasías, cosas imposibles. En el caso de La Ribot, me parece particularmente interesante el vídeo con el que empieza *Still Distinguished*, porque hay una forma de integrar en la acción el instrumento de filmación, es decir, que ya no hay diferencia entre el uno y el otro. No es una cabeza subjetiva típica más, es un elemento que participa y es parte de la acción y que impide cierto tipo de movimiento. También lo



Ion Munduate (foto: Ibon Aramberri)

hemos visto en el caso de Ion Munduate en *Boj de largo*, cuando utiliza esa cámara subjetiva con la pelota: se trata de otro tipo de visión de él mismo. Otra posibilidad son las opciones que da la tecnología para transformar la imagen de introducir la fantasía. Hay un artista inglés que hace fotos en las que representa que está quemando o que tiene partes del cuerpo cortadas, de forma artificial y virtual. Este tipo de trabajo permite implicarse de otra forma. Para nosotros, artistas en vivo, el mundo de la imagen fabricada es una tentación, porque nos permite hacer cosas que no podemos hacer fácilmente en vivo.

Laurent Goumare

Mi punto de partida va a ser un asunto que no voy desarrollar con detalle en un principio: la relación que ha habido entre la imagen del cuerpo y el propio cuerpo. Como si hubiera un conflicto que se da en términos de dimensión (la imagen bidimensional y el cuerpo tridimensional), hay una parte de la danza que se ha construido y que aún se construye en ese desafío entre la presencia real y la presencia del cuerpo sobre la escena. Si buscamos un ejemplo histórico, pode-

mos pensar en la obra de Lucinda Childs *Dance*: en la escena aparece Lucinda Childs en diferentes años de su vida y sobre la pantalla, la película que Sol Lewitt ha realizado. Entre estos dos elementos hay un conflicto porque el cuerpo de Lucinda ha ido cambiado con el tiempo mientras que la película es siempre la misma. Más recientemente, la última creación de Merce Cunningham, *Biped*, también juega con esta rivalidad entre la pantalla, el cuerpo en la pantalla, y el cuerpo de los bailarines en la escena. Entre los dos se da una verdadera relación conflictiva, como si para el cuerpo real se tratara siempre de ganar al cuerpo en imagen que para el espectador, debido al formato, es siempre más fascinante.

Pero también existe otro modo de plantear esta relación cuerpo imagen. Pienso en algo de lo que se ha visto en *Desviaciones*, donde el cuerpo es el receptáculo de la imagen proyectada, como por ejemplo los primeros minutos de *A+B=X* de Gilles Jobin donde el cuerpo de los tres bailarines se vuelve la pantalla para la imagen. Lo que es importante, y que tiene que ver con algo de lo que hablaré más adelante, es que la imagen proyectada es la de Franko B., que es un performer. No voy a desarrollar más este conflicto cuerpo-imagen, porque parece que hoy en día en la danza, pero también en el cine (estoy pensando, por ejemplo, en *Dogma* y en las películas de Lars von Triers), podemos hablar de otra relación del cuerpo con su imagen, una relación en la que el cuerpo no es solo el objeto de su imagen sino que ambos se relacionan lejos de un sistema de jerarquías en el sentido de que el cuerpo llegue a ser el productor de su imagen.

Esta nueva relación podría dar lugar a lo que yo llamaría la imagen del cuerpo performativo. La palabra "performativo", en lingüística no tiene el mismo sentido que en arte de acción, pero tiene una relación. Un verbo "performativo" es un verbo en el que decir es igual a hacer. Por ejemplo cuando yo digo "yo prometo", yo "hago", hay una coincidencia entre decir y hacer. Pienso, por ejemplo, en los primeros momentos de *Still Distinguished* hay una coincidencia entre la imagen del cuerpo de La Ribot y su propio cuerpo ya que es su propio cuerpo el que es productor de la imagen. Es decir, que la cámara que está sostenida por el cuerpo de La Ribot, es una parte de su cuerpo. Y la imagen que vemos en la pantalla es el resultado de la acción de ese cuerpo. Esto hace que no haya jerar-

quías entre la acción de filmar y la acción de frotarse etc. Todo está al mismo nivel y eso cambia algo en la mirada del espectador: se exige que no sea solamente espectador de un vídeo sino que llegue a comportarse como un ser escénico: no es espectador de una imagen sino testigo de una acción. En este caso no estamos frente a la imagen de un cuerpo, ya que la cámara no es algo distinto a éste. Estamos ante la producción por un cuerpo de su propia imagen. No es algo revolucionario, pero hoy es posible gracias a un avance técnico: la cámara digital, que permite que podamos pensar hoy el cuerpo de esta manera, esto es, que nos podamos reapropiar de nuestra propia imagen. Pero no en una relación narcisista porque ella no posa para la cámara. Se trata más bien de una relación productiva: de lo que somos testigos es de un cuerpo que trabaja y que trabaja su imagen.

JAS: Quizás podríamos hacer arrancar el debate de estas últimas cuestiones sobre la incorporación de la imagen en el propio cuerpo, que tiene lugar en el trabajo de La Ribot y que también ocurre en las películas de Lars von Triers, donde la cámara se comporta como un cuerpo y los cuerpos operan un proceso de extrañamiento que les permite reapropiarse de la propia imagen. Todo esto tiene que ver con esa pregunta lanzada al principio sobre el "verse a sí mismo desde fuera". Gilles Jobin ha hablado de "imágenes mentales", "imágenes proyectadas", etc. Quizás podríamos empezar por clarificar las ideas de "imagen mental", "imagen interna", "imagen sugerida", "imagen que recibe el público",...

GJ: Lo que me interesa a mí sobre esa idea de la reapropiación de la imagen es precisamente la reapropiación por parte del mismo espectador. En el caso de La Ribot, uno como espectador puede perfectamente proyectarse dentro de la situación que propone. Y sucede lo mismo con la película de la pelota de Ion, en la que puedes entrar en la propia imagen. Como dice Laurent, hay como una relación entre lo que ves y lo que sientes. En el caso de mi trabajo también es una cosa que yo intento hacer, por ejemplo en *Braindance*, en la parte del principio, en la que aparecen esos cuerpos desnudos, se producen imágenes muy sugerentes que son una forma de obligar al espectador a proyectarse dentro de su propia imaginación que hace que la imagen tenga este tipo de fuerza. Entonces ya sea en forma de imágenes proyectadas de vídeos o en

vivo, encontramos este tipo de fabricación mental por parte del espectador de imágenes. Y voy a tomar otro ejemplo, el de Gary Stevens, de una pieza que he visto de él, donde simplemente cuenta una historia de un vegetal (de una zanahoria creo) que vive una aventura a través de la ciudad y entra en el teatro y está perseguida por la policía, una historia bastante divertida, y la forma como lo cuenta hace que se creen imágenes mentales. Es como si de pronto encima de su cabeza estuviera apareciendo la película que está contando. En ese sentido para mí su trabajo se diferencia muchísimo del teatro tradicional en el sentido que no cuenta una historia sino que fabrica una historia, fabrica imágenes a base del texto que deja de ser texto para ser una fabricación de imágenes mentales generadas por el propio espectador, a partir de la historia que él cuenta. Puede que estés muy dirigido, pero cada espectador se hace una representación propia del teatro y de la historia. Y también ahí estamos en un tipo de arte particular que se propone generar imágenes mentales en el espectador: no es una representación simplemente pictórica de una imagen, ni es hacer que el cerebro fabrique imágenes a partir de imágenes, y esto a mí me interesa mucho como artista visual que trabaja en vivo.

JLM: Quizás esa fabricación de imágenes sea algo propio de toda forma de arte. Yo pienso que lo más característico es lo que la psicología denomina identificación, es decir, cuando el sujeto ha estado ocupando simultáneamente la posición del objeto, y quizás en casos como los que citáis, se produce una especie de escenificación de la propia identificación. Es decir, cuando uno está frente a cualquier acontecimiento, sea imagen, o sea objeto, o sea presencia uno puede identificarse con ve tú a saber qué de todo lo que tiene delante y frente a una misma escena distintos sujetos generan distintas identificaciones, pero en ejemplos como el de la primera pieza de La Ribot lo que yo veo es una escenificación de la identificación.

GJ: Sí, pero lo que yo quería decir es que hay un cierto tipo de trabajo que se destina a eso, es decir que la propuesta misma es generar. Hay un arte que es más contemplativo, en el que se propone que tú entres dentro de la imagen. Y de lo que hablaba es de provocar imágenes, de crear una relación más activa, entre la imagen y el espectador, y ahí nos podemos encontrar con alguien que trabaja con el texto como Gary en el caso de esta pieza, la Ribot con su vídeo, y yo

con imágenes en vivo, que son tres medios muy distintos, pero que al fin y al cabo estamos ligados por la misma intención de generar este funcionamiento del cerebro.

JLM: Sí, pero si tenemos en cuenta las intenciones de los artistas, básicamente en todos los casos encontrarás testimonios que hablan de producir en el espectador imágenes interiores, aun cuando la obra sea una cosa cerrada como obra. Finalmente la eficacia de una *Mona Lisa* tiene que ver con la capacidad digamos de generar fantasías, imaginación, etc. En eso yo no veo tanta diferencia cuanto en el carácter más o menos abierto de la obra, más que en la intención de fabricar imágenes. Y en todo caso hablaremos también de la eficacia, porque quizás haya obras que no son capaces tanto como otras de suscitar esas imágenes.

JAS: Sobre este asunto creo que es muy importante la idea que aportó Laurent Goumarre, de que lo que ocurre es que el cuerpo deja de ser imagen para convertirse en receptáculo de imágenes y en productor de éstas. Pero quizás en cada caso sea distinto el procedimiento: el ejemplo de La Ribot filmándose a sí misma y la cámara condicionando esa filmación, o el ejemplo de Lars von Triers en el que el cuerpo actúa como el producto de su propia imagen, son ejemplos distintos al trabajo de Gilles Jobin o Xavier Leroy en los que existe la idea de trascender la imagen del cuerpo para ver el cuerpo como receptor de otras imágenes.

LG: Creo que en el caso de La Ribot, ella consigue resolver algo que el arte de acción o el arte corporal no han conseguido resolver en su tiempo. En ellos siempre hubo una relación intrínseca con la imagen (sobre todo la fotografía aunque también el vídeo) que era el rastro de los cuerpos en trabajo. Por ejemplo, en el caso de Gina Pane, sabemos, y ella no se escondía de eso, que las fotos son puestas en escena de sus acciones. Como si realmente la foto de la acción fuera en contra de ésta e incluso llegara a desmentirla, pues se trataba de una puesta en escena de algo que ya había sido hecho. Incluso si la foto hubiera sido hecha en el momento no podía dar cuenta del estado del cuerpo en trabajo de la artista. En el caso de La Ribot, podemos decir que llegamos a esta imagen performativa puesto que hay una coincidencia entre la imagen del cuerpo y el cuerpo que lo produce. Todo esto para decir que este vídeo hay algo, que está dicho y que podemos encontrar en el vídeo de otra

coreógrafa bajo otro ángulo, que hoy en día podemos pensar el cuerpo como una imagen o lo que es lo mismo, podemos tratar la imagen como un cuerpo. En la última creación de Meg Stuart, *Highway 101*, en un momento dado, en el recorrido que ella hace en el espacio, llega hasta la imagen de un bailarín, y esa imagen la manipula haciendo que se mueva el cuerpo, aunque lo que realmente se mueve es la imagen: es un recurso tecnológico. Esta capacidad de hacer mover la imagen del cuerpo, es una especie de metáfora de lo que podemos ver por otro lado como desconfianza de las imágenes manipuladas por ordenador, etc. Entonces lo que plantea Meg Stuart en este caso no es un planteamiento amargo sino que el cuerpo puede ser no más que una imagen, una imagen manipulable, aplastada, pero que a partir del momento en el que es el cuerpo del bailarín el productor de esta manipulación, el problema queda completamente desplazado.

JAS: Volviendo a la primera parte de lo que ha dicho Laurent en relación con el trabajo de Gina Pane, es interesante ver las diferencias de matiz que se pueden plantear a partir de su trabajo con otras propuestas. En el caso de Gina Pane, ella se hace cortes en su propio cuerpo y luego los documenta. En ese sentido su cuerpo realmente se convierte también en receptáculo. La paradoja se produce en las huellas que ella recoge de esa transformación de la imagen de su cuerpo a través de la experiencia de dolor. Si la idea es trabajar sobre la integridad de la artista y lo que muestra son las huellas, es decir, la documentación de su trabajo, entonces resulta cierta posición dualista en la que queda por un lado el autor de la imagen elaborada sobre sí mismo y por otra parte la imagen de ese cuerpo pero que está fuera de ese mismo cuerpo. Un extremo distinto a Gina Pane en la creación de la imagen del propio cuerpo sería todas esas propuestas que evitan ese dualismo y la imagen del propio cuerpo está en él mismo.

JLM: En este sentido creo que un matiz que podría servir de punto de discusión es que el hecho de que uno mismo sea productor de sus imágenes no nos salva de algunos de los peligros de la apropiación. En cierto modo las decisiones que uno toma las toma voluntariamente pero la voluntad finalmente es una especie de fuerza que uno no controla, que le hace ser muy voluntarioso en unas cosas y muy poco en otras. De tal manera que finalmente quien decide, de nuevo,

es una red de posos culturales en los cuales la mirada de apropiación puede estar perfectamente instalada aun cuando uno mismo sea el sujeto de su propias imágenes. Entonces no creo que el hecho que el sujeto sea al mismo tiempo objeto garantice en absoluto la ausencia de imágenes de dominación, de esa mirada digamos jerárquica con respecto a la imagen.

Juan Luis Moraza, artista visual, profesor de escultura en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

Laurent Goumarre, crítico de danza y literatura. Consejero artístico del Festival de Montpellier y colaborador de la revista *Art Press*. Trabaja en Radio France Culture.

Gilles Jobin es coreógrafo. Reside actualmente en Londres.

