

CUERPOS sobre blanco



Edición preparada por
José Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI 

CUERPOS SOBRE BLANCO

This One

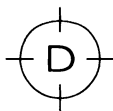


HA1L-8JG-2PC4

Digitized by Google

CUERPOS SOBRE BLANCO

Edición preparada por
José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar



DESVIACIONES
Madrid 2001



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2003

CUERPOS sobre blanco / edición preparada por José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar.—Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha : Comunidad de Madrid, 2003

228 p. ; 21 cm.—(Caleidoscopio ; 1)

ISBN 84-8427-267-2

1. Arte — S.XX— Congresos y asambleas 2. Teatro — S.XX — Congresos y asambleas I. Sánchez Martínez, José Antonio, ed. lit. II. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. III. Comunidad Autónoma de Madrid, ed. IV. Serie

7.036(063)

792“19”(063)

Esta edición es propiedad de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA y de la COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, y no se puede copiar, fotocopiar, reproducir, traducir o convertir a cualquier medio impreso, electrónico o legible por máquina, enteramente o en parte, sin su previo consentimiento.

Dirección de Producción de *Desviaciones*: Blanca Calvo



- © de los textos e ilustraciones: sus autores
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha
- © Traducción del inglés: María Camps
- © Traducción del alemán: Elba López Oelzer
- © Traducción del encuentro con Gary Stevens: Ana Buitrago
- © Traducciones del francés: Amaia Urra

*English, french and german version of these texts
may be found in www.uclm.es/ica*

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
Director: Pedro C. Cerrillo

Colección CALEIDOSCOPIO nº 1.

1ª ed. Tirada: 1.000 ejemplares.

Diseño de la colección y de la cubierta:
C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha)

I.S.B.N.: 84-8427-267-2

D.L.: CU-176-2003

Fotocomposición e Impresión: Artes Gráficas San Miguel (Albacete)
Impreso en España - *Printed in Spain*

ÍNDICE

Prólogo	9
<i>Cuerpos sobre blanco</i>	13
José A. Sánchez	
<i>Arrojar el cuerpo a la ducha</i>	27
Raymund Hoghe	
<i>El problema de la identidad en la danza contemporánea</i>	51
Gerald Siegmund	
<i>“La danza empieza por la mirada”</i>	63
Olga Mesa y José A. Sánchez	
<i>“Desde el principio he estado obsesionado por el lenguaje”</i>	77
Jérôme Bel	
<i>“Un sistema de sistemas”</i>	83
Ion Munduate	
<i>Cuerpo e imagen en la nueva danza</i>	91
Laurent Goumarre, Gilles Jobin, Juan L. Moraza y José A. Sánchez	
<i>“Me gusta trabajar en contra de la imagen”</i>	103
Gary Stevens	
<i>“El humor es una forma subversiva de introducir información”</i>	121
Macu Díaz y Bobby Baker	

<i>Auto-entrevista</i>	133
Xavier Le Roy	
<i>Sobre la piel</i>	147
Jaime Conde-Salazar	
<i>Experiencias del cuerpo (más allá de la piel)</i>	159
Javier Lloret	
<i>“La educación del cuerpo pasa ante todo por el pensamiento”</i>	169
Myriam Gourfink	
<i>El cuerpo, el espacio y los mapas</i>	179
Cuqui Jerez, Philipp Gehmacher, Sophie Hansen	
<i>Espacios para la creación</i>	197
Toni Cots, Alicia Chillida, Cristina Grande, Johan Reyniers y Gary Stevens	
<i>“Ese espacio que se abre... donde todo está girando”</i>	217
La Ribot	
<i>ANEXO: Participantes en Desviaciones 1997-2001</i>	227



Prólogo

Este libro es el resultado de tres años de reflexión y debate en torno a las propuestas artísticas presentadas en Desviaciones. Se recogen en él conferencias, mesas redondas y encuentros celebrados durante las ediciones de 1999, 2000 y 2001, a los que se añaden ensayos y entrevistas realizadas en diferentes momentos y lugares.

"Cuerpos sobre blanco" alude a la decisión tomada por Blanca Calvo y La Ribot en la Desviaciones 2000 de transformar la sala Cuarta Pared, un teatro de paredes negras, en un espacio blanco y abierto. Su decisión venía dada por la tendencia evidente en muchos de los trabajos presentados (y que ya habían adelantado en la edición de 1999 las propuestas de Xavier LeRoy o Bobby Baker) hacia la búsqueda de un modo de presentación y relación con el público más afín al de las artes visuales que al tradicional de las artes escénicas. Sobre este tema versa el primero de los ensayos, que da título al libro.

A continuación, Raymund Hogue nos introduce en el ámbito de la experiencia personal, a partir de la cual ha sido capaz de generar un marco donde se puede inscribir un discurso colectivo marcado por la emoción y la inteligencia. Su reflexión sobre el cuerpo abre

una línea temática que se prolonga en los ensayos de Jaime Conde-Salazar y Javier Lloret Melis. El primero propone un recorrido no exento de ludismo que le lleva de la contemplación de un cuadro de Caravaggio a las superficies corporales de los bailarines de ballet, descritos, siguiendo a Freud, como "fantasmagorías", a modo de introducción para proponer una reflexión "sobre la piel" en los trabajos de La Ribot, Jérôme Bel o Christian Rizzo. "El dedo en la llaga", con el que Conde-Salazar cierra su artículo, da pie a Javier Lloret para adentrarse en ese territorio de transgresión generado por una serie de artistas que, no conformándose con el estado habitual del cuerpo, lo llevaron a sus límites, por medio de la automutilación, la herida, el estiramiento, la resistencia física o el dolor.

No cabe duda de la relación de estas prácticas artísticas con la indagación de la identidad, sobre la que se centra el texto de Gerald Siegmund, que recoge la conferencia pronunciada en la edición de 2000. La identidad que Siegmund explora es, en primer lugar, la de la danza en sí misma: un medio artístico que se distingue por la combinación de cuerpo y movimiento, pero que en determinados momentos también ha sido identificado por la combinación de cuerpo e imagen. La centralidad del cuerpo en los últimos años permite, en la segunda parte del texto, una reflexión sobre la identidad referida ya al creador que anima ese cuerpo.

La preocupación por el espacio (blanco) y la aproximación de los discursos del cuerpo a las artes visuales motivó la programación de dos sesiones de discusión. La primera, "Espacios para la creación", sirvió para confrontar las experiencias de responsables de programación de espacios teatrales y museísticos con las expectativas y sugerencias de quienes trabajan con planteamientos que rehúyen los formatos. La segunda, "Cuerpo e imagen en la danza contemporánea", abordó la dialéctica entre ambos términos desde el punto de vista del artista visual, el creador escénico y el escritor-crítico.

El libro se completa con una serie de conversaciones y encuentros. Olga Mesa recupera en conversación con el editor su trayectoria creativa y reflexiona sobre su trabajo actual. Xavier LeRoy se responde a sí mismo una serie de preguntas sobre su proyecto E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. Macu Díaz se introduce en la casa de Bobby Baker en Londres, y no se conforma con preguntarle sobre su obra y

sus planteamientos creativos. La Ribot, Ion Munduate, Courfink y Kasper T. Koeplitz y Gary Stevens justificaron y comentaron sus espectáculos en coloquios abiertos al público. Y Jérôme Bel, Cuqui Jerez y Philip Gehmacher, lo hicieron igualmente un año después, en conversación con Blanca Calvo el primero y Sophie Hansen los dos últimos.

Con la edición de estos materiales, Desviaciones cierra un ciclo que, creemos, ha tenido una incidencia importante en la comprensión de los discursos del cuerpo en España, pero también ha aportado una referencia ineludible en el ámbito internacional. Por ello hemos querido presentar algunos de los artículos y conversaciones incluidas en el libro en varios idiomas que se pueden consultar en www.uclm.es/ica, pues somos conscientes de la necesidad de compartir este espacio de debate y ampliar el efecto de un proyecto que cada año en Madrid nos enseña nuevas formas de pensar con el cuerpo, sin por ello renunciar al pensamiento que estimulan y vehiculan las palabras.



Cuerpos sobre blanco

José A. Sánchez

"Cuerpos sobre blanco" hace referencia a la tentativa de aproximar la creación escénica a la creación visual: los cuerpos se desnudan e instalan su movimiento en espacios blancos: galerías de arte, museos, teatros reconvertidos en salas de exposición...



"Cuerpos sobre blanco" hace también referencia a la tentativa de elaborar discursos, de proponer conceptos: los cuerpos encarnan los códigos y proponen sobre la superficie / el espacio blanco una escritura visual, necesariamente efímera y performativa.

Pero los discursos del cuerpo no se agotan en lo blanco. Y ese momento de detención, esa especie de estructura disipativa surgida a mediados de los noventa, no es más que eso, una isla visual en el centro (o en uno de los centros) de una realidad afortunadamente caótica, o más bien, rica, viva y compleja.

En *Desviaciones 2002*, La Ribot presentó su espectáculo más blanco: *Still distinguished*, una tentativa de hacer compatible los modos de producir y recibir las artes escénicas con los modos de producir y recibir las artes visuales (y, efectivamente, un año después, la serie fue presentada en una de las más importantes galerías de arte de Madrid, Soledad Lorenzo). Ya en 1999, *El gran game* se presentaba sobre un enorme tablero de juego blanco. Aunque la transformación había ocurrido un poco antes: cuando La Ribot había entendido que su segunda serie de piezas, *Más distinguidas* 97 debía dejar de ser representada en caja negra para ser representada con fondo blanco.

La desnudez

La desnudez había sido desde el principio una de las reglas de las piezas distinguidas. La opción de La Ribot por la desnudez no respondía a ninguna intención provocadora, sino a la búsqueda de la mayor proximidad con el cuerpo e, incluso, como ya propusiera Yvonne Rainer en *Word Words*, de la mayor neutralidad. En la última serie, *Still distinguished*, la desnudez llega al máximo: no sólo por la proximidad del espectador, que puede casi tocar a la intérprete y circular en torno a ella, sino porque la desnudez del cuerpo va acompañada por la desnudez del espacio. El efecto paradójico que produce esa desnudez extrema es, sin embargo, el de la desaparición. Efectivamente, cuando en "Candida iluminaris", la primera pieza, La Ribot se desprende de todos los objetos y toda su ropa, parece desprenderse con ello de su memoria, de su identidad, y convertirse momentáneamente en objeto, en instrumento ejecutante de una serie de acciones ideadas por un sujeto que ha quedado dispuesto sobre el suelo. La Ribot, durante la ejecución de las piezas ya no es la persona completa, sino una persona disociada. ¿Dónde está La Ribot durante la presentación de las piezas? Está y no está. Está en su cuerpo y en el espacio desprovista de mirada. Y está al mismo presente en la totalidad del espacio con una mirada omnisciente.

Algo similar ocurre en *Self-unfinished*, de Xavier LeRoy. Sobre un fondo todo blanco, Le Roy aparecía en escena sentado ante una mesa igualmente blanca. Después de algunas acciones mínimas, se levantaba y comenzaba a andar como una máquina, como si sus miembros fueran activados por muelles neumáticos y sus articulaciones giraran sobre ejes metálicos; además, producía ruidos imitando los sonidos de las antiguas máquinas animadas. Esta acción se repetía un par de veces a lo largo del espectáculo. Pero el grueso del mismo consistía en la composición de figuras animadas: jugando con las prendas de su vestuario o desnudo, en posición invertida, Le Roy ofrecía imágenes extrañas que cabía asociar a muñecos sin cabeza (en que las manos hacían de pies y los pies de manos) o diferentes tipos de insectos imaginarios. El extrañamiento del propio cuerpo, la puesta del mismo al servicio de una singular entomología escénica provocaba en el espectador necesariamente, tal como los teóricos del extrañamiento habían anunciado a principios de siglo, una imagen nueva, en la que los límites entre el mundo orgánico, humano y maquinal se disolvían.

Cuando el intérprete invierte su posición, su cuerpo humano se hace invisible y nos ofrece una imagen de un ser otro: el público debe a su vez esforzarse en traducir sus impresiones para producir la imagen final, es decir, escribe o proyecta sobre el cuerpo del coreógrafo el contenido de la danza (inexistente). El cuerpo del coreógrafo no se desmaterializa para transformarse en imagen: a pesar de que en cierta dimensión de nuestra percepción, su cuerpo se haya vuelto invisible, en otra, su cuerpo sigue siendo visible. Es decir, vemos al mismo tiempo la imagen (el insecto), la pantalla (el cuerpo-imagen) y el sujeto (el cuerpo natural).

También Gilles Jobin, utilizó el desnudo sistemáticamente en sus primeras producciones. También él utilizó la posición invertida, y también él utilizó las espaldas de los intérpretes como pantalla, en este caso en un sentido literal, donde se proyectaba la imagen del artista de acción Franko B. Sin embargo, el interés estético de Jobin por el cuerpo, especialmente el tratamiento estético del cuerpo femenino en sus trabajos, dista mucho del tratamiento no antiestético pero sí en cierto modo supraestético practicado por La Ribot y las imágenes de la mujer que en sus trabajos se plantean.

La mujer

La imagen de la mujer y el cuerpo de la mujer constituyen un tema casi inevitable en las piezas distinguidas. En la serie del 2000, podemos contemplar a la mujer reducida a cuerpo-objeto en "Outsized Baggage". Y en *Más distinguidas* 97 se nos daba el tiempo necesario para apreciar las similitudes entre el cuerpo de la mujer y el cadáver desplumado de un pollo (de goma). Esta brevísima acción concluía con un "No tengo nada que decir", seco y contundente, mientras La Ribot arrojaba el pollo hacia un lateral de la escena.

El silencio, consustancial a la definición de las piezas, podría ser también leído como un silencio impuesto "Muríendose la sirena" o "S Liquide"; en ambas piezas La Ribot aparecía tendida sobre un costado, cubierta desde las caderas a los pies por una sábana blanca en la primera, por un papel metálico de los que se utilizan para cubrir los cadáveres en la segunda; aunque el movimiento era inverso: la sirena sufría levísimos espasmos de muerte, en tanto la intérprete de "S Liquide" contenía la respiración para evitar cualquier sonido del papel registrado por un implacable micrófono. La asunción voluntaria del silencio por parte de ese cuerpo, síntoma de una alienación milenaria, se transmitía a la sensibilidad del espectador mucho más que a su entendimiento, capturado por la textura poética o lúdica de ambas piezas.

En clave más irónica, "De la Mancha" muestra a la mujer sometida a una acumulación de acciones que reflejan la acumulación de tareas (casi imposibles de simultanear) que afectan a la mujer contemporánea: La Ribot coloca sobre sus nalgas una tabla, que se propone no dejar de mover, y combina este movimiento con el subir y bajar de las piernas, a un ritmo diverso, al tiempo que se esfuerza en tejer con ganchillo y leer un fragmento de *El Quijote* elegido al azar. Este montaje de lo cotidiano y lo cultural se hace también evidente en el trabajo de Bobby Baker, una artista invitada a *Desviaciones* en 1999.

El espacio de *Drawing on a mother experience* está delimitado por una sábana blanca extendida sobre el suelo y que sirve de marco (o más bien lienzo) para su actuación. Esta consiste en un relato de contenido autobiográfico, salpicado de anécdotas, que remite a su experiencia como madre, un relato paralelo a la composición de una singular pintura sobre la sábana utilizando como materia pictórica productos alimenticios y como útiles diferentes instrumentos de coci-

na. La idea de la limpieza atraviesa todo el espectáculo. El personaje de Baker manipula con sumo cuidado sus botes, como si su intención fuera realmente no manchar, evitar rastros indeseados, residuos que puedan poner en peligro la asepsia de su cocina: algo totalmente contradictorio con el resultado de su acción transgresora. Es como si el ama de casa interpretada por Baker sufriera una especie de esquizofrenia permanente, una dualidad de carácter que se manifiesta de modo simultáneo y que no genera conflicto. El placer que cualquier ama de casa siente después de haber limpiado su cocina y dejarla reluciente (entre otras cosas porque significa el principio del descanso), se traslada en la acción de Baker al momento en que la sábana se va cubriendo de productos alimenticios en la conformación de una amalgama pringosa.

La incapacidad por parte del espectador de compartir el placer estético que el personaje de la acción parece sentir durante el proceso de elaboración de su cuadro-memoria sirve para hacerle consciente de la relatividad de los criterios con que se establece la jerarquía de la experiencia. En el trabajo de Baker, lo blanco no se confronta con lo negro, sino con la materia orgánica que amenaza permanentemente su pureza y que provoca la ansiedad limpiadora, esa tensión en la que se recrea cotidianamente el empeño imposible de Sísifo. La acción de Baker apunta a una superación de esa ansiedad recurriendo a una premeditada sustitución de los materiales que la fuerzan: sábana en vez de azulejos, harina y no limpiador. Tal como el espectador espera, la acción compositiva de Baker tiene que llegar a un fin, y el cuadro gastronómico no puede quedar fijado, sino, como cualquier acción cotidiana, consumido, deshecho. Pero el retorno del blanco no se produce mediante la limpieza obsesiva, no es un retorno al origen inmaculado: Baker no limpia, cubre. El blanco de la harina oculta la obra cuidadosamente elaborada durante media hora, pero no la anula. De modo que cuando ella misma se revuelca sobre la harina y se enrolla en la sábana, el resultado es una mujer blanca, pero no limpia, una mujer blanca que rezuma alimentos fluidos tanto como memorias, historias, dolor. Baker ha recogido su cocina y la ha devuelto al blanco. Pero ese blanco nada tiene que ver con la asepsia: es pura complejidad.

La escritura

La respuesta de La Ribot a Bobby Baker la encontramos en *Pa amb tumaquet*, un vídeo de 12 minutos que servía para abrir la tercera serie. Los espectadores, distribuidos en el espacio de acción, pueden contemplar el vídeo en cuatro monitores distintos. Lo que se ve: la filmación de la preparación un típico pan con tomate catalán, pero sustituyendo el pan por su propio cuerpo. Cámara en mano, ella misma restriega sobre su cuerpo un ajo, parte con un enorme cuchillo un tomate, que también restriega sobre su piel, y a continuación se rocía toda con un generoso chorro de aceite de oliva. Finalmente, trata de limpiarse con un paño, pero nunca conseguirá liberarse de los olores, los líquidos y la grasa. La imagen congelada de los restos de la acción en las pantallas podrá verse durante el resto de las piezas.

A los restos virtuales de *Pa amb tumaquet* (el ajo, el tomate, el cuchillo, el aceite, y las pantallas mismas) se añadirán los restos de "Candida iluminaris". Pero éstos son de naturaleza diversa: la hilera de miniaturas que La Ribot va colocando cuidadosamente sobre el suelo refieren a elementos utilizados en las anteriores piezas distinguidas. Es como si La Ribot tratara de recuperar la memoria de sus propias acciones, efímeras, desconocidas por tanto para muchos espectadores, llenar de identidad el espacio. O como si tratara de develar los signos que han compuesto y componen su código básico de escritura: objetos cotidianos, anodinos (sillas, cajas, bolsas) o caprichosos (muñequitos, miniventiladores, zapatos y prendas de fantasía...).



Ion Munduate (foto: Ibon Aramberri)

También Ion Munduate recurrió a objetos carentes de connotaciones para la construcción de un mundo cargado de memoria: un proyector de vídeo, un rollo de cinta adhesiva, una pala de tenis de mesa y una cajita de música constituían los elementos de

un vocabulario mediante el cual trataba de crear un "sistema de sistemas" que reprodujera, abstrayéndolo, un espacio emocional, su propio entorno vital. La abstracción resultaba de una reducción: no sólo del número de objetos utilizados, sino también del espacio, limitado al generado por la luz emanada del proyector de vídeo, que aportaba una sucesión de imágenes fijas de colores primarios. Con esos escasos elementos, Munduate trataba en la primera parte de *Boj de largo* de practicar una nivelación de lo real. Decididos los elementos a utilizar para la construcción de lo real, ésta se desarrollaba como un juego sobre un espacio blanco que a pesar de su neutralidad tenía la cualidad de los papeles fotográficos: se dejan impregnar por el sistema de una persona sin por ello perder la virginidad que les permitirá ser conmovidos por el sistema de la siguiente. Una casa provisional.

Como La Ribot, Ion Munduate trata de hacer que la mirada del espectador trabaje, que el movimiento ya no se sitúe en el cuerpo del actor, sino en los ojos del espectador. La suya es una danza conceptual, una danza concebida como escritura, que el espectador debe leer para poner en movimiento. Una idea que se hace evidente en la segunda parte de *Boj de largo*, cuando el juego objetual es sustituido por la proyección de los vídeos. En el primero se muestra la secuencia de un 'yocari', una especie de tenis de mesa en que el jugador, el propio Munduate, golpea una pelota sujeta al tablero por un cable elástico. La peculiaridad del 'yocari' de *Boj de largo* es que la pelota ha sido sustituida por una cámara de vídeo, que es a la que en realidad durante la proyección golpea. Estos golpes a la cámara-mirada parecen devolver al espectador la responsabilidad de la pieza, que concluye con la proyección de un eclipse virtual, cuya visibilidad entorpece el cuerpo del coreógrafo recostado sobre el proyector.

En el caso de Olga Mesa, creadora de una danza mucho más orgánica que la de Ribot o Munduate, la cuestión de la escritura está presente de una forma literal. Las acciones de la coreógrafa escribiendo con tiza blanca sobre el suelo negro mientras entra el público, o bien delimitando el campo de acción antes de comenzar el espectáculo en las tres piezas que componen su trilogía *Res non verba*, constituían mucho más que una introducción o un rellenar el tiempo de espera, eran más bien un manifiesto, una definición de la

danza que se iba a desarrollar a continuación: una danza del trazo, un movimiento como generador de huellas de una persona-cuerpo.

En *Esto no es mi cuerpo* y *Desórdenes para un cuarteto*, Mesa recurrió a la escritura con tiza sobre fondo negro. Sin embargo, a partir de la alternancia entre la escritura física y la escritura virtual por medio del Neokinok (de Daniel Miracle) en Daisy Planet, también Olga Mesa, como La Ribot, inició su peculiar giro hacia el blanco. La voluntad impulsiva de comunicación con el otro desde la consciencia de un cuerpo que no se reconoce como únicamente mío (*Esto no es mi cuerpo*) se vio desplazada por una voluntad de comunicación sosegada, donde el amor (*L'imitaciones, mon amour*) y la observación (*Más público, más privado*) se alternan como motores.

La escritura sobre el cuaderno, sobre la página blanca, sustituye a la escritura sobre la pizarra. Los signos son más claros, el trazo es más limpio, el tempo más lento. Cuando se escribe con rotulador sobre una pizarra blanca o cuando se escribe con bolígrafo sobre el papel, el nivel de expresión disminuye, porque la atención se concentra en el signo. Al mismo tiempo, lo blanco impone un ritmo más contemplativo, cuesta más romper el silencio, tratamos de no emborronar más de lo necesario, de no marcar con nuestras pisadas la superficie lisa de la nieve si no es para indicar con claridad cuál ha sido el camino elegido.

En el proceso de trabajo de *Más público, más privado*, la página en blanco se ha convertido en elemento central de la reflexión: Godard sirve de estímulo, el cine de referencia. La mirada del espectador asume el protagonismo del espectáculo; el cuerpo ya no escribe, sino que se somete a la observación, el intérprete / creador es capaz al mismo tiempo de ser sujeto y objeto de la mirada, el cuerpo se mira a sí mismo y lanza al espectador la responsabilidad de la escritura. Sobre ese cuerpo que se observa el espectador escribe, también, como en una página en blanco. ¿Una página en blanco? No, no totalmente, más bien una página blanqueada en la que quedan restos de tantas y tantas escritura previas.

En *Más distinguidas* 97, La Ribot incluyó una pequeña pieza dedicada su hijo Pablo. Provista de un enorme cuaderno que colgaba de su cuello, escribía sobre él con un grueso rotulador el título de la pieza. A continuación, sobre un vals distinguido de Satie, iniciaba un dibujo infinito de una mujer con un enorme cuaderno en el que se

veía el dibujo de una mujer con un enorme cuaderno... La sencillez se hacía compatible con la infinitud sin por ello perder ternura.

No obstante, la cuestión de la escritura en la danza de La Ribot está más presente en otras piezas en que utiliza y reflexiona sobre la cuestión de los códigos, y muy especialmente, "Misunderstanding" (1997): se trataba de una breve coreografía para la que se utilizaba como material los códigos que los coreógrafos de ballet emplean para indicar a los bailarines por medio de las manos y los brazos los movimientos a ejecutar con todo su cuerpo. Así, la pieza de La Ribot se podría entender como una metadanza, si bien La Ribot prestó más atención a la cualidad física del código que a su significado o interpretación.

El tiempo

La Ribot volvió sobre la utilización de códigos gestuales para la composición coreográfica en *El gran game*. Las acciones de los intérpretes habían sido construidas interpretando corporalmente la traducción al lenguaje de los sordos de determinados textos. De modo que, cuando cada uno de los intérpretes ejecutaba su partitura, era consciente de estar transmitiendo un contenido verbal que difícilmente podría descifrar el espectador. Éste podía advertir que los intérpretes le estaban tratando de decir algo, pero muy improbablemente conseguiría adivinar qué. En ese contexto de bailarines elocuentes, el espectador se sentía en cierto modo excluido, se convertía momentáneamente en sordomudo.

El *gran game* resultaba de la elaboración y borrado de códigos, pero también de la superposición de reglas y excepciones, de la demora en la acción tanto como de la angustia por el tiempo que se agota ineludiblemente. En este sentido, puede ser considerado el espectáculo de estructura más compleja ideado hasta el momento por La Ribot. La aproximación lúdica a la complejidad es también el rasgo más relevante del trabajo de otro creador presente en Desviaciones, Gary Stevens. En la acción presentada en Madrid, *And (Y)*, los intérpretes ejecutaban durante más de tres horas, acciones cotidianas, fragmentadas, encadenadas, reversibles y repetibles. Comparten con el público un espacio vacío y luminoso, comparten con el público un tiempo largo, que ellos habitan, que el espectador

transita. Gary Stevens no participa en la acción como ejecutante, pero probablemente es el espectador más fiel, el único que no abandona la sala en todo el tiempo de re-presentación: se convierte por ello en el intérprete por excelencia de la obra.

"Este proyecto –escribía Stevens– surgió de un interés por estructuras basadas en el tiempo que se desdoblan para un público y sin embargo se resisten a una narrativa. El problema que plantea la narrativa -donde el medio se convierte en el vehículo para contar una historia- es una preocupación fundamental para la complejidad de la acción trabajando dentro de un contexto artístico. Mi experiencia con muchos videos de arte recientes que muestran fragmentos de películas y repiten las secuencias, me indujo a llevar a cabo experimentos similares con la acción en vivo. En *And* se resiste la posibilidad de un hilo narrativo en la rutina del movimiento repetitivo, gestos y frases continuas, de manera que comienza a cobrar un carácter humorístico e inquietante".

And es una escultura mucho más que *On a mother experience* un cuadro. La complejidad de la imagen final creada por Baker, envuelta en su sábana sucia y blanqueada, produce una imagen mental que advierte de la imposibilidad de convertir en imagen la memoria y el despliegue de fluidos que se nos ha ofrecido durante el espectáculo. En cambio, la imagen mental resultante de *And* carece de negativo: es una escultura en sí misma, si bien una escultura en el tiempo que, por tanto, sólo existe mentalmente, en el espectador más que en los intérpretes, en el autor, en cuanto testigo del proceso, más que en el público.

Gary Stevens confiesa que para él *And* era una tentativa de plantear un conflicto entre las artes plásticas y las artes escénicas. "No hay un buen debate que funcione entre teatro y escultura, porque se odian demasiado. Una de las ideas que me gustaban: que la escultura sólo quiere estar ahí y que el drama quiere irse a alguna parte. La idea de drama se acepta como un vehículo, mientras que la escultura sólo trata con el material. Y en general este es el conflicto".

And es una escultura blanca, porque los intérpretes han sido reducidos a acciones elementales, controlables y limpias. No asépticas, porque se trata de fragmentos de lo cotidiano y porque ninguno de los intérpretes renuncia a su personalidad, a su aspecto habitual. Incluso cuando juegan, no interpretan. Su única interpretación con-

siste en la ocultación de la ironía: porque fingen no saber que han sido convertidos en personas enmarcadas, temporal y espacialmente enmarcadas, y sometidas a una estructura caprichosa.

Lo interesante radica en que ni el enmarcado ni el capricho estructural son resultado de una decisión individual impuesta, sino que han ido siendo producidas en un juego colectivo a lo largo del cual las reglas han ido siendo aceptadas y los tiempos han ido siendo asumidos como naturales. A lo que el espectador asiste entonces es a la experimentación de una nueva estructura social caprichosa generada de modo colectivo a partir de una intervención ajena. Este trabajo de experimentación espacio-temporal queda en la memoria del espectador como una escultura humana, sólida y definida en cuanto escultura, leve e inaprehensible en cuanto humana.

La convención

Jerôme Bel se aproximó a este tipo de construcción en *The show must go on*. No porque el resultado de los juegos propuestos por Bel dieran lugar a una escultura, sino por la idea de una composición asentada en la acumulación de iniciativas colectivas, que a su vez es recibida de formas muy diversas por cada uno de los integrantes del colectivo de espectadores. Las instrucciones verbales / visuales presentes en Stevens son sustituidas en el espectáculo de Jerôme por instrucciones musicales. De modo que si Stevens transforma el teatro en escultura, Bel transforma las canciones en convención teatral.

De lo que se trata es de pedir a un conjunto indeterminado y variable, pero siempre numeroso de intérpretes, que reaccionen a los títulos o a las letras de canciones profundamente asentadas en la memoria colectiva de los últimos treinta años, que se van sucediendo pausadamente (ya que el técnico va sustituyendo uno a uno los discos compactos que las contienen a la vista del espectador) para dibujar no una narración, peso sí un itinerario coherente. En ocasiones, los intérpretes asocian a las letras acciones de forma libre. En otros casos, se componen mínimas secuencias coreográficas. A veces, finalmente, los intérpretes desaparecen y la asociación se desplaza al teatro: a la iluminación, a la escena, al espectador..., es decir, a los diferentes elementos que componen la convención teatral.

Si en su primera pieza, *Nom donné par l'auteur* Bel se había centrado en los objetos, rehuyendo toda teatralidad, en *The show must go on* Bel renuncia a los objetos, pero utiliza los elementos de la convención teatral (actores, escena, iluminación, maquinaria, espectadores) como objetos, cuyo movimiento orgánico, eléctrico o emocional crea la danza: el movimiento orgánico de los actores, las transformaciones de la iluminación (intensidad, color, oscuridad), el uso de trampillas o las reacciones del público ante la acción o ausencia de acción o las provocadas por las asociaciones emocionales que determinadas canciones producen.

Los momentos más inquietantes para el espectador son probablemente aquellos en que se le cede toda la responsabilidad sobre el movimiento. Tanto en aquellas secuencias en que los intérpretes están ausentes y la escena o el teatro iluminados (que dan lugar al cruce de miradas entre los asistentes) como aquellas en que los intérpretes en el proscenio miran fija e individualizadamente a determinados espectadores. De un modo más lúdico, La Ribot, en su serie *Más distinguidas* 97, ejecutaba una pieza en que también la responsabilidad era dejada casi por completo al espectador. Cubierta por un enorme lazo azul y armada con un ventilador y un cronómetro, la pieza consistía en medir cuatro minutos de inactividad física compartida con el público: un minuto de meditación, un minuto de reflexión, un minuto de silencio...

En su último espectáculo, *Más público más privado*, Olga Mesa centró también su trabajo en el juego con las convenciones y en el tratamiento de la mirada, del intérprete y del espectador. Mesa partía de la observación del propio cuerpo y del propio movimiento por parte de los intérpretes, que constantemente se apoyan en la mirada del público. Es como si sintieran la necesidad de hacerle partícipe por medio del cruce de miradas de su extrañeza, de su búsqueda; en la primera parte, una búsqueda que se restringe a lo físico, a los impulsos, los modos de caer, el contacto con el suelo, la presión, la capacidad motora de las manos, los equilibrios, las tensiones...; en la segunda parte, una indagación igualmente fenomenológica, pero que ocurre en el terreno de las impresiones psíquicas, la memoria, la revisión de los actos cotidianos. Es entonces cuando uno de los intérpretes, Juan Domínguez, entrega un pequeño monitor a una espectadora, se tumba al fondo del escenario, frente a una cámara, dando la espalda al públi-

co, y elabora un discurso íntimo sobre sus fantasías sexuales para acabar regalándole su cuerpo (en la distancia) a esa desconocida con el ofrecimiento de que haga con él lo que quiera.

En ese juego de proximidad y distancia, en que los intérpretes ofrecen a la mirada del público su cuerpo y su memoria, el espectador se hace consciente de la imposibilidad de acceder al otro por medio de la mirada, se hace por tanto consciente de los límites de la espectacularidad y puede participar, si así lo desea, en ese juego de rebotes mediante el que se conforma un espacio habitado por la soledad compartida, un espacio que no consiguen rasgar ni los cuerpos desnudos de los intérpretes, ni el humor de sus acciones, ni la exhibición de sus recuerdos, ni mucho menos la mirada obsesiva de un espectador constantemente mirado.

Este trabajo de Olga Mesa resulta mucho más sereno desde el punto de vista físico que los anteriores, aunque probablemente mucho más inquietante. Y es que toda la crueldad que en *Esto no es mi cuerpo* o *Desórdenes* aparecía representada en el cuerpo de los intérpretes, en *Más público, más privado* se convierte en tensión lanzada al espacio intermedio, al espacio de la mirada y de la observación del que participan tanto los actores como los espectadores.

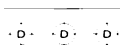
La violencia

El ludismo de estos espectáculos no esquiva el tratamiento de la violencia. A veces representada de formas sutiles, como en "De la vida violenta", una de las primeras piezas distinguidas de La Ribot, o como en "Mátame suavemente", una de las canciones de *The show must go on*. A veces representada en clave humorística, como en "Manual de uso" (*Más distinguidas* 97). Pero también en ocasiones mostrada con crudeza, como en los ejercicios de crueldad practicados por Olga Mesa sobre sí misma en *Esto no es mi cuerpo* o en una de las imágenes más impactantes de *Still distinguished*, la de "Another bloody Mary".

"Another bloody Mary" era una "naturaleza muerta" en la que La Ribot se exhibía caída y desnuda (apenas un mechón postizo de pelo rubio sobre su vagina y una peluca también rubia sobre su rostro) sobre una alfombra roja compuesta por telas, bolsas de papel y otros objetos del mismo color que ella ha preparado cuidadosamente antes de dejarse caer en una estudiada pose sobre

ella. Temáticamente, la pieza conecta con la "nº 14" (*Más distinguidas* 97), en la que La Ribot entraba en escena con un cartel de "se vende" sobre el pecho y una silla en las caderas. La acción consistía en un progresivo dominio de la silla sobre la intérprete: la disociación de artista e intérprete resultaba una vez más clara en este ejercicio en que una ordenaba a la otra que activara el mecanismo de su tortura. Y sumisamente, la intérprete ponía en movimiento una silla que progresivamente la iba reduciendo hasta el fondo del escenario, hasta el suelo, en una especie de prolongada y brutal violación hasta la muerte. (Esa misma silla, reaparecería fragmentada en "Chair 2000", inmovilizando una vez más a la intérprete, en este caso de pie, pero con las tablillas sujetas con cinta adhesiva a distintas partes de su cuerpo con el fin de bloquear las articulaciones). En este caso, la violencia representada se completa con la violencia real de la mirada practicada durante cinco minutos por los espectadores que circulan libremente en torno a la mujer caída y la fragilidad representada se descubre como fragilidad real en ese cuerpo al que sólo una piel finísima, casi transparente, y la momentánea protección del "arte" pueden defender de una agresión real.

José A. Sánchez es profesor de la UCLM; ha publicado los libros *Brecht y el expresionismo*, *Dramaturgias de la imagen*, *La escena moderna*, *Desviaciones* y *El arte de la danza* de Isadora Duncan.





Arrojar el cuerpo a la lucha

Raimund Hoghe

La joroba

I

"Arrojar el cuerpo a la lucha", escribió Pier Paolo Pasolini.

II

La gente dice que es demasiado pequeño para su edad, demasiado delicado, demasiado débil. Y hay algo más, que casi no se ve todavía: una ligera curvatura de la columna vertebral, una curva apenas visible, que les da miedo. Se vuelve más y más pronunciada y crece, sin que se pueda detener. Poco se puede hacer, dicen los médicos, le recetan masajes y gimnasia y, una vez al año, una cura junto al mar. Dicen que es bueno para los bronquios del muchacho, que así respirará mejor. Cuando era más pequeño, su madre una vez le hizo un traje de marinero. En el cine veían las películas de moda, que los transportaban al lejano sur, al sol y al mar. Cambiaban la progra-

mación los martes y los viernes. El mar era siempre tan azul como el cielo.

III

La curvatura de la columna vertebral ya era claramente visible. La joroba sobresalía. Su madre decía que, con jerséis anchos, apenas llamaba la atención. Nunca pronunciaba la palabra joroba. Ella sólo lo llamaba su espalda. Pasando uno o dos años en una clínica, escayolado de pies a cabeza, quizá se podría enderezar, le explicaron los médicos en una institución para minusválidos. Ella se opuso. Esa espalda era preferible a aquello. Camino de casa, se fueron a tomar café y celebraron su decisión como una victoria. "Lo importante es que nos tenemos el uno al otro". Por las noches seguía durmiendo en una cama de escayola que se abrochaba sobre el pecho y el vientre con dos correas de color carne. Por la mañana se le permitía soltar las correas, anchas como una mano, y echarse junto a la impresión en escayola. Cada dos años se la cambiaban. Madre e hijo iban juntos a la consulta de un ortopeda. Él se quitaba la ropa y se tumbaba sobre un paño de goma. Le pintaban la espalda con la escayola diluida. La sentía caliente y húmeda sobre la piel desnuda. Seca y dura se desprendía más tarde del cuerpo.

IV

Al hijo le hacen un corsé que apenas le deja caminar. El corsé es de hierro, cuero y tela. Por delante se ajusta con cordones. Es rígido y produce heridas. Restringe los movimientos. El olor del cuero le produce náuseas. Entre el corsé y las zonas excoriadas se colocan algodones. Sólo es cuestión de acostumbrarse, dice el médico, más tarde ya ni lo sentirá, será como una segunda piel. Pero él no se acostumbra. Hay cosas peores que una espalda así, asegura la madre, y tras dos paseos ya no le obliga a ponerse el corsé. Porque también se puede caminar derecho de otra manera. El corsé queda relegado a uno de los rincones más inaccesibles del armario.

V

Dos veces por semana lo trata una fisioterapeuta. Uno de los ejercicios consiste en hacer fuerza contra un objeto fijo doblando el brazo del lado más débil del cuerpo. En un estudio de culturismo hay un cartel colgado que reza: "La fuerza crece frente a la oposición".

· · ·
· · ·

José A. Sánchez: Quizá podríamos comenzar planteando cómo se inscribe esa experiencia del cuerpo que relatas en el texto en un planteamiento escénico como el que vimos ayer.

Raimund Hoghe: Yo creo que al espectador debe de resultarle imposible identificarse con mi cuerpo. Sin embargo, sí puede establecer una conexión emocional con otros elementos del espectáculo. Y esto para mí es muy emocionante: cómo combinar este cuerpo con la belleza de la música en una estructura formal... Creo que la recepción puede ser muy distinta según los países. En Alemania, por ejemplo, tenemos una historia del cuerpo diferente a la historia del cuerpo que puede haber en España. Además, bajo el Tercer Reich se hizo el intento de seleccionar determinados cuerpos. Actualmente la ingeniería genética parece empeñada en continuar ese camino. Y entonces me planteo qué cuerpos habrá en el futuro. Probablemente mi cuerpo no pasaría la primera prueba, habría sido descartado previamente, y esto no es deseable. Yo creo que esto se plasma en mi trabajo, se plantea esta reflexión sobre el cuerpo, también sobre la minusvalía. ¿Qué tiene de terrible? La verdad es que no sé qué tiene de terrible. Naturalmente, yo también he escrito mucho acerca de otras personas, gente que tenía otras minusvalías muy distintas a la mía, mucho peores, pero que a menudo poseían una belleza inmensa. También en lo que respecta a la edad, a una edad avanzada, por ejemplo, puede haber gran belleza; esto es algo que generalmente no se considera así. Así entiendo mi trabajo, tomando mi cuerpo como representante de otros cuerpos, arrojando mi cuerpo a la lucha, pensando que esto se puede hacer sin resultar herido, y no para despertar compasión o lo que sea, lo hago porque lo tengo que hacer; eso es lo único que intento hacer con mi trabajo. Pero no quisiera que esto se convirtiera en un monólogo... (Aplausos)

Claudia Wegener: Raimund, me ha parecido muy interesante lo que acabas de decir sobre la identificación, y que el problema consiste en que la gente, los espectadores, no se pueden identificar con tu cuerpo, creándose así una distancia, ... y quizá eso suponga un reto enorme a través de tu actuación escénica, ya que tú te colocas en el espacio como figura de excepción y, sin embargo, te consideras representante de todos; eso es un gran reto. Creo que lo que me gustaría hacer es hablar de la función de ayer, ¿de acuerdo? Me parece que las direcciones son importantes. Para empezar, ya en las cartas, la de los niños de África que vienen a Europa, en dirección norte-sur; los turcos en Alemania que escriben a Oriente, es decir, este-oeste; y luego tú, en tu actuación pareces moverte de manera muy lineal: este-oeste, norte-sur. No parece que haya curvaturas, ¿no?

RH.: No, no... son caminos muy claros, he intentado reducirlo para aprovechar el camino más corto para llegar de un punto al otro; es decir, que lo superfluo, los pequeños rodeos, han sido eliminados. El propio trabajo lo condiciona. Aunque en la primera fase de ensayos no estuviera tan fijado cada camino, pero después sí. De allí surge la forma, o dicho de otra manera: ¿de dónde surge la danza, dónde comienza la danza? Bueno, el movimiento... también hemos leído esa frase, "La fuerza crece frente a la oposición"... y luego también está el movimiento con las pesas que levanto en alto, ¿acaso ese movimiento no es también danza? Un movimiento de danza y otras cosas... Los caminos deben ser muy cortos, muy claros, muy sencillos. El movimiento es como el inicio de la danza, es donde empieza la danza. Para mí la danza en estos rituales... Bueno también he visto varias veces la ceremonia del té en Japón y el tema es que también tienen una coreografía, y que me expliquen por qué eso no ha de ser danza; para mí es un movimiento ejecutado desde la consciencia, tiene que ver con lo consciente... es un movimiento consciente y allí es donde comienza la danza, así también en la ceremonia del té. Yo también me doy cuenta de ello, cuando estoy en el escenario, de que frecuentemente pienso en esos maestros del té y la actitud que tienen. Lo que quiero decir no es que ahora yo considere que tenga que transmitir una emoción o representar un acto, más bien tengo que estar en la acción, tengo que estar en el movimiento, y entonces surge algo por sí mismo, no es que yo tenga que expresar algo determina-

do... y eso es, de alguna manera, como una ceremonia del té o como "Zen o el arte del tiro con arco": consiste en mantenerse con exactitud en el movimiento, sin pensar en otras cosas; esto no siempre se consigue, claro, y a veces me doy cuenta de que me deslizo al siguiente movimiento, pienso en el siguiente movimiento, pero luego recupero y vuelvo al movimiento, a apoyarme en la imagen del tema, al ritual que se está desarrollando, dándome igual lo que suceda, independientemente de si la mitad del público se levanta y abandona la sala, a pesar de todo el ritual continuará; es como un cuadro en el museo, da igual lo que haga la gente ante él, el cuadro existe ahí como oferta y lo que suceda con ello sigue siendo exterior a él, está fuera de su poder. Y como el poder a mí no me interesa... El cuadro sigue siendo el mismo, independientemente de si hay 10 ó 100 espectadores ante él; el cuadro no se modifica, pero la representación se modifica enormemente con los espectadores, por la reacción de la gente. La primera representación fue muy distinta a la representación de ayer, por ejemplo, porque la gente era distinta y había otra energía en la sala de espectadores. No quiere decir que lo haya hecho de manera totalmente distinta, sí que ha habido modificaciones, pero en ocasiones las representaciones han sido exactamente iguales y en la primera velada se ríen, y en la segunda velada nadie se ríe. Eso realmente tiene que ver con la energía de las personas que estén allí. Porque se percibe... Yo intento no verme afectado por ello. No voy a reaccionar ante la reacción de los espectadores; sólo pretendo no ser una víctima. En Montpellier este año hubo muchas ocasiones en que la gente se reía, pero yo sabía que a los tres minutos dejarán de reírse, porque algunos de los textos no eran precisamente hilarantes. Algunos trataban de racismo... Tiene mucho que ver con el recuerdo. Recuerdo la sonrisa de los hombres blancos al observar a los políticos negros involucrados en los asuntos del Congo. Yo sabía que pronto aparecería esa frase y otras también, lo sabía. Podemos reírnos ahora, pero dentro de unos minutos se os congelará la risa. Y aunque no sea así, yo continúo con la representación, tanto si se ríen como si no.

CW: Sí, yo también creo que has desarrollado un lenguaje muy reducido, es un lenguaje de la danza lo que has desarrollado. Con respecto a lo de las direcciones, sólo quería reflexionar contigo sobre los

movimientos, que siempre son en línea recta. Naturalmente, debido a la reducción, eso también lo veo, pero quizá es que no haya ningún movimiento tangencial, ningún arco... el movimiento es fundamentalmente así, en línea recta, o así en el espacio, y luego volver atrás. Por ejemplo, en el gesto de desdoblar algo y volverlo a doblar quizá haya una exclusión. Es posible que se trate de una exclusión de la curva. La curva también es la espalda y el movimiento en el espacio lo recto, quizá lo que pretendes establecer sea una oposición dura entre la música y tu cuerpo, como tú mismo has descrito, la belleza de la música y tu cuerpo, quizá similar a los movimientos lineales y la espalda, la curva.

RH: Yo estoy muy influido por la estética japonesa, además, vivo en Dusseldorf, donde también viven muchos japoneses; en la casa en la que vivo viven muchas más familias japonesas que alemanas. También hay un templo japonés, es decir, es una cultura que me resulta muy cercana. De allí procede mi inclinación por lo rectilíneo más que por el ornamento, y también me gusta esa severidad formal del arte japonés. Aquí en España las cosas también son a menudo muy severas, muy rectilíneas, y pienso que por eso aquí ha funcionado muy bien... En cuanto a la estética japonesa, también en mi propia vida me he organizado del mismo modo, sencillo y rectilíneo, pero siempre se encuentran círculos en ello, también puede haber círculos. Lo que hago en el escenario, en realidad, no es más que lo necesario. Es lo necesario; si es necesario correr, para producir una ruptura y yo lo siento así, pues lo hago, pero no pienso, es decir, esto no está pensado desde la mesa de escritorio; por ejemplo, ahora debería producirse una cesura, así que introducimos una cesura. No. Es decir, yo paso la función completa, también durante los ensayos, y entonces me doy cuenta de que hace falta algo, de que para mí resulta demasiado triste, así que siento que se necesita un movimiento, una carrera, y con Luca puedo trabajar muy bien, tenemos el mismo concepto de las cosas y eso también me sienta bien. Por ejemplo, con respecto a "Una velada en Roma", que es el momento del trapo de colores, el carmín de los labios y las velas... es algo que sienta bien. A mí me sienta bien, al público le sienta bien y lo necesito en ese momento. Y eso provoca esa ligereza, esa pausa. Además sé que no se trata de una sucesión de pun-

tos álgidos; durante la función también hay momentos más reposados que son necesarios, no obstante, para llegar a un punto determinado. Algunas personas desearían que la representación durara media hora y fuera directamente al grano, pero al igual que en la vida hay que andar el camino completo para llegar, no se puede decir: "Ahora, simplemente, me salto esto y hago sólo lo más...". Yo también sé cuáles son los momentos difíciles para el público, pero para mí también es necesario y no se lo puedo ahorrar, en ese sentido. Por otra parte, al igual que sé que quizá dentro de tres minutos ya no se van a reír, también sé que ahora viene un pasaje en el que se pueden relajar, en el que, sencillamente, hay una sensación agradable. Y eso es importante para mí, que todo esté presente, el humor, que también haya cosas divertidas, que de vez en cuando uno se ríe, pero todo es necesario. Sobre el escenario no hago nada que no sea necesario, aunque algún espectador piense que se podría eliminar alguna que otra cosa. Las piezas se han alargado después del estreno, antes eran más cortas, pero me resultaban demasiado poco profundas, quizá para el público sea más agradable y funcione magníficamente; el público lo considera estupendo, pero a mí me resultaba demasiado superficial y actualmente no estoy tan interesado en los efectos. También me interesa esto en mi nuevo trabajo, he hecho alguna cosa con arena. Luca también hizo algo así para mí y lo hizo magníficamente, aquello que estaba haciendo, y le dije: "Esto está demasiado bien hecho. Provoca admiración el haber podido llegar a hacerlo así, esas líneas". Realmente era sensacional, pero no es eso lo que me interesa, que el espectador diga: "¡Vaya, qué bien hecho está! ¡Lo que sabe hacer esa persona!". Eso no es lo que estoy haciendo yo aquí. Lo que hago, en cierta manera, no es difícil, no es como para decir: "¡Vaya, lo bien que mueve el brazo! ¡Cómo levanta la pierna!". Eso no es lo que hago, es otra cosa; no está pensado para producir ese tipo de efecto: "¡Oh, qué bien hecho está!". Tampoco es eso lo que me interesa de la danza. Hay cosas muy, muy buenas o que yo considero muy buenas, y las olvido. Olvido lo que hay detrás, porque parece muy sencillo. También está retratada Greg Paloka, una bailarina expresiva de los años 20-30 que también tenía esos conceptos. Decía que lo más sencillo es lo más difícil. Y también tenía ese

respeto por la música. Si se ilustra una música con movimiento o si se piensa en enaltecer un poco la música. Ella vivió en el ámbito de los artistas de la Bauhaus, y Paul Klee le dijo en cierta ocasión que no se puede bailar a Bach. Que ya Mozart sería difícil, pero Bach es tan perfecto que no se puede decir: "Bueno, voy a hacer un movimiento bonito para acompañarlo". Esto también es lo que me ronda la cabeza cuando pongo un play back de Bach o de Mozart. Procuro respetarlo y no ilustrarlo, no desmembrarlo con mi danza. Quizá se hagan cosas más sencillas sobre estos mismos temas, como lo de las casas que se abren o algo así, esas cosas sencillas; pero no pensar: "Ahora voy a aportar algo a esta pieza musical". Pretendo que quede claro que la música también se puede escuchar, descubrir la belleza de la música. También los textos de la música me parecen muy importantes. Procuro enterarme de lo que se canta, aunque no entienda el idioma. Sé un poco de español o de italiano, más o menos sé de lo que tratan las canciones que se cantan. Las únicas letras que desconozco son las de esas canciones griegas cantadas por Melina Mercouri, pero ella tiene tanta fuerza que, aunque no se hable el idioma, a esa mujer se la entiende. No se está pensando: "¿Qué dirá el texto?". Se la entiende sin entender una palabra. Quizá eso también lo tenga en común con la música: música popular, música clásica, música del siglo XIV, de Victoria de los Ángeles... El que puedan combinar tiene que ver con la personalidad de los cantantes, que se mueven en un nivel muy elevado. En lo que respecta a la música, tampoco se trata de que el público diga de un cantante: "¡Oh, qué magníficamente lo ha hecho!". Todos ellos tienen una simplicidad en su manera de cantar. Eso también me gusta en las piezas más modernas, cuando estoy trabajando con la música. Cuando hay un cantante que nos presenta todo lo que sabe hacer, eso es algo que ya no me interesa. Quienes me interesan son los que no dan la impresión de que están presentado todas sus habilidades. Ellos cantan; (...) son distintas también las interpretaciones de cada uno... quizá también sea que yo elijo lo que a mí me interesa personalmente, no pienso en lo que podría interesar a la gente o lo que se hace en la actualidad. Es lo que a mí me interesa en ese momento y eso también tiene que ver con la actualidad, con lo que está sucediendo en el mundo. La carta de los niños africanos se

publicó mientras yo estaba ensayando la pieza, es decir, no es que yo dijera: "Voy a leer una carta de tales y cuales características". Surgió en ese momento. Por eso, mis obras siempre reflejan el tiempo en el que surgieron. Hace tres años que surgió ésta y he tenido la fuerte sensación de que muchas cosas eran como si hubieran surgido la semana pasada y estuviéramos de estreno. También porque el tema de la guerra está muy presente en la pieza y eso es algo muy actual. Hace tres años había otra guerra y refleja el tiempo, y que en ese sentido no ha cambiado nada.

CW: Creo que tengo una pregunta acerca de esa transformación. ¿Hay una transformación? Me parece que el espacio en el que bailas es un espacio de lectura y que las direcciones que utilizas —líneas rectas hacia delante y hacia atrás— son las direcciones en las que se lee y el enrollar o doblar las cosas también tiene algo que ver con la lectura; creo que la palabra latina *legere* (leer) significa 'ir recogiendo' y también 'leer' o 'leer en voz alta', ambas cosas. En esta acción del desenrollar y volver a doblar se produce un espacio que, de alguna manera, es un espacio doblado en el que quizá no haya ni dentro ni fuera. Podíamos decir que el dentro y el fuera se generan por el acto de doblar: doblar y desdoblar; y eso de alinear una cosa detrás de la otra... He leído tu libro sobre Gretna Lucker, en el que habla sobre el mar. Quizá lo que tú bailes también sea un espacio como el mar, una ola tras otra, de alguna manera todas iguales, y todas individuales, y lo imparable de una ola sucediendo a la otra. La pregunta es, ¿qué es o cómo es la transformación? ¿Cómo se transforma el mar? ¿Hay una transformación o lo que existe es sólo una cosa tras otra, una cosa tras otra?

RH: Ésa es una pregunta muy filosófica (risas), pero es igual que un día sucede al otro (risas). Sí, un día tras otro, una acción tras otra... y lo que frecuentemente me fascina ver es la impresión que se recibe de que esto no puede seguir así, ahora cómo va a salir de aquí, en determinadas imágenes y que, de hecho, la cosa funcione de manera muy sencilla. La transformación es posible y es muy sencilla de producir, de hecho. Eso me parece fascinante, ese momento. Sí, la transformación es posible, sí que la transformación es posible, como las olas, una tras otra.

CW: Quizá haya clases distintas de transformación. Por ejemplo, en tu texto has descrito cómo se hace ese molde de escayola de tu espalda, cómo primero es caliente y cómo se va volviendo luego, conforme se va poniendo rígido, conforme se va enfriando. Ahí se transforma algo en un sentido muy plástico y en esta sucesión de uno tras otro quizá la transformación sea muy distinta, no sé cómo, pero distinta al sentido plástico. Tú has dicho también que con lo que haces quieres provocar transformaciones en el espectador

RH: No, transformaciones en el espectador no, simplemente que vuelvan en sí. Algunas personas están agradecidas incluso, después de haber hecho tantas cosas a lo largo del día, de poder estar sentados durante dos horas y que les dejen en paz. Están ahí sentados, sin que nadie les moleste y todo lo que ha pasado durante el día desaparece. Y eso no es lo peor, porque siempre existe una conexión con la realidad. No es que yo construya un mundo utópico: estamos en el teatro, donde todo es hermoso, y olvidamos el exterior, donde también tenemos una historia. Cada hombre es libre, cada espectador es libre de hacer o dejar de hacer o pensar lo que quiera o cambiar para transformarse o no. A fin de cuentas no es asunto mío, debe hacerlo cada uno consigo mismo. Yo sólo puedo presentar esta oferta y decir: "Éste es mi espacio, estáis invitados, podéis aceptar mi invitación o no". Y para mí es hermoso oír a la gente cuando asegura que le ha sucedido algo en su interior, pero no necesariamente tienen que transformar sus conceptos. Cuando vuelven en sí es estupendo.

CW: Quizá también sea importante lo que tú describes como acercamiento y distancia en tu trabajo. Creo que das mucha importancia a las dos cosas: al acercamiento y a la distancia. En tu retrato de Rosa Ausländer hay una frase que resuena en mi cabeza, es un pequeño poema de ella y escribe lo que tú apuntas en tu retrato: "Acércate más a la luz, hermana, sólo el espacio de un aliento, sé audaz e inaccesible". Tú pareces hacer algo así. Acércate a la luz y sé inaccesible. De alguna manera veo las dos cosas en tu trabajo. Una pregunta más: Tu pieza se llama *Lettere amorose*, ¿qué o cómo es el amor que bailas tú en ella?

RH: *Lettere amorose* también es una pieza musical de Monteverdi que se sitúa al principio de este trabajo y las cartas también son cartas de amor, pero no de un amor colmado, realizado, ni la carta de

los jóvenes turcos que escriben a su patria, la carta de mi padre a mi madre tampoco es una carta de amor en el sentido habitual y la carta de los niños de África... hablan de amor, ellos aman Europa desde la distancia. El amor está en estas cartas siempre en un lugar distinto al que a uno le gustaría; es decir, es la distancia entre el que escribe y el que recibe la carta. Hay una gran distancia entre ambos, y eso es lo que todas las cartas tienen en común, que siempre existe esa distancia. Por otra parte, eso para mí no es algo triste en el sentido de: "¡Ay, esa distancia, qué tristeza!". Para mí, esa distancia en el escenario hace posible observar los sentimientos, porque, si no, la pieza se ahogaría en sentimentalismo. Para mí esa distancia me hace posible, como espectador, que pueda tener mis propios sentimientos y no ahogarme en sentimentalismos. Si no, tendría que reducir los sentimientos en el escenario, lo que estoy expresando, al igual que la música. No plasmar una emocionalidad tan fuerte, pues la música es algo tremendamente emocional. Entonces tendría que decir, vale, voy a utilizar una música menos emocional, y así necesitaría menos distancia para la acción, eso sería una posibilidad; pero cuando yo oigo la música creo que posee una gran fuerza, creo que también necesita esta distancia. Lo que tiene en común con los signos Zen japoneses es que no necesariamente tienen importancia los objetos y los puntos que se pintan, sino la distancia entre ellos. Eso es lo importante en la pintura japonesa; y cuanto mayor es la distancia, mayor energía existe.

Pregunta del público: Tengo una pregunta bastante sencilla. Me gustaría saber algo acerca de los materiales que hay encima del escenario, todo es bastante ligero, fácil de transportar, todo podría caber en una mochila, todo es muy ligero. ¿Tiene algo que comentar sobre ello, sobre los materiales?

RH: Es cierto, el atrezzo cabe en el equipaje de mano permitido en el avión. Esto me parece estupendo y los materiales, por ejemplo las telas, proceden de una tienda en Bruselas, una tienda de marroquíes junto al edificio de los arcos, una tienda que me fascinó. No son materiales caros, no es algo que esté hecho con mucho dinero. Tampoco la tela dorada es cara, de hecho fue muy barata. Costó lo que costaría aquí una cena en un buen restaurante, esa tela dorada. También las telas de colores son materiales muy sencillos, lo cual también me interesa: hacer algo con poco dinero, no tener decorados

caros; es decir, no tener unos decorados enormes ni un atrezzo caro. Esto también responde al trabajo de Luca como artista plástico y al mío. Tenemos los mismos conceptos. Hacer algo con estos materiales tan sencillos es lo fascinante. Esos palitos con los que se pueden construir casas, todo es muy simple y ligero. Esto también retoma el motivo de la transformación, todo cambia muy rápidamente, las cosas se colocan de manera muy precisa y se podría pensar que soy un fanático del orden, por cómo coloco las cosas... pero soy capaz de separarme de esa idea rápidamente, con lo cual todo se vuelve a transformar y el escenario se vuelve completamente distinto. Eso también se percibe con los distintos materiales, surgen distintos espacios con medios muy sencillos. Al extender los materiales se está trazando una línea, transformando un espacio profundamente, y cuando se elimina uno de los elementos, el concepto de espacio se experimenta de otra manera. Para los espectadores, de repente, el espacio se experimenta de otra manera, luego las telas blancas en el suelo son de Gante y tienen motivos tradicionales bordados; también están las catedrales o así, que según el trasfondo religioso tienen connotaciones distintas. Muchos ven una relación muy fuerte con la tradición cristiana; también la manera de manejar los materiales; y además está el componente japonés. Muchas culturas se encuentran, también en los materiales hay un encuentro entre muchas culturas.

P: Para mí hay algo de ritual en toda la composición, en toda la estructuración de la obra. Supongo que tiene mucho que ver con lo que estás comentando ahora, tanto en una referencia a una cultura japonesa como a una cultura cristiano-católica, pero para mí también hay algo de la construcción de la intimidad con una ritualización. Son espacios de intimidad, de cosas muy esenciales y siento que la construyes desde allí y luego la vuelves a recoger siempre para acercarte a ella desde otro punto de vista. Sí, entonces hay algo como de plantear, de exponer y de barrer de alguna forma, muy ritualmente, con mucho respeto, para volver a mirar desde otro ángulo. Quizás la única pregunta que tenía en esta reflexión es si esa ritualización es una parte que va ligada a la intimidad y a la identidad, intimidad e identidad como un espacio privado.

RH: Otra pregunta muy difícil, y es que yo, en realidad, soy muy sencillo. Bueno, hago las cosas de manera muy sencilla, confío en los

sentimientos, confío en lo que he visto, en lo que yo quiero ver en el escenario, pero que también es el diseño de un mundo contrario, porque si yo viera esto muy frecuentemente en el escenario entonces yo personalmente ya no lo haría, no sería necesario hacerlo si ya existiera bajo esta forma. Sí, se hace lo que se tiene que hacer. Si se observan mis esquemas de desarrollo de una pieza, sobre el papel no son nada. Pero en el espacio se convierten en algo; sólo se convierten en algo cuando uno reflexiona honradamente sobre sí mismo. Ésta es una de las cosas que aprendí con Pina [Bausch]: a no discutir las cosas de principio a fin con todos los detalles. Ella también decía que muchos comenten el error de discutirlo todo hasta el más mínimo detalle, hasta llegar en todo a un denominador común y yo personalmente, pienso que el trabajo artístico no es posible así. Respeto a la gente, cuando trabajo con ellos intento sacar lo más hermoso de ellos, cosas que para mí son hermosas, pero no hay grandes discusiones o bien, qué quieres que piense al respecto o algo así; le digo: "Escucha la música", pero no puedo explicarle a nadie lo que ha de pensar. Eso es imposible, ni lo que ha de sentir. Eso no se puede explicar ni enseñar a nadie y muchos piensan que sí es posible enseñarle a alguien lo que ha de pensar y lo que ha de hacer, y yo creo que no es posible. Lo mismo ocurre durante los ensayos: es muy importante, tener confianza en la gente y no ser enjuiciado constantemente. Eso también lo aprendí en Wuppertal, que en los ensayos no se debe valorar inmediatamente y apuntar todo lo que ha sucedido. Yo no podría mostrar nada personal si supiera que me van a criticar negativamente en ese mismo instante. Al día siguiente quizá podría hablar de ello, pero no podría valorarlo todo inmediatamente al mismo tiempo que estoy probando. Por eso trabajo con Luca, porque él no se mete en grandes discusiones, porque yo también sé lo que quiero y sé cuando algo todavía no es bueno: no tiene que decírmelo otro. [...] Quizá esto también esté incluido en mi trabajo: que no todo está enjuiciado, deja referencias e interpretaciones abiertas; uno puede pensar una cosa, otro otra, y cada uno tendrá razón a su manera. Cada uno tiene la razón y el derecho a interpretarlo para sí y lo que yo piense al respecto es otro asunto. Conozco determinadas interpretaciones del Zen que no tendrían nada que ver con un espectador; a pesar de todo, si el espectador me brinda su interpretación, yo digo: "Pues

también". En una pieza yo tenía una tela azul y dos velitas pequeñas, son pequeños datos Zen que había elaborado. Había una señora mayor que no podía entender exactamente lo que significaba aquello y pensó que yo estaba representando de otra manera el hecho de poner la mesa para dos personas sin que estuviera la segunda persona. Era una interpretación que yo en absoluto había previsto, pero que también era cierta. Además, la imagen se podía interpretar perfectamente de esa manera, aunque yo no lo hubiera pensado así. A otro nivel se había producido otra lectura. Se debe tener la suficiente apertura de mente como para tener diversas lecturas de una misma cosa y poder ser de maneras distintas; para eso se necesita apertura. También se necesita la transformación y lo que decía él de los materiales ligeros, que sean ligeros de transportar. Allí también está esa apertura, siempre puede pasar algo y pienso que esa apertura para mí es una de las cosas que yo considero... Yo también he escrito críticas, antaño cuando era autor. Sí, se pueden criticar cosas, escribir sobre ellas, pero pienso que, cuando se trabaja, primero hay que tener apertura de mente frente a uno mismo y no tener miedo a lo que pueda pensar éste o el otro, o a ser negativamente criticado, y encima durante un ensayo. En ese caso yo, personalmente, no podría hacer nada, y durante la representación la forma es tan fuerte que, en ese sentido, no me podría pasar nada. Sé que allí está la forma y que la forma protege, eso está claro, y que no son necesarias semanas de ensayos, y el ensayo lo tengo que dejar un día antes porque en casa no tengo sala de ensayos, así que el día antes tampoco hay ensayo. El asunto es así: se viste la forma como si fuera una prenda de vestir, para dar seguridad. La forma es tan firme que uno puede... y tampoco es como para decir: "¡Uy, qué valor hay que tener para hacer esto...!" eso tampoco es. Consiste en hacer lo que hay que hacer y si lo hiciera más gente, estaría bien.

P: Disculpe, "se hace lo que se tiene que hacer": ¿existe la libertad para la responsabilidad? Otra pregunta, ¿qué significa necesario y cómo decidir entre "se hace lo que se tiene que hacer" y "se hace lo que nosotros pensamos que debemos hacer" y, para usted, ¿se puede hacer siempre lo que hay que hacer?

RH: No sé cómo será para los demás, pero ese "tener que", lo que es necesario, naturalmente tiene mucho que ver con el idioma. Al

igual que con la palabra "necesario" esta palabra en alemán etimológicamente quiere decir "apartar de sí la necesidad, la penuria", y lo mismo para "tener que", lo que tengo que hacer, lo que quiero, lo que sé hacer. Naturalmente que está hecho por mi libre albedrío, al fin y al cabo me subo al escenario y lo hago, nadie me obliga a hacerlo. Nadie me obliga a subir al escenario a hacer lo que hago, o bien a hacer cosas determinadas. Pero tengo la impresión de que para algunas personas también es importante y entonces está bien, y si para ellos no es importante y a la gente no le interesa, pues no lo haré. ¿Por qué las personas se suben al escenario? Porque desean ser admirados, porque desean ser admirados por lo que saben hacer. Otros dicen que tengo mucho valor para subir a un escenario y presentarme de esta manera durante dos horas, algo agotador y eso no es una consideración mía. En ese sentido digo que sencillamente lo hago. Otras personas hacen otras cosas y yo personalmente siempre tengo respeto ante aquellas personas que hacen lo que consideran que tienen que hacer. Si una mujer dice: "Yo no quiero trabajar, sólo quiero ocuparme de mis hijos", entonces debe hacerlo. Por eso yo no podría decirle: "Tienes que hacer esto, esto y esto". Por otra parte, si ella no quiere hacerlo, pues puede no hacerlo, nadie está obligado a tener hijos, por ejemplo. Eso también es aceptar la libertad. Creo que he retratado a muchas personas de grupos sociales marginales y, a menudo, he observado una gran fuerza en este tipo de gente. Una mujer me impresionó muchísimo. Era señora de los lavabos, una mujer muy fuerte, que también tenía esta actitud ante la vida: "Hago lo que tengo que hacer". Y no es porque yo tenga la biografía que tengo por lo que he escrito tantas biografías de otras personas, que me haya ocupado de escribir muchas biografías no quiere decir que tenga un sentido especial para captar los asuntos sociales. Además, toda mi educación en este sentido ha sido así. Yo no he crecido en una gran familia burguesa: mi madre, según se desprende de la carta, no estaba casada con mi padre y cosía para otras personas, no teníamos mucho dinero y, a pesar de todo, luchó para realizarse como una persona feliz. Era una mujer muy fuerte y la necesidad quizá también tenga que ver con el hecho de que yo haya crecido en un marco en el que lo material estaba muy limitado y, a pesar de todo, se hacían cosas más allá de este estrecho marco y hemos desarrollado una fuer-

za. Quizá también de eso proceda el hecho de que no podíamos discutir eternamente, porque se trataba de la supervivencia pura y simple, y de sobrevivir con dignidad, y hay gente que ha crecido en otro ámbito y entonces, bueno, yo también conozco personas, también amigos míos, que se torturan porque en sus familias se analizaba todo exhaustivamente y en mi caso lo que había era mucho amor en mi educación y el hecho de que mi madre me haya aceptado tal y como soy, y de eso surge también una fuerza, no es que haya salido de la nada, y conozco otras personas que, aunque tuvieran lo que se llama familia, no tenían este tipo de relación de cariño, tenían un marco maravillosamente dorado, pero por dentro faltaba el amor, los padres no los aceptaban como eran, les decían que hay que hacer esto, esto y lo de más allá y ése no fue mi caso, se trataba del amor y de la supervivencia, y la supervivencia bajo una forma no planificada previamente. Yo tengo una hermanastra mayor que yo, el primer marido de mi madre murió; es decir, que ella tuvo dos hijos, y en los años cincuenta para una mujer no era precisamente un privilegio tener un hijo fuera del matrimonio; el resto de la sociedad consideraba a las madres de hijos ilegítimos poco mejor que a las prostitutas. Estar divorciada ya era bastante grave, pero un hijo así... Mi padre, además, era mucho más joven que mi madre, lo cual también era un amor contrario a las reglas de la sociedad, otro elemento más. Y lo que también he aprendido gracias a ello, a ser asertivo en mi oposición a esos conceptos. Mi madre, como mujer que tenía un amante claramente más joven que ella y del cual además tenía un hijo, y por añadidura poco dinero, debería haber llevado una vida muy triste, pero no fue así. Luchó contra ello y una y otra vez luchó por su felicidad haciendo también cosas pequeñas. Eso tiene que ver con los materiales. Mi madre hacía cosas hermosas con lo pequeño. Mi relación con las telas también tiene un trasfondo biográfico, en mi caso, porque ella cosía en nuestra casa; yo he crecido rodeado de telas. Más tarde ella trabajó en un comercio de telas. A mí me gustaban mucho las telas, para mí tiene un trasfondo personal el manejo de este tipo de materiales. Era una mujer que se afirmaba, ella no discutía, sencillamente se afirmaba, sacaba cosas de sí que otras mujeres no se habían atrevido a sacar; incluso teniendo hijos. Ella viajaba, yo fui de vacaciones de invierno con ella, entonces era algo

muy lujoso ir a los Alpes a esquiar y esas cosas conseguía hacerlas. Las consiguió trabajando mucho. En la literatura existen muchas mujeres así, que se afirman. Ella también hizo lo que tenía que hacer, nunca se quejó, ni tampoco se lamentó nunca porque mi padre no estuviera allí, ella nunca se quejó. Hasta su muerte se escribieron cartas, mi padre y mi madre, ella siempre defendió aquel amor. Era, en fin, su gran amor, no permitió que nadie la confundiera a este respecto por nada de lo que dijeran los demás. Y yo, pues, me daba cuenta de ello, de que ella seguía su propio camino. También el hecho de aceptarme, así como he explicado en mi breve texto al principio, ella podía haberme metido en una clínica para intentar enderezarme la espalda, pero ella también dijo esa frase: "Se puede andar derecho también de otra manera" y el hecho de que ella jamás me compadeciera, que nunca dijera: "¡Pobrecillo!". Ella sencillamente me apoyaba y eso es un sentimiento que no se puede recuperar si no se tiene aprendido de casa, ser aceptado, y el hecho de que no haya que hacer esto o lo otro para ser amado. Quizá eso tenga que ver con el concepto de necesidad, con el "tener que". Yo no hago lo que hago para recibir algo concreto del público, la finalidad del trabajo no es que me presente para conseguir algo o una buena crítica. Es estupendo que pueda hacer mi trabajo, por eso quiero agradecer ahora esta invitación a Madrid, porque siempre es tan bonito representar estas piezas y oír la música, así no la oigo en casa, abrir mi armario de los discos. Por todo ello, muchas gracias por esta invitación.

P: Hay una palabra que me viene ahora dentro, es la palabra "diferencia". La diferencia de querer abrir, compartir lo que se pone en una forma y estar preparado a aceptar que haya gente que lo vaya a coger y otros que te van a dar la espalda, se van a salir cuando das la espalda. Este riesgo, el riesgo de seguir tomando el riesgo de ofrecer esto y que haya quien lo va a coger incluso estando no de acuerdo y otros que no lo van a coger, que van a salir. Lo puse en paralelo con lo que pasó en la guerra, en todas las guerras, pero que un soldado que está delante no te da la posibilidad de seguir dando. Entonces para mí la libertad que tenemos es seguir dando y correr el riesgo, seguir haciendo lo que uno piensa que tiene que hacer, pero correr el riesgo de que la mitad de la sala puede vaciarse y salir... Como hablaste de la ciencia, de la posibilidad de modificación gené-

tica, yo me planteo un futuro donde no habrá diferencia, entonces ya no hay nada, hay menos cosas que dar, que ofrecer, porque el corazón de la gente, cuando llega a intercambiarse es igual, pero las formas son diferentes... Tú ofreces un ritual, él o él ofrece otro, pero los demás no conocen y unos tienen la curiosidad de escuchar lo que hay en el ritual y otros no. Entonces, si llegamos a ser todos iguales, si se anula la diferencia, ¿cómo vamos a seguir teniendo esta curiosidad?

RH: Espero que no seamos iguales y, como he dicho al principio, mi trabajo es de tal índole que es importante verlo así y ver esta diferencia y ver quizá una cualidad en ello y que las cosas pueden estar una junto a otra con igualdad de derechos; también las culturas pueden existir una junto a otra y que no haya sólo una cultura, lo cual hace comprensibles muchas cosas actualmente: que diversas culturas pueden existir una junto a otra, ése es mi deseo. Desde el cuerpo se ven las cosas un poco de otra manera. El derecho a estar uno junto a otro. Cuando estoy sobre el escenario junto a otros bailarines, podemos existir uno junto a otro; el modo en que pensamos de manera distinta sobre conceptos como, por ejemplo, la belleza. ¿Qué es entonces la belleza? ¿Por qué se llama fea a alguna cosa? Eso es algo que nadie me ha podido explicar todavía. En este sentido, ¿qué es lo que establece los límites? Puede ser el color de la piel, puede ser el sexo, puede ser la orientación sexual, pueden ser cosas diferentes lo que hace que las personas se excluyan los unos a los otros, por lo que son distintos y no son aceptados, precisamente por esa diferencia, sin tener la necesidad de adaptarse; eso también lo pienso y en mi biografía personal quizá fuera el tiempo más difícil aquel en que sentí la necesidad de adaptarme, de ser como los demás. Y que si lo hacía, todo estaría en orden, y que esto es algo que no puede funcionar, que uno sea como el otro. Por eso, vale, yo soy como soy y lo he aceptado. No se puede decir: "Bueno, como no recibí amor, pues entonces todo es...". Yo no he recibido una educación escolar especialmente buena porque no me gustaba nada el colegio, algunas asignaturas especialmente, no fui alumno aventajado, y que he adquirido esos conocimientos más tarde en el transcurso del tiempo; pero esto no lo planteo como un pretexto y eso lo he aprendido también diariamente de personas de otras culturas, cuando he trabajado con bailarines, especialmente con bailarines de Sudamérica y de Brasil, y en

ellos he sentido también ese espíritu de lucha y eso de hacer lo que tienen que hacer. Allí no se andaban con contemplaciones, lo hacen, pero a la vez poseen la cualidad de no adoptar el papel de víctima, no decir, "yo soy la víctima", al menos voy a luchar por no serlo, y eso también es lo que me impulsa. No quiero representar el papel que la sociedad me ha asignado. En mi actuación en el escenario está plasmado ese quebrantamiento del papel que se supone que ha de representar un minusválido, también en el escenario. Ese tipo de papel también está establecido y fijado y no me interesa, y ocurre lo mismo con el hecho de ser representante de algo, también existen representantes. En algunos países hay limitaciones para las mujeres, incluso muy estrechas, pudiendo llegar a ser fusiladas, pero existe para los grupos más diversos y precisamente eso es lo hermoso de este trabajo. Que algunas personas establecen conexiones, lo noto porque dicen: "Bueno, yo vengo de China o de Turquía y, a pesar de ello, he encontrado algo de mi historia en esta historia". La pieza con el tenor judío Joseph Schmidt que se exiló de Alemania y llegó a Inglaterra, allí se me acercó una kurda que le dijo que había tenido la impresión de que yo había hecho una pieza sobre la historia de su país; pero, en realidad, era sobre algo muy distinto. En este sentido, ciertas cosas son iguales en las diversas culturas. Algo en el fondo del ser humano es lo mismo, pero no se hacen las cosas igual, y es posible llevar otra vida diferente o la vida que responde a la idea que uno tiene de ella. Ciertas cosas uno no las ha elegido, otros no han elegido tener el pelo negro, por ejemplo. Sencillamente, ciertas cosas uno no las ha elegido, pero se trabaja con lo que se tiene, mientras se pueda.

P: Quería volver, Raimund, sobre una cosa que dijiste hace un rato: "Haz lo que tienes que hacer". Quería retomar esa idea porque depende de si has nacido en Europa o si has nacido en África o en América del sur, "haz lo que tengas que hacer" no significa exactamente lo mismo. Por ejemplo, en Sudáfrica, los coreógrafos trabajarán sobre la emancipación de su sociedad. ¿Cuál es la emancipación de nuestra sociedad en Europa hoy? ¿Por qué planteo esta cuestión? ¿Por qué hago esta observación? Pues porque quiero saber cómo preparas tu trabajo para mantenerte vigilante sobre tu responsabilidad en cuanto a lo que vas a transmitir al público. Planteo estas cues-

tiones porque, como sabes, he viajado mucho y he visto bastante obra artística y coreográfica y me he dado cuenta de que muchos artistas hacen lo que piensan que es lo que tienen que hacer, pero no analizan lo que realmente están haciendo, ¿realmente están haciendo lo que querían hacer? ¿Cómo autoanalizan su trabajo? Mi pregunta para ti es un poco ¿cómo trabajas antes para preparar tu obra? Y luego, ¿tienes un "feedback"?, ¿vuelves a tu pieza para comprobar que no te has alejado de lo que querías decir? ¿Está todo medido? En tu caso quizá sea un poco más fácil de controlar lo que pretendes decir y decir lo que quieres decir. En la danza contemporánea, en las obras abstractas, en el trabajo de improvisación y todo eso las cosas salen del interior de los bailarines. Es interesante, extraño y se decide ponerlo en escena y después se habla con el coreógrafo porque tienes la impresión de que algo es inquietante y subversivo, y eso para él es un sorpresa y eso no tiene que ver sólo con la manera que yo tengo de verlo, sino en cómo eliges los símbolos y cómo estos símbolos se relacionan con tu propia cultura, con tu cultura personal.

RH: Me tomo mucho tiempo. No creo la pieza en seis semanas o dos meses. La pieza en la que estoy trabajando ahora la llevo desarrollando desde hace un año, pero no la estoy ensayando. Siempre hay una distancia entre el periodo en el que escribo las cosas, pruebo diversas posibilidades para que todo quede claro y, además, tres meses después me pregunto si es interesante o no. Algunas cosas ya no serán necesarias porque habrán sucedido cosas nuevas o quizá algo haya sucedido en el mundo de forma que no pueda hacer eso que tenía pensado ya o no tenga la impresión de que en este punto ya sea importante; por eso necesito un tiempo tan largo, con sus largas pausas, para conseguir una distancia frente a lo que he desarrollado. Además, siempre digo que no es posible crear una escuela basándose en lo que yo digo. Esto solamente es para mí y, como también dijo Pina, lo que ella hace no es una escuela, aunque mucha gente le esté copiando cosas interesantes, pero cada uno lo hace a su manera, pero no es así... Yo también pienso que es muy importante la responsabilidad del artista, y más teniendo en cuenta la historia alemana y el papel de los artistas en el Tercer Reich. En todo lo que hago siento esa responsabilidad que me resuena en el fondo del cerebro: cómo se hacen determinadas cosas o cómo se manejan determi-

nados símbolos o cómo quizá, inconscientemente, se está ofendiendo a alguna religión, cosa que no se puede saber en determinadas circunstancias. Y en mi caso a veces es así. Muchas personas tuvieron grandes problemas con mi pieza *Meinwärts* en Alemania, diferentes grupos marginales, con el hecho de que se nombraran ciertos grupos marginales durante esta función de hora y media. Siempre se trataba de la historia del Tercer Reich, de Joseph Schmidt en aquella época. Trataba de las personas que en aquella época en que yo estaba realizando la pieza habían muerto de sida y también de reacciones de la sociedad frente a personas con sida y también sobre mi cuerpo. Y esto en Alemania era muy poco habitual, mencionar, tratar a estos diversos grupos en una sola pieza. Por otra parte, lo que me contaron otras personas es que no lo habían sentido de esa manera y sobre todo que los judíos tampoco lo sintieron como una ofensa y nunca dijeron que esto no se podía mostrar en una sola velada, esto no es posible. Como estaba basado en la biografía de Joseph Schmidt, en un ejemplo planteaba enérgicamente temas como la persecución, artistas en el Tercer Reich, pero también hablaba de otros que en otras épocas también murieron y la reacción de la sociedad que repetía argumentos, y que los argumentos se repetían mucho, argumentos también utilizados durante el Tercer Reich se utilizaron también contra gente con sida y más tarde, y hoy también se utilizan contra los refugiados. No es un vocabulario totalmente nuevo lo que se oye actualmente. Todo eso ya lo hemos oído y yo, como vengo de Alemania, hablo de la historia alemana y de Alemania, y nunca llego a un país y digo: "Bueno, aquí en vuestro país las cosas también son así, aquí también rechazáis a los refugiados y los repatriáis." Yo confío en que el propio espectador construya ese puente hacia la historia de su propio país, pero no es mi función llegar a un país y decir: "Vosotros tenéis esto y lo otro" y "cómo manejaís tal o cual tema," y no hablar del Tercer Reich, eso no podría ser, yo sólo puedo hablar del país del que procedo, conozco la historia de ese país, también conozco las distintas actitudes de los artistas en ese país, son habitaciones separadas, también cómo fueron tratados los artistas después de la guerra en Alemania y cuántos artistas nazis pudieron seguir trabajando, especialmente los artistas de entretenimiento muy populares, y otros tuvieron grandes dificultades en ser aceptados porque

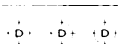
habían abandonado Alemania, y esta consciencia siempre está presente en mi trabajo. Por eso pienso y también exijo que se trabaje con la historia del propio país y se tome conciencia de ella y que se la siga, no se trata de "yo voy a hacer lo que quiero y lo que tengo que hacer", eso ya está metido en el contexto de la historia del país. Hablo del pasado porque hay muchas cosas que actualmente vuelvo a ver y, por eso, es tan importante recordar el pasado y también recordar actitudes del pasado. También hubo artistas que se opusieron y éstos también merecen ser recordados. Y el respeto que se debe tener ante otras culturas y otras religiones, por ejemplo. Podría pasar también que llegara alguien que profesara la religión judía y me dijera que eso no es así, ni es adecuado mi tratamiento de la música. También hay una pieza musical religiosa en mi obra sobre Joseph Schmidt con contenido religioso que trato de forma muy reducida y con la conciencia de que con esa música hay que tener mucho cuidado. Yo no quiero crear una imagen que la acompañe. Es muy, muy importante respetar. Es muy importante respetar. Se puede faltar al respeto en cosas pequeñas y también en cosas grandes. Ese respeto es muy importante, pero lamentablemente ahora mismo no puedo evitar que alguien no tenga ese respeto. Personalmente no me gustaría trabajar con alguien así, pero muchas veces me asombro de lo que logro sacar a la gente, lo que coreógrafos y bailarines son capaces de hacer para acompañar a una pieza musical concreta. Pienso que eso es imposible, pero igual no entienden el texto. Si se entiende, por ejemplo, el texto de Bach, es imposible hacer algo, en esa misma forma yo no podría utilizar su música o la música religiosa de Mozart en el escenario. También mi trabajo está pensado para un marco determinado, pero siempre cuestionándolo, eso sí lo hago y no es que me considere magnífico y piense que puedo conseguirlo, que lo puedo hacer. También hay compositores que han asegurado que eso no sirve para una representación teatral, que sólo se debe tocar en iglesias, entonces eso habría que respetarlo y, sin embargo, yo hago algo sobre esa base. Siempre hay una actitud de reto y de cuestionamiento. Pero la vida le lanza a uno a unas y otras cosas, hay que seguir aprendiendo. También consiste en esta apertura, que no se quede uno anclado en una estética determinada diciendo: "Voy a hacer exclusivamente...". Tampoco he hecho las cosas en solitario

exclusivamente, entre los trabajos en solitario siempre ha habido trabajos con otras personas, pero a todo esto quiero decir que es más difícil. Las piezas con un compromiso político más claro y fuerte, esas son las piezas en solitario para mí, porque tengo grandes dificultades para transmitir a otro bailarín mis actitudes políticas. Como estas cartas: no se las podría dar a nadie para que las leyera. Son cartas que me han conmovido de alguna manera, han provocado algo en mí, tienen algo que ver conmigo, tienen algo que ver conmigo, me siento conectado a ellas y no puedo dárselas a nadie. Además, la otra persona deberá expresarse políticamente por su cuenta, no puede hacerlo en mi lugar, podemos expresar otras cosas juntos que quizá sean políticas en un sentido más amplio, pero no es que haya una intención política muy fuerte. Al igual que ese recuerdo de la sonrisa de los hombres blancos, eso no se lo puedo hacer decir a nadie y tampoco puedo hacer que nadie diga algo acerca de la historia alemana, en sustitución mía, y cuando llega un punto en que digo: "Esto ya no lo puedo hacer" entonces yo tendría que hacer otra cosa, dejaría este trabajo. Muchas veces en mi vida he cambiado de género, quizá volvería a escribir. No es que yo diga que es esto lo que quiero hacer para siempre. Puede que llegue un punto en el que diga: "No, esto se ha agotado, ahora voy a hacer otra cosa". No es que me aferre a que esto tenga que ser eterno; de momento esto es así, pero nunca querría ponerme por encima de nadie, eso sí que no. Por eso, cuando se trabaja con gente, el deseo es que cada uno pueda ser tan distinto como quiera y que yo no pueda utilizar a gente para expresar algo, para expresar alguna idea política. En este trabajo uno se encuentra con gente con la que uno siente coincidencias, con los que se quiere expresar conjuntamente algo. Eso sí es posible, pero, como ya he dicho, si hago las cosas para mí, puedo ir más lejos porque no me afecta el hecho de que gran parte del público se vaya; pero si hago piezas con otras personas, muchos menos espectadores abandonan la sala. Sí que hay una diferencia, porque no quiero exponer a nadie como me expongo yo, es mi cuerpo y puedo manejarlo, pero no puedo colocar a nadie allí para que soporte eso en mi lugar. Eso ya es otra cosa y por eso... lo de arrojar el cuerpo a la lucha, por eso hago lo que tengo que hacer para mí, porque cualquier otro lo haría de otra manera.

JAS: Yo creo que ya es muy tarde. Muchas gracias. Creo que nos ha dejado tan fascinados con su palabra como ayer con su espectáculo y gracias también al Instituto Goethe por acogernos... y a la traductora por esta larga velada. (Aplausos)

Raimund Hoghe es escritor y coreógrafo; presentó en Desviaciones su obra *Lettere Amorse*.

Claudia Wegener escribe sobre "preformance" pero también para "performance". Actualmente trabaja en un libro sobre Joseph Beuys e Ignacio de Loyola y es colaboradora de la revista *Performance Research*.





El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción

Gerald Siegmund

¿Quién es esa chica?

Sobre el escenario vacío, una silla plegable y nada más. Una mujer con abrigo y sombrero sale a escena caminando algo rígida, pero deprisa. Se quita precipitadamente el abrigo, lo dobla, lo coloca sobre la silla y lo alisa con la mano. Se quita el sombrero rojo, deja que el chal se deslice al suelo, se sienta, se acomoda y se dispone a hablar por un micrófono. Pero algo se lo impide. Algo la molesta. Se toquetea nerviosamente el jersey, se lo quita. Debajo, descubre con asombro un sujetador blanco que se quita avergonzada. Pero eso es sólo el principio. La blusa bajo el sujetador también cae, y el pantalón. Debajo aparece un mono con estampado de leopardo. Se desprende de una capa tras otra, como una cebolla, deja caer al suelo ante sí camisas, blusas y chales. Se va desprendiendo de

una media tras otra, blancas, negras y color carne, una braguita tras otra, blanca, roja, verde, amarilla y lila. De repente, encuentra una camisa blanca arrugada en la rodilla. La mira con turbación. Mira a su alrededor, temerosa, como si divisara perseguidores. Parece no saber ya todo lo que lleva dentro. Ya no reconoce las partes que la convierten en lo que es. Una mujer se confiesa. Y lo que confiesa es ella misma, su identidad, que cambia con cada prenda de vestir que se quita. Desde la dama algo pija del principio hasta la muchacha joven que mira seductora al público, quitándose la ropa interior con intención a veces, otras tímida, La Ribot atraviesa en pocos minutos todas las imágenes imaginables de la feminidad.

Identidad, según el diccionario, significa "la unidad interior de la persona experimentada como 'propio ser'"; y procedente de la voz latina "idem", la "cualidad de idéntico", la existencia de alguien como individuo inconfundible. Pero en la pequeña miniatura escénica "¡Socorro! ¡Gloria!" de La Ribot ¿dónde está el individuo inconfundible? ¿dónde está la identidad y el propio ser experimentado como unidad, si detrás de cada máscara aparece otra persona distinta que parece no acordarse de sí misma? Según la definición clásica psicológico-social de la palabra, la identidad de la figura que La Ribot nos presenta ya no lo es. Y sin embargo, la pieza trata el problema de la identidad, incluso a más de un nivel. Pues lo que La Ribot nos muestra, ¿sigue siendo danza o ya es más bien teatro? Muchos espectadores así lo creen. Al fin y al cabo, no baila en el sentido convencional de la palabra, es decir, como movimiento en el tiempo y el espacio. La intérprete está sentada en la silla, o bien de pie. Y aunque se mueve de forma absolutamente tradicional, al ritmo de la música de piano que acompaña la pieza, el espacio que el cuerpo crea con sus movimientos en el caso de La Ribot desempeña un papel de escasa importancia. Más bien es su cuerpo el que se convierte en espacio en el que y alrededor del cual se producen cambios. Estos cambios afectan a nuestra idea de identidad.

El problema de la identidad en la danza, tema de esta conferencia, se presenta como doble ante este fondo. Por una parte, afecta a las figuras que representan los bailarines. Afecta a la configuración de sus papeles y su relación con el cuerpo que baila. Afecta a la coherencia que, sobre el escenario, le confieren signos como el vestuario o los gestos. Por otra parte, con la cuestión de la identidad en la danza se plan-

tea también la cuestión de la identidad de la danza como tal. ¿Cómo adquiere la danza su identidad como forma de arte independiente? La cuestión de la identidad en la danza está definida básicamente por la relación entre cuerpo y movimiento. Si esta relación cambia, la danza cambia su idea de identidad. En este sentido, el cuerpo y el movimiento pueden compararse en muchos aspectos a la pareja del erizo y la liebre. Por mucho que la liebre, el movimiento, intente adelantar al erizo, es decir, al cuerpo, este último siempre habrá llegado antes. Los dos nunca podrán moverse al mismo nivel. No pueden caminar en paralelo, de manera que coincidan sus movimientos. Más bien están condenados a girar eternamente uno en torno al otro, a adelantarse mutuamente y pasar de largo. Antes de volver sobre La Ribot, quiero hacer una incursión en la Historia. Este breve resumen histórico del problema de la identidad en la danza pretende poner de manifiesto que la idea de identidad fue un concepto amenazado desde el mismo momento en el que apareció por el horizonte. La transformación de las ideas de identidad depende, pues, de los distintos conceptos de cuerpo que quiero esbozar a continuación. No hay por qué preocuparse. Por mucho que la identidad se piense de otra manera en los escenarios de danza contemporánea, ni con mucho nos libramos de ella por eso.

El arte de ser alguien

Desde Aristóteles, también la danza está obligada a imitar a las personas actuando. Siguiendo la Poética de Aristóteles, "la danza que utiliza el ritmo sin armonía (pues los que la practican por medio de ritmos gesticulantes mimetizan caracteres, pasiones y actos)". Aunque el filósofo menciona la danza más bien de pasada, en una oración subordinada, la exigencia del mimetismo, de la imitación constructiva de modelos, mantendrá su vigencia en las grandes reformas de la danza de los siglos posteriores. En el siglo XVIII, Jean-Georges Noverre orienta en ella su crítica a los ballets alegóricos de la Corte. Decía que el ballet había de imitar a la naturaleza, los bailarines habían de ser capaces de representar la complejidad de los sentimientos en transiciones fluidas. Para ello, según reza la séptima carta, cada mirada había de "expresar una impresión", cada gesto "revelar un pensamiento". "Todo hablará", porque "es verdadero". La identidad, según ello, se basa en un cortocircuito del lenguaje del movimiento y el cuerpo. El cuerpo garantiza la

identidad a la figura que baila, porque realiza los artificiales movimientos del ballet como si fueran lo más natural del mundo. El bailarín o la bailarina imitan con el movimiento rítmico sentimientos, actos y un carácter. El 'ritmo' se entiende aquí en el sentido etimológico de la palabra como 'forma', es decir, como algo que es lo que hace visible el sentimiento, lo que le da soporte y le adscribe carácter de arte.

Según Noverre, para poder imitar a la naturaleza, la danza debe orientarse en la pintura, pues los pintores habían estudiado e imitado a la naturaleza en toda su diversidad. En el cuadro, en la imagen llena de sentido, la danza adquiere su propia figura. Por lo tanto, el ballet como práctica imitadora de la pintura entiende el movimiento como la encauzada transición de postura sostenida a postura sostenida, de imagen a imagen. Porque sólo en el cuadro se desvela el significado del movimiento prácticamente en un golpe de vista, se presenta ante los ojos inteligiblemente. La danza como forma de arte adquiere su identidad, según esto, tomándola prestada del arte figurativo y de la literatura, de los que toma prestados sus dos principios de composición, la conducción de la acción y la forma figurativa. El cuerpo se piensa como superficie de la imagen, que puede leerse como un libro. Pero, con ello, la identidad de la danza a la que Noverre aspiraba con su reforma empieza ya a diluirse. Pues allí donde reina la dramaturgia del drama, la danza debe emplear medios como, por ejemplo, la pantomima, es decir, medios ajenos al movimiento. Por tanto, lo que actualmente percibimos como ajeno, como no-danza y ya-teatro, siempre estuvo incluido en los escenarios de danza.

Desde principios de la Modernidad, a finales del siglo XIX, el vocabulario del ballet clásico-romántico ya no basta —así lo entienden muchos artistas de la danza— para expresar los caracteres, emociones y mundos vitales contemporáneos. Coreógrafas y bailarinas como Isadora Duncan, Loïe Fuller y Ruth St. Dennis, y más tarde Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman rompen con el cuerpo erguido y la conducción de líneas desde una perspectiva central del ballet, para situar la danza sobre una base 'natural'. Por primera vez desde el Renacimiento, la danza ya no se comprende como técnica, sino como principio energético. Sus movimientos ahora ya no culminan en un cuadro que los anula, sino que, en un acto de autorreflexión, se toman en serio como movimientos y se analizan sus posibilidades. El rechazo del lenguaje del ballet, aunque percibido como antinatural, en

absoluto conlleva un rechazo de su concepto de identidad. La identidad, también para la danza de la Modernidad, sigue basándose en la unión de cuerpo y movimiento. El concepto de identidad como imitación ahora se fija a través de una serie de distintos lenguajes del movimiento, estructurados de manera diversa según cada coreógrafa. Martha Graham centra su atención en la respiración y desarrolla así un juego alternante de posturas del cuerpo abiertas y cerradas: 'Contraction' ('contracción') y 'Release' ('distensión'). Doris Humphrey disequilibra el cuerpo y el espacio cayendo y recuperándose, 'Fall and Recovery'. Mary Wigman y Rudolf von Laban comprenden la danza como lenguaje ordenado según ciertos criterios, como por ejemplo el 'fluir' del movimiento. Lo que todos tienen en común es que piensan el movimiento como motivado en el interior y anclado en el cuerpo. Pero a diferencia del ballet, el cuerpo en la danza moderna ya no representa las emociones que han de expresarse. Más bien las elabora desde el movimiento a través de aspectos dramáticos. El peligro que ciertamente acecha siempre al bailarín o bailarina es la pérdida del control sobre lo que baila. Los bailarines corren el peligro de ser arrastrados inconscientemente por el movimiento. La identidad de la danza y de los papeles teatrales como forma de arte amenaza con perderse exactamente en ese momento ebrio, extático o cruel en el que, en realidad, debería generarse. Para evitar una pérdida de la identidad, los movimientos han de hallar un lenguaje expresivo. Los movimientos articulan emociones humanas y arquetipos de alma, y simbolizan razones de la existencia humana sólo con ayuda de un lenguaje ampliamente inteligible, que no puede 'ser' sino sólo 'significar' la identidad intrínseca. Aquí la identidad se apoya en un concepto de cuerpo que convierte al cuerpo en un cuerpo que habla. Sirve a la articulación energética del movimiento, que en un segundo paso debe leerse como imitación y expresión de emociones. También en la Modernidad, como siempre, la identidad se basa en la fusión irresoluble de motivación interior y movimiento. La diferencia de la identidad en el ballet reside en que las emociones ya no se representan figurativamente en el cuerpo, sino que se hablan con el cuerpo.

El arte de ser

La primera grieta en el concepto de identidad como identificación de motivación interna y movimiento externo como forma visible de la

emoción la abrió Merce Cunningham. Cunningham explora para la danza un campo en el que la identidad puede comprenderse de manera distinta a la imitación y la mímica, en el sentido de una reproducción corpórea de impulsos anímicos. Integrando las técnicas del azar, como lanzar una moneda o consultar el *I Ching*, el bailarín y coreógrafo ordena la sucesión de movimientos de sus bailarines de manera radicalmente distinta, consiguiendo así eludir la interioridad del movimiento. Cunningham evita tanto la memoria corporal personal de los bailarines como sus preferencias personales como coreógrafo. Desubjetiviza movimiento y coreografía y, con ello, consigue alienar el cuerpo de sí mismo. El cuerpo se redescubre de forma totalmente nueva en su potencial de movimiento. Sigue una lógica diferente a la de la imitación. Adquiere identidad sólo a través de la fragmentación, cuyas partes ha de asimilar inicialmente como extrañas o "antinaturales" el bailarín o bailarina en el proceso de la coreografía. De la distancia entre sujeto, cuerpo y movimiento surge una forma de identidad que podría definirse como actuación ejecutiva, como transformación permanente en la confrontación con lo otro, lo nuevo, lo inesperado. Siendo consecuente, en este caso ya no se podría emplear el término 'identidad' en el sentido de un ser propio interior al que se es idéntico a través de todos los papeles y situaciones de la vida. Cuando ese ser propio interior ya no es efectivo en la concepción del lenguaje del movimiento, también el cuerpo que baila, que se mueve, se convierte en campo de una confrontación con lo otro, lo nuevo y lo extraño, que somete a la danza a un cuestionamiento radical de sus posibilidades. La identidad aquí se basa en un concepto de cuerpo que no piensa el cuerpo primariamente desde su lado emocional, sino que lo comprende como base material que el bailarín debe hacer suya en el proceso de movimiento.

Volvamos al ejemplo del erizo y la liebre: en la estética de Merce Cunningham, la danza 'pura' como forma de arte es idéntica a sí misma, mientras que los cuerpos de los bailarines no lo son en absoluto. Tal como lo entiende la Modern Dance, si los bailarines son idénticos a su motivación y su movimiento, la danza no lo es. También desde el punto de vista histórico, siempre aparecieron como prestadas la identidad en la danza y la identidad de la danza. Lo que ha cambiado en los escenarios de danza es estrictamente el pensamiento acerca de la identidad que, a diferencia de su histórico destino de imitación, copia o mímica en la representación corporal de modelos, actual-

mente ha de pensarse más bien como performance, como ejecución procesual. No obstante, Cunningham trabajó con artistas figurativos como Robert Rauschenberg o Jasper Johns. Pero sus composiciones de imágenes siguieron siendo casuales y externas al movimiento y su dramaturgia. Si la danza con Merce Cunningham se revela como arte del movimiento más allá de las artes figurativas, la literatura y el teatro, es porque abandona el principio de la imitación. En el preciso instante en el que la danza se vuelve idéntica a sí misma, se aliena de su propia historia. Con ella, los bailarines se distancian de su propio cuerpo y de su memoria del movimiento.

El arte de convertirse en otro

Al margen de perfiles psicológicos configurados en roles plausibles, el problema de la identidad en la danza actualmente se remite al propio cuerpo, al cuerpo como medio más importante de la danza. En los años noventa experimentamos una explosión sin precedente de los medios audiovisuales. Los canales de televisión se han multiplicado con la televisión privada y, con ellos, las imágenes de cuerpos moldeados por operaciones estéticas, transformados en potentes y férreos por el culturismo. Desde cada panel publicitario intentan seducirnos imágenes publicitarias con cuerpos erotizados y deseables. Los tatuajes y piercings re-ritualizan nuestra piel duchada e hidratada con crema. Hoy más que nunca, nuestros cuerpos están rodeados de imágenes y embargados por una economía de mercado global que sólo reconoce las distintas identidades culturales, étnicas y sexuales si son susceptibles de incorporarse al mercado. Vivimos en una "masificación del culto al cuerpo", como lo expresó el sociólogo francés Jean Baudrillard, que pone en escena constantemente el cuerpo y lo convierte en un signo que posee valor de cambio en una economía global.

Por lo tanto no es de extrañar que lo que estamos experimentando actualmente en la danza también sea un retorno de las imágenes. Pero un retorno que se configura de otra manera que en el siglo XVIII. Si para Jean-Georges Noverre el arte figurativo era el modelo para la composición de ballets, hoy la imagen se convierte en característica estructuradora del cuerpo que baila. El cuerpo adquiere su identidad a través de algo ajeno, externo a él, pero que, como recoge la psicología, siempre ha sido inherente a él, siempre le ha pertenecido de extraña



Gary Stevens

manera aunque le sea ajeno, es decir, a través de la imagen. Se puede decir con Sigmund Freud que aquello que es más propio del Yo, le es a la vez lo más ajeno. Sin la imagen del espejo no hay imagen de uno mismo. Y sin ima-

gen de uno mismo, no hay identidad. La danza contemporánea juega con este reflejo de imágenes en imágenes. Se sitúa entre imagen e imagen, para probar identidades de nuevo. Su idea de identidad ha abandonado el viejo vínculo entre cuerpo y movimiento en favor del vínculo entre cuerpo e imagen. En este paisaje de medios de comunicación, en el que las emisoras musicales pasan ininterrumpidamente vídeos con jóvenes dinámicos que no tienen nada mejor que hacer que pasarse el día bailando, la danza como forma de arte evidentemente debe cerciorarse de su identidad y su función. Todo ello suponiendo, naturalmente, que no tiene la intención de anular su potencial crítico en favor del puro ocio.

Recurriendo conscientemente a las soluciones propuestas durante los años sesenta, los bailarines y bailarinas, coreógrafos y coreógrafas contemporáneos buscan sus distintas respuestas en campos ajenos a la danza llamada 'pura'. El cuerpo ya no se comprende ni como recipiente o masa de modelar para emociones, ni como material para adueñarse de sí mismo. El cuerpo se convierte en texto en un punto o una superficie sobre la que se cruzan muchas cuerdas distintas de los más diversos campos de nuestra cultura. Así, la identidad aparece como pluralidad de significados no limitables. Roland Barthes, en su ensayo "De la obra al texto" de 1971, ha comprobado un cambio en nuestra comprensión de lo que es el lenguaje y, con él, también la literatura. Asegura que este cambio está relacionado con la evolución de disciplinas como la lingüística, la antropología, el marxismo y el psicoanálisis. "La novedad, lo que afecta a la idea de la obra, no necesariamente procede de una redistribución interna de cada una de

estas disciplinas, sino más bien de su encuentro relacionado con un objeto que tradicionalmente no es campo de ninguna de ellas." En la confrontación con un objeto extraño empieza a dibujarse para Barthes un desplazamiento o una "mutación", como él la llama, que hace de una obra de arte cerrada con un principio, un medio y un final un texto abierto, ampliable y acoplable a voluntad. Un texto consta de huellas de otros textos, está tejido con materiales, géneros y tipos heterogéneos, lo que hace difícil su clasificación.

Muchos de los experimentos contemporáneos en el campo de la danza resultan más comprensibles ante este fondo. La danza se confronta con un objeto que le es ajeno, una forma de arte o una disciplina científica que le es ajena para que surja algo nuevo, algo tercero que, según Barthes, no tiene su lugar ni en el uno ni en el otro campo. Jérôme Bel, por ejemplo, contempla así el cuerpo que baila desde el campo del teatro y de la semiótica. Explora el cuerpo como campo de las adscripciones de significados, como superficie de proyección de signos, que hacen su identidad dependiente de discursos sociales y designaciones del lenguaje. Admitir un ente del cuerpo le resulta ajeno. Xavier Le Roy se aproxima al campo de la danza desde las ciencias naturales. En "*Product of Circumstances*" (Producto de las circunstancias) nos cuenta sus trabajos de investigación en biología molecular para marcar células cancerígenas, mientras paralelamente expone su devenir como bailarín. En su pieza *Self-Unfinished* (Auto-inacabado), Le Roy ha trasladado a movimientos la investigación del cuerpo y su identidad. Ya el título hace referencia al proceso inacabado e inacabable que hace mutar constantemente la identidad del propio ser consigo. En su solo, Le Roy elude aquella transformación del cuerpo en signo observada por Baudrillard. Al mantenerse en tensión sostenida y movimiento lento constante, rechaza las subdivisiones que podrían detener, fraccionar y acabar el cuerpo. Inclínándose hacia delante sobre sí mismo, como para autoobservarse, se transforma continuamente ante nuestros ojos en fabulosos seres quiméricos nunca vistos, para los que no tenemos nombre y de los que no sabemos para qué podrían servirnos.

Volviendo al principio y a España: La Ribot piensa la danza desde el campo de las artes figurativas. En su serie *Piezas distinguidas* (1993), *Más distinguidas* (1997) —y siguiendo las leyes de la serie, también en su tercera entrega *Still Distinguished*, que aún no ha

estrenado aquí—, crea pequeñas obras de arte, pequeños cuadros que cuelga unos junto a otros como pinturas en una galería, y los pone a la venta. Cada una de sus piezas "distinguidas" tiene un título y puede ser adquirida por una persona sola, un grupo o un teatro. Los nombres de los compradores aparecen después formando parte de la pieza, como las caras de los mecenas en algunos cuadros del Renacimiento. En sus series de cuadros, que podrían continuarse a voluntad, La Ribot nos presenta un elenco de figuras distintas cuyo único punto de referencia común es su cuerpo. Inmóvil y recostada como en una pintura, en "Muriéndose la Sirena" nos presenta su espalda desnuda, sacudida de vez en cuando por pequeños movimientos espasmódicos. En "Cosmopolita" aparece luciendo un bañador verde brillante, mientras divide su cuerpo como un mapa, para cubrir la nariz, los brazos, las rodillas, con los nombres de distintas ciudades, países o regiones. "Caprichio Mio" la muestra envuelta en una toalla azul midiendo su cuerpo con una cinta métrica. Tímida y asustada, de pie apretándose contra una pared está en "Eufemia". Tiene la mano derecha sobre el pecho derecho, cuando de repente empieza a sangrar bajo la mano. La sangre chorrea por su vestido blanco, que aún se mancha más cuando lo frota, trastornada. Lenguaje, música y movimiento se funden en estas "piezas distinguidas" como en un poema escénico. La Ribot es todos esos personajes, su cuerpo adopta todas esas figuras que nada saben de las demás. Por ello, hace mucho que éste ya no garantiza identidad estable alguna. Más bien son los signos los que a posteriori lo convierten en lo que parecía ser desde siempre. ¿Quién es esa chica? Para los cuerpos de Jérôme Bel, Xavier Le Roy y La Ribot no hay reglas, o como dice Roland Barthes, no hay gramática, idioma que pudiera descifrarlas.

El arte de ser un cuadro

De igual modo que Cindy Sherman en sus series de fotografías, La Ribot vuelve a ponerse en escena una y otra vez como Otra. Su identidad no es aceptada como algo dado que ya sólo ha de representarse en el escenario. En la rápida sucesión de sus miniaturas, su identidad aparece como un proceso de transformación, como una performance de y con signos, que genera diferentes formas y figuras,

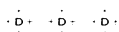
sin que pueda preverse la dirección de su evolución, ni mucho menos su final. También Ion Munduate deja claro en su pieza *Lucía con zeta*, en la que quiero detenerme para finalizar, que los signos ya no están en correspondencia con el cuerpo y, así, deshacen y desplazan identidades. Esta pieza del año 1998 consta de tres partes diferenciadas. En cada una de las partes, Ion Munduate adopta una identidad diferente, sin mediación lógica ni psicológica. En la oscuridad del escenario hay una figura sentada a una mesa dándole la espalda al público. La pieza comienza con un pequeño teatro de imágenes, que constituye su tema. A través de una linterna mágica, sobre una pequeña pantalla se proyectan ante él imágenes, pinturas rupestres de personas que él intenta agarrar. Con una pala, pretende atraparlas o arañar la pared para sacarlas, empresa en la que, naturalmente, fracasa. Las figuras, dibujadas con trazos toscos, se le escapan deslizándose por la pala. Se levanta. Vistiendo únicamente unos calzoncillos blancos, zapatillas deportivas blancas y una peluca rubia, recogida en una trenza, prueba a caminar por primera vez. Mueve bruscamente la cadera hacia delante. Sus movimientos son fuertes; patea rítmicamente el suelo con un pie, como un caballo, mientras se golpea los muslos desnudos. Ion Munduate se fabrica imágenes de sí mismo imitando las imágenes andantes. Su identidad se crea con la imitación de una imagen, que genera al imitador en el proceso de la imitación. Él es nadie, nada, antes de haberse sometido al proceso de apropiación, un proceso que, por otra parte, no lo convierte en idéntico a sí mismo, aunque sólo sea por la razón de que 'él' antes aún no existía. La imitación sigue escribiéndolo, y con la sucesión de imágenes y signos constantemente lo convierte en otro. La imitación —quiero expresarlo así— lo transforma en un concepto.

En la tercera parte, Munduate se ha puesto una camiseta blanca y un pantalón blanco, con los que casi se funde ópticamente con la pared blanca a lo largo de la que se desliza. De repente, lo enmarca la luz de un proyector, de la que no puede huir por mucho que se revuelva. Aparece su imagen proyectada. Él se duplica, intenta colocarse de modo que se superponga a su imagen, y entonces su cuerpo se vuelve tan translúcido como si él mismo fuera también una proyección. ¿Qué es imagen, qué es realidad? Aquí apenas se distinguen. Las imágenes se suceden vertiginosamente, unas tan reales o irreales como las otras. Pero la identificación fracasa una y otra vez. Munduate

salta hacia un lado, se lanza de izquierda a derecha, mientras su imagen se mueve de derecha a izquierda. El erizo y la liebre: tampoco aquí pueden reunirse. Ion Munduate, como todos nosotros, no puede alcanzar su imagen. Pero en sus violentos movimientos lanzándose a uno y otro lado, su cuerpo se experimenta como resistente. Se le puede sentir y oír. Forma una especie de sustrato sensorial, que elude lo abstracto, lo incorpóreo y cerrado de la imagen.

Puede considerarse que el verdadero logro de la danza consiste en mantener abierta esa diferencia y no fundirse con la imagen. Pues lejos de desmaterializarse y desaparecer en el mundo imaginario de las imágenes, la danza contemporánea afirma precisamente el cuerpo y su materialidad. La "diferencia icónica", designada condición de viabilidad del medio 'imagen' por los estudiosos del arte, nos permite distinguir entre la imagen como portadora de información y su sustrato material, pudiendo dirigir nuestra atención alternativamente a uno y otro nivel. Las imágenes de los medios de comunicación han perdido esta diferencia básica en la imagen, que puede precipitarse en el contraste entre superficie de la imagen y acontecimientos de la imagen, superficie y profundidad. En el caso de La Ribot, como en el de Ion Munduate, ésta se mantiene siempre en el ensayo de identidades entre imagen e imagen. Sus cuerpos como sustrato de la danza no desaparecen. Se constituyen en el movimiento entre todos los signos e imágenes como cuerpos que bailan, que reflexionan sobre la condición de viabilidad.

Gerald Siegmund es doctor en Estudios Teatrales y Literatura Inglesa. Asistente de dramaturgia en el Theater am Turm (Frankfurt am Main y en el Theater Basel). Crítico de danza y artes escénicas para las revistas *F.A.Z.*, *Ballet International* y *Dance Europa*, ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas o libros en colaboración. Actualmente es profesor en el Departamento de Estudios Teatrales Aplicados de la Universidad de Giessen.





"La danza empieza por la mirada"

Olga Mesa y José A. Sánchez

Este texto es el resultado de dos conversaciones mantenidas con Olga Mesa. La primera tuvo lugar en su casa de Madrid en otoño de 2000, en presencia de Ignacio Oliva, que filmó toda la conversación con la intención de elaborar algún día un documental sobre la nueva danza madrileña. La trayectoria creativa fue el objeto de esa conversación. La segunda, más reflexiva, transcurrió en Granada, en junio de 2001, donde nos encontramos con motivo de la entrega a La Ribot del premio nacional de danza. Unos días antes habíamos coincidido en Ginebra, donde invitados por Óscar Gómez con motivo de la carta blanca que le había ofrecido el Théâtre de Saint Gervais, Olga presentó un trabajo breve titulado *Corps en blanc* y yo una conferencia, *El juego del arte*. Lo reciente de esta experiencia y la excelencia de la cena que la noche anterior nos ofreciera el padre de la premiada en un magnífico cermen desde el que se dominaba gran parte de la ciudad nueva, animaron una conversación de casi dos horas en el recibidor de un hotel confortable, aunque monstruoso.

La danza del desasosiego

José A. Sánchez: El inicio de tu trabajo como coreógrafa se produce en 1992 con *Lugares intermedios*. Antes habías trabajado con Blanca

Calvo y La Ribot en Bocanada y habías compuesto algunos solos, la mayoría de ellos durante tu estancia en Nueva York. Desde el primer momento estuviste muy interesada por colaborar con creadores de otras disciplinas: Charo Calvo, Luis Escartín-Lara, Fernando López-Hermoso...

Olga Mesa: Siempre fue muy importante el trabajo con el audiovisual. Cuando en 1992, al volver de Nueva York, Carlos Marqueríe me planteó presentar un espectáculo de duración larga, yo me fui con Luis al desierto de Arizona. Aunque había hecho algunos solos antes, fue efectivamente la primera vez que asumí el concepto de producción. Cogí la cámara y me fui al desierto, como un lugar de no referencia, un lugar donde estar con uno mismo y en comunicación con todo lo demás, un espacio de despojamiento y de reencuentro. Me sorprendí. Ya había hecho algunos trabajos con la cámara. Pero fue a partir de ahí cuando me hice la promesa de hacer un trabajo audiovisual en paralelo a mis creaciones escénicas. Se cumplió con *Lugares Intermedios* (1993) y con *Europas* (1995). Después comencé a concentrar mi trabajo en una búsqueda del lenguaje del cuerpo y la videoocreación paralela se detuvo, o bien se incorporó a los trabajos escénicos. También fue importante la utilización de música original, (aunque es algo que en estos últimos años he desatendido. En *Lugares intermedios*, había una instalación de vídeo en la antesala del teatro, música original, una instalación escenográfica. Pero con los años he ido como haciéndome más pequeña, queriendo limitar más mi investigación a la interpretación y a la presencia del cuerpo o del espacio escénico.

JAS: Pero el audiovisual ha continuado, tal vez en detrimento de la escultura, del espacio físico y también del espacio sonoro. Yo recuerdo que en *Lugares* y en *Desaparições* era muy importante lo físico, la utilización de los materiales y de los objetos.

OM: La verdad es que el proceso de *Lugares* fue muy duro, fue una locura. Me metí en el estudio con todos aquellos objetos, el papel, las piedras, que me conectaban con la experiencia en el desierto, y mi sorpresa fue que me encontré haciendo una instalación, algo que no había previsto.

JAS: Probablemente, la impresión más destacada por la crítica de tus trabajos de estos años era la fuerte impresión de soledad que trans-

mitían, el juego con la aparición y la desaparición, el vacío, la búsqueda insatisfecha, todo ello personificado en un cuerpo femenino, de lo que se desprende una idea de la persona y una idea de la mujer que producen más desazón que confianza. ¿Estás de acuerdo con estas impresiones?

OM: La idea de aparición / desaparición sigue presente en mi trabajo. Siempre he entendido el cuerpo como lo básico, es decir, primero está el cuerpo, después el movimiento, la palabra, el gesto. El cuerpo es el punto de partida. Respecto a *Desaparições* yo estaba muy influida por Pessoa, estaba obsesionada por ese hueco perceptivo entre lo que existe y no ves, lo que ves y no comprendes, lo que deseas y no tienes. Para mí la idea de aparición / desaparición tenía que ver con eso. Y esa relación de soledad y abandono en el cuerpo estaba en función de encontrarse realmente con el cuerpo.

JAS: Lo cierto es que en estos años tus trabajos producen una sensación de desasosiego, de ausencia.

OM: El sosiego siempre dura poco, inmediatamente buscas algo para romperlo.

JAS: Ya que estamos dando vueltas en torno a Pessoa, ¿cuál es la función de la poesía, de la literatura en general, en tu trabajo?

OM: Para mí Pessoa ha sido una inspiración. No he trabajado con sus textos. Me ha interesado sobre todo su manera de mirar el mundo: la necesidad de salir fuera para construir la realidad desde el distanciamiento, hablar de los sentimientos como si pertenecieran a otro.

JAS: En *Desaparições*, después de haber trabajado en solitario, colaboras por primera vez con un intérprete, Paolo Henrique, un cuerpo masculino en contraste con un trabajo fuertemente radicado en lo femenino. ¿Qué provocó esa colaboración?

OM: Yo estaba en este proyecto inspirada en el universo de Pessoa, y desde el inicio vi en él esos dos mundos confrontados, lo femenino y lo masculino, el sentimiento y la apariencia, lo intuitivo y lo racional, la pasión y lo cotidiano. Lo que provocó trabajar con un intérprete masculino es que se acentuara mi parte femenina aún más, si bien Paolo tenía una dimensión femenina interesante. Fue un conflicto sin resolver. Un dúo no es un solo, pero no deja de ser un solo entre dos. Resultó un trabajo muy difícil, el público no lo comprendió.

JAS: Aunque en *Desaparições* continuabas la exploración de temas ya abordados en el anterior espectáculo, apuntabas otros que reaparecerán en la Trilogía: la pregunta por la identidad, asociada al juego de pelucas y disfraces, el riesgo físico, asociado al juego con los vasos, la imagen de la fragilidad, la crueldad. La idea de la crueldad estallará definitivamente en *estO NO eS MI CuerpO*, probablemente el espectáculo en el que alcanzas la madurez creativa

OM: En Lisboa no me dejaban utilizar vasos de verdad, pero a mí siempre me interesó utilizar elementos reales: era importante el sonido de los cristales al romperse y también que el peligro que comportaban no fuera artificial. Por otra parte, la crueldad apareció efectivamente en un momento de consolidación de un cierto universo propio. *estO NO eS MI CuerpO* fue la primera parte de *Res non verba*. Yo tenía claro que quería hacer una trilogía. Y me confronté con la danza a partir de la consideración del cuerpo como objeto: querer el cuerpo y al mismo tiempo odiarlo, sentirlo muy mío y al mismo tiempo como algo mecánico. Pasaban los días y yo me golpeaba en el suelo, crecía la violencia. Fue una pieza de gestación difícil. Yo me estaba cuestionando muchas cosas. También fue importante mi encuentro en Cuenca con Daniel Miracle, con quien comencé una colaboración artística muy estrecha que se mantuvo durante toda la Trilogía. Fue importante lo que él me devolvía y su aportación con la iluminación y el audiovisual, pero no sólo eso, también su ayuda a nivel dramático, su mirada exterior. Porque hasta entonces yo había trabajado muy sola. Necesitaba romper esa soledad creativa. En algún momento del proceso de *estO NO eS MI CuerpO*, pude imaginarme a otro intérprete haciendo aquello, ya no era algo tan mío.

Contra la soledad

JAS: Sí, esa impresión de soledad tan presente en los espectáculos anteriores se desvanece y cede paso a una toma de posición marcada por la crueldad y por la voluntad de superar el nivel de la perplejidad mediante un pensamiento fuerte. De alguna manera, el riesgo físico real de *Desaparições* parece un juego de niños frente a la negatividad de las imágenes de *estO NO eS MI CuerpO*. Pero esta opción por la crueldad es precisamente lo que permite escapar a la reflexividad

solitaria. Ese pensamiento fuerte es un pensamiento del cuerpo. Un pensamiento que sigue diversas vías. Una de ellas es el recurso a lo onírico, algo que ya funcionaba en tu vídeo *Europas*, pero que se acentúa en *estO NO eS MI CuerpO*.

OM: Realmente yo tuve un sueño. Tenía una imagen de mí misma durmiendo en constante movimiento, y dentro del propio sueño tenía la obsesión de que había un ritmo en esos constantes cambios y que ese ritmo era una clave importante para lo que yo buscaba en el movimiento. Me desperté y no lograba recuperar la clave. Había sido como una visión. De ahí viene la idea de "El sueño de Danae". Nuestro cuerpo cotidiano no se rige de forma tan clara como pensamos por un pensamiento práctico. Y lo onírico tiene que ver con eso que no podemos comprender, que no sabemos de dónde viene.

JAS: "El sueño de Danae" arranca de una filmación: el cine se incorpora de forma orgánica al espectáculo. La película condiciona la coreografía. Al mismo tiempo se produce una depuración de los materiales: la plástica se reduce a tiza, el audiovisual a una imagen apenas visible que se proyecta al fondo, y la música se fisicaliza en la imagen de un cellista desnudo en escena. ¿De dónde surge esa imagen?

OM: La verdad es que yo tenía escrita esa escena años atrás, para *Lugares intermedios*. Tuve que escribir un guión para pedir la subvención. Escribí muchas escenas que luego no se hicieron. Y uno de esas escenas era la del "violoncelista con cigarro". Pero no te voy a contar por qué se fumaba el cigarro. Y así apareció este visitante en *estO NO eS MI CuerpO*, que se convirtió así en "un solo acompañado". Esta aparición no tiene justificación: nunca supe si interrumpía "el sueño de Danae" o continuaba siendo parte de su imaginación. Pero también pienso que un artista no tiene por qué justificar cada situación que crea: lo importante es la unidad.

JAS: Llegamos a *Desórdenes para un cuarteto* (1998), que a mí me parece tu mejor trabajo hasta el momento. Parecía natural que esa afirmación de un modo propio de hablar en *estO NO eS MI CuerpO* condujera a *Desórdenes*, una pieza con cuatro intérpretes en las que ese discurso se hace colectivo. Y al hacerse colectivo, la crueldad deja de ser negativa y se abre un espacio de juego. De juego y teatralidad. Se juega con la soledad, se juega con la identidad, se

juega con el amor, se juega con las propias aspiraciones artísticas, se juega con el público. Y el juego es siempre una búsqueda de comunicación con los otros. En el juego coincide la desinhibición de la infancia y la desinhibición del sueño. Pero el juego se proyecta también hacia lo teatral.

OM: La relación con los otros empieza por el juego, como ocurre con los niños pequeños. El juego es la base de todo el trabajo de interpretación. Yo tenía que hacer entrar a los intérpretes en el universo de *Res non verba*. El juego salió desde el principio. Se trabajó mucho la percepción, el intercambio de experiencias. También fue muy importante compartir experiencias como filmar en vídeo momentos de la vida privada, grabar nuestros sueños, las risas provocadas por las cosquillas. Se trataba de crear un espacio de desinhibición para alcanzar una determinada presencia del cuerpo. En paralelo entra algo que puede tener que ver con lo que llamas teatralidad, ese diálogo con lo biográfico, con la imaginación personal... Lo que yo trataba de hacer era que la teatralidad no se escapara del cuerpo. Había una escena con texto, que interpretaba Juan Domínguez, con un texto escrito en una lengua inventada, pero lo que yo quería es que ese texto funcionara como movimiento, que fuera algo paralelo al movimiento corporal.

JAS: En relación con la teatralidad, es inevitable la pregunta por Pina Bausch.

OM: No he visto demasiados trabajos de Pina Bausch, pero indudablemente siempre ha estado presente, quizá de una forma inconsciente. Una vez tuve un sueño con ella. Se me apareció. Para mí Pina Bausch tiene que ver con esa sensación de desasosiego de que antes hablábamos. Nuestra generación careció de maestros, así que ella cumplió esa función en la distancia. Aunque ahora me siento mucho más cerca de otros artistas de mi generación.

JAS: A partir de *Desórdenes* se abre un espacio nuevo, una mirada más serena, menos cruel, más atenta a la comunicación con los otros que se materializa en tus dos trabajos. *Daisy Planet* y *1999-L'imitaciones, mon amour*. En ambos, esa renuncia a la crueldad parece asociada a una presencia distinta de lo femenino como idea y como actitud. *Daisy Planet* remite a la teoría Gaia, que recibe su nombre de la antigua diosa Gaia, la madre Tierra, asociada por tanto a un discurso

ecológico y multicéntrico... Y en 1999-*L'imitaciones* trabajas con tres mujeres. La indagación más serena del pensamiento del cuerpo, el rastreo de la vida de los otros parecen partir de una reflexión sobre la condición y el pensamiento femenino.

OM: Claro, es que el arte no se puede separar de la vida. Hablamos de períodos biográficos, de experiencias personales...

La página en blanco

JAS: Lo que se mantiene en toda la trilogía es la necesidad de delimitar el espacio. Así comienzan los tres: dibujando con tiza el espacio de acción. A esto se añade la apropiación del espacio que realizas con el propio cuerpo: un tomar medidas del espacio, o un encontrar la proporción entre el cuerpo y el espacio.

OM: Cada vez soy más consciente del espacio como una presencia más, de su importancia como generador de la propia obra. Para mí el espacio es como la página en blanco: tengo necesidad de apropiarme de él y de tener la posibilidad de crear algo que no existe y que se va construyendo. No es tanto la cuestión física del espacio cuanto la necesidad de sentirlo delimitado, de definir una periferia que no está nunca fija. Hay una necesidad de ubicación. Y no siempre está resuelta.

JAS: El espacio como página en blanco es una inversión del espacio negro como pizarra sobre el que dibujas con tiza blanca. Lo que se mantiene es la idea del movimiento es una forma de escritura. Me interesa la idea del trazo: el trazo del bolígrafo sobre el espacio en blanco, el trazo de la tiza sobre el suelo o el fondo negros del escenario, el trazo del cuerpo en el espacio.

OM: El trazo para mí tiene que ver con el pulso inmediato del pensamiento corporal, es decir, con la emoción, y por tanto también con lo efímero. Este trazo aparece como un impulso y se instala como algo provisional y transitorio. Cada vez estoy escribiendo más, cada vez estoy trabajando más los textos. Me gusta la palabra "apropiación" cuando pienso en el espacio. Cuando trabajo, tengo la sensación de que me apropio de algo. El propio espacio es para mí como un guión, como una historia. Esta manera de trabajar en el espacio, de escribir en el espacio es parte de lo que se está contando. Desde

que hice las videocreaciones en el año 95... la memoria que tengo de ese trabajo: las situaciones no eran creadas a priori, el primer trabajo fueron las localizaciones, y a partir de los espacios elegidos yo creaba las acciones. Éste era el punto de partida.

JAS: Siguiendo sobre la idea de la escritura, me interesaría conocer la relación que se establece entre la página de papel y el espacio tridimensional. Porque últimamente siempre te acompaña tu cuaderno, se ha convertido en un elemento escénico más.

OM: Cuando hablamos de lo obsceno, de lo que está detrás de la escena, estamos hablando de lo que el cuerpo está pensando: qué hay detrás de ese mecanismo de expresión que es el cuerpo, qué vivencia está teniendo en ese momento. Cada vez necesito más no ya la palabra en sí misma, sino a través de la palabra comunicar, una palabra generada por el propio cuerpo en el espacio. Me interesa la idea de desvelar: hacer visible lo que en un espacio escénico habitualmente se oculta, esa maquinaria, trabajar con ese negativo.

JAS: Pero al mismo tiempo muestras la imposibilidad de ver: el verte escribiendo en un rincón algo que nadie puede leer, o diciendo palabras que nadie puede escuchar...

OM: En *Más público más privado* es más complicado todavía. Se trata también de buscar un espacio de observación para el espectador dentro de la propia obra: ofrecer un tiempo en que la construcción es el pensamiento: el pensamiento como algo independiente de la comunicación, como algo privado. Compartir un mismo tiempo con el espectador, pero estando en un lugar diferente. No deja de haber también un juego de seducción.

La seducción y la mirada

JAS: Se plantea con el público una relación de seducción que tiene que ver con la mirada.

OM: Que tiene que ver también con la seducción como movimiento, como curiosidad.

JAS: Cuando tú miras al público hay una invitación a que el público entre, y al mismo tiempo le estás diciendo que no puede entrar. Es una invitación a lo imposible.

OM: Estamos dentro de un espacio de representación. Realmente en esa invitación a lo imposible hay una necesidad de hacer posible el encuentro. No me importa lo imposible. Simplemente la posibilidad de conseguirlo es algo muy estimulante.

JAS: ¿Y cómo funciona la mirada del público?

OM: La mirada del público es todo y nada. Hay un juego de verdadero / falso en todo esto. Es como cuando estás muy cerca de algo que no puedes tocar. Se establece una relación muy misteriosa, porque no sabes qué mecanismo está funcionando. Yo siempre pienso en el público como en individuos. El trabajo de la mirada está siempre focalizado: se trata de individualizar al espectador. La mirada del público es como un espejo de mi propia mirada, hay una relación especular: como si a través de la mirada del espectador yo pudiera ver mi propia mirada. Mi mirada no termina conmigo, empieza con el otro. Es como si mi cuerpo estuviera aquí, pero mis ojos estuvieran contigo: yo no sé si te pertenezco a ti o tú a mí, o quién se pertenece a quién. Es como si la mirada fuera aquello que hace desaparecer el espacio vacío entre los cuerpos.

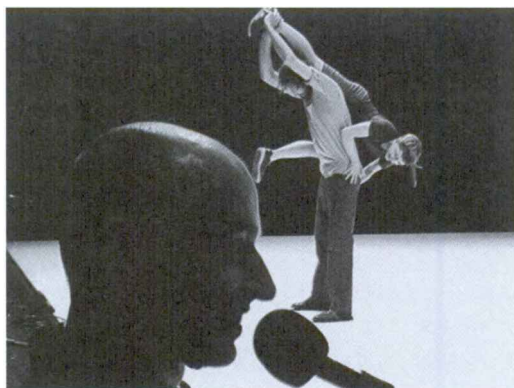
JAS: ¿Cómo cambia esto cuando trabajas con más intérpretes? Cuando la relación primaria ya no es la relación entre el creador y el público, sino la relación con los intérpretes.

OM: Esto es lo que ahora estoy trabajando más en los talleres. Cómo entender la mirada desde el cuerpo. Últimamente estoy trabajando mucho sobre la observación y desde el estatismo. Primero para convertir la observación en un movimiento / pensamiento del cuerpo. Y para hacer de la mirada un elemento generador de espacios. Se trata de observarse a sí mismo a través de lo existente: no es una observación meditativa, sino una observación de la exterioridad de uno mismo.

JAS: La idea del pensamiento y la observación me llevan a subrayar el tratamiento del tiempo en tus trabajos: un tempo lento.

OM: Aparentemente lento. Pero yo sigo hablando de lo inmediato, del encuentro porque la observación no va acompañada de una ralentización. Yo hablaría de pausas, de espacios vacíos, de tiempos muertos. Porque lo que estoy intentando es que el movimiento actúe como contrapunto de la observación, que sea como una fuga, que tenga un carácter de decisión inmediato. Esto es una contradicción como intér-

prete, porque parece que estás haciendo algo inorgánico, porque se lucha contra la tendencia de expansión y continuidad del movimiento: lo que se pretende más bien es atrapar el movimiento que tiende a expandirse. Yo no hablaría tanto de tiempo lento cuanto de tiempo suspendido: el tiempo es muy real, es el tiempo cotidiano. "Lento" significa para mí tranquilo... Habría que hablar más bien del espacio de tensión, que es algo que estoy trabajando con los intérpretes: cómo mantener la tensión con muy pocos elementos. Tiempo suspendido. Porque si hablamos de seducción como una consciencia del presente, se pierde la noción del tiempo: estamos aquí y ahora, no hay consciencia del desarrollo. Si hablamos de seducción, está lo físico, pero también lo



que te tiene atrapado, lo que no conoces, aquello que parece que oculta algo.

JAS: Y en ese juego de seducción con un tiempo suspendido, el espectador puede entrar y ser seducido, o no entrar y verse irritado.

OM: Esto es algo que me planteo poco, porque me sigo olvidando

del público. Es que estamos hablando de individuos y no de público. Y no se trata de seducir para imponer, sino de seducir para invitar: es una invitación para que el espectador se encuentre consigo mismo. Tengo claro que no todos entran. Y empiezo a entender que no todos tienen que entrar. Y no hay intención de que todos entren. Cada espectador va a vivir la re-presentación de una manera, y aunque están juntos podrían estar en espacios diferentes.

JAS: Como si estuvieran en el cine.

OM: Exacto. Yo estoy trabajando cosas que me recuerdan el movimiento de una cámara. Estoy pensando en el cuerpo como generador de tiempos distintos: ir atrás o estar en el futuro. Parar la acción con el cuerpo, seguir hablando, no hablar y seguir actuando con el cuer-

po, simultanear tiempo y palabra, repetir. Ya no se trata sólo de la observación consciente, sino de trabajar además en el desarrollo de la sensación.

Imágenes y procesos

JAS: Hay dos accesorios muy visibles en escena. Uno es el cuaderno de notas, que tiene que ver con la idea de danza como escritura, del movimiento como trazo. El segundo es el vídeo, la imagen filmada, algo constante también en tus espectáculos y algo que cada vez se integra de una forma más natural.

OM: Yo hice las videocreaciones queriendo aproximarme al lenguaje audiovisual. Pero ahora me interesa más la realidad electrónica en sí. Trabajo el vídeo como algo primario. Cuando con Daniel entró la imagen en directo, la cámara se convirtió en un acompañante del cuerpo. Pero no necesito mucho más de la imagen: no estoy preocupada por el lenguaje audiovisual. Lo que me interesa es utilizar la cámara como el ojo del espectador, y crear con ella una relación de intimidad. Gracias a la cámara se multiplican las dimensiones, aparece lo onírico, la memoria... Lo que más me interesa de la cámara ahora es la producción de ese espacio íntimo y humano.

JAS: Lo que entonces se produce es una relación física con la imagen y con la cámara. Esto era muy claro en las primeras presentaciones de *Más público más privado*. Lo interesante es que a partir de esa relación puramente física surge una imagen que no obedece a leyes audiovisuales.

OM: Cada vez hago un uso más casual de la cámara y de la imagen. No me interesa potenciar la imagen. No se trata de dejar todo al azar, pero sí que el intérprete se encuentre de un modo casi casual con las cosas y entre ellas con la cámara. En el tiempo de estar con la cámara, cada intérprete puede llegar a articular algo que se le ocurra en ese momento.

JAS: Estás utilizando el vídeo y la imagen filmada con un lenguaje físico y, a la inversa, introduces en el trabajo del cuerpo un lenguaje cinematográfico. 1999-*L'imitaciones, mon amour* contenía en el título un homenaje explícito a Resnais. Y en el trabajo que acabas de presentar en Ginebra, *Cuerpo en blanco*, utilizas textos de Godard.

OM: Bueno, la preocupación por la mirada tiene mucho que ver con ese realismo de carne y hueso que transmite el cine. Y en algún momento me he preguntado si no acabaría poniéndome definitivamente delante o detrás de una cámara, olvidando el escenario. En Nueva York aprendí mucho del cine de Jonas Mekas. Y luego apareció Tarkovski, que para mí es una especie de escultor en el tiempo: esa mezcla de lo teatral, lo artificioso y un movimiento muy orgánico de la cámara. Tarkovski me hizo reflexionar sobre la mirada del director, el modo de estar de la cámara. Fellini es algo así como Kantor en teatro, el creador de un mundo en que los sueños o la memoria dibujan la realidad. Passolini ocupó el primer lugar de mi lista cuando empecé a ver sus películas: además de ser un gran artista, es un creador social, concilia lo poético con lo crudo y lo descarnado de la manera más natural, sin artificio. Godard me ha transmitido la pasión por el trabajo, la pasión por pensar. Lo que me interesa de Godard es que su objeto no es la historia, sino la recopilación de fragmentos: la historia se construye como una puesta en escena de tiempos y sensaciones diferentes. Me interesa mucho esa fragmentación, y también su relación con la imagen. Yo estoy planteando cuestiones visuales en el cuerpo y cuestiones físicas en la cámara: Godard me hace pensar en el movimiento a través de la palabra y vivir el pensamiento a través de la acción. Los textos que utilicé de él están intervenidos, lo mismo que los textos de Doris Sagan que utilicé para *Daysy Planet*.

JAS: *Cuerpo en blanco* era una especie de ensayo, un momento de búsqueda. Me gustaría preguntarte sobre la relación entre el proceso y el producto. Cada vez hay más espacios donde se trabaja simplemente con el proceso: en forma de talleres, cartas blancas, improvisaciones, trabajos específicos para los sitios. ¿Cómo se articulan esos trabajos en proceso con los productos? ¿Hasta qué punto el trabajo en proceso disuelve el interés por el espectáculo?

OM: Yo no he sido capaz hasta ahora de diferenciar entre proceso y espectáculo. Estoy más cercana al proceso que al espectáculo. Para mí el trabajo es un proceso de acumulación. A la hora de construir el espectáculo, lo que intento es encontrar una coherencia en los materiales ordenados, entendidos como recorrido, pero manteniendo su presencia como fragmentos de un proceso vivido. Busco una coherencia de esos materiales para ofrecerlos a la mirada del espectador. Pero me preocu-

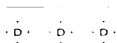
pa mucho la idea de selección de los materiales durante la elaboración de la composición. Porque siempre he encontrado una gran diferencia entre la manera de articular el trabajo en el espacio del estudio y su definición en el espacio de representación y trataba de aproximarlos al máximo. Ahora estoy más relajada, porque he entendido que se trata de espacios diferentes. Quizá lo que estoy intentando entender realmente es que esa experiencia de tiempo y de espacio en el proceso se pueda aproximar lo más posible a lo que se ofrece al espectador. Yo creo que siempre presento trabajos en proceso, porque no están completamente formalizados. Me gusta pensar en la posibilidad de que el trabajo cambie continuamente. Quizá también estoy hablando de la interpretación, de la libertad del intérprete. Me gusta que las cosas no estén cronometradas como una garantía de mantenimiento del proceso.

JAS: ¿Cómo afecta a ese proceso la disparidad de lugares en los que trabajas, el constante nomadismo?

OM: Antes, cuando estaba más en Madrid, viajaba mucho mentalmente. Ahora que viajo más físicamente, tengo la sensación de estar quieta, porque estoy mentalmente concentrada en un punto. Antes tenía la sensación de viajar porque estaba continuamente encontrándome y desencontrándome. Me sorprende cuando estoy en Francia o estoy en Mozambique... yo no me siento extraña, porque trabajo con los individuos, y la materia humana es idéntica. Lo que yo quiero decir, lo que me emociona... es algo que nos pertenece a todos. El trabajo está en la vida, y la vida está en nosotros, en la relación entre los individuos. Lo que puedo es observar más, conocer más, confrontar más.

JAS: Es decir, que la vida se nivela con la producción. En la conferencia que presenté en Saint Gervais llamaba la atención sobre la definición del arte como una forma de estar en el mundo. El artista no es sobre todo alguien que hace, sino más bien alguien que está, alguien que vive de una determinada manera.

OM: Encontrar esa forma de estar es precisamente el trabajo del artista.



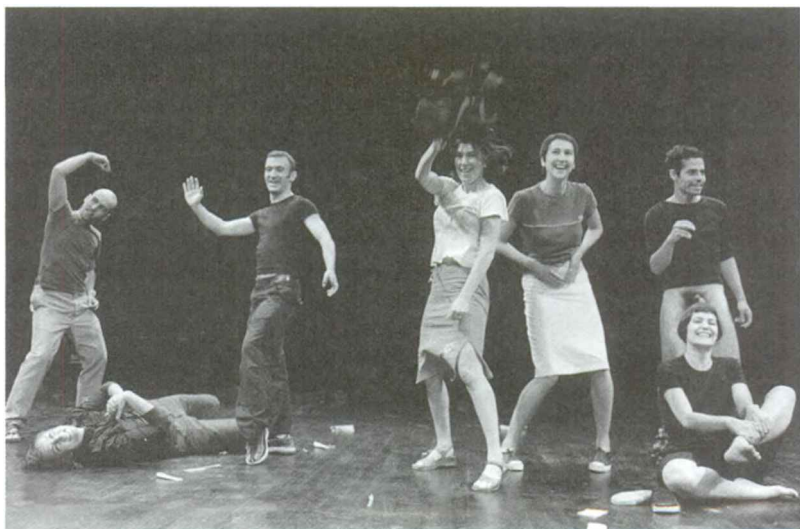


"Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje"

Coloquio con Jérôme Bel introducido por Blanca Calvo

Blanca Calvo: Creo que hay en tu trabajo un interés especial por el lenguaje que se puede ver tanto en los títulos de cada obra y la relación que éstos tienen con las acciones como en la evolución en el tratamiento del lenguaje que ha tenido lugar a lo largo de éstas.

Jérôme Bel: Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje. Especialmente desde *Jérôme Bel* me di cuenta que mi trabajo trataba de ese hueco entre el cuerpo y el lenguaje. Se trata de dos cosas que no se pueden unir nunca porque siempre hay algo entre medias. Creo que este asunto está mejor tratado en *The Show must go on*. Y la anécdota es que esta obra es un encargo de un teatro en Berlin que tiene dos compañías, una de teatro y otra de danza. Así que la gente con la que iba a trabajar eran por un lado actores y por otro bailarines. La cuestión entonces fue qué material puedo encontrar para aunar ambas prácticas: texto y cuerpo. Y me dije: los actores están relacionados con el texto y los bailarines con la música así que las canciones son el material que contiene ambas prácticas. Finalmente, can-



A retourner à Jérôme Bel (fotógrafo: Laurent Philippe)

celé esta producción y comencé a trabajar en Amsterdam donde encontramos por fin esta relación. Así que claro, se trata de lenguaje.

Aunque de nuevo hay un problema, porque el lenguaje es lo único que tenemos para describir lo que nos pasa en la vida pero finalmente es incapaz de hacerlo ya que nuestras emociones, nuestro pensamiento, nuestros sentimientos no pueden ser descritos adecuadamente. Y esto es lo que me interesa: yo siento una pasión por el lenguaje pero al mismo tiempo, el lenguaje es muy pequeño, está acabado, cerrado.

P: Dices que el lenguaje es algo cerrado pero ¿qué piensas entonces de los procesos metafóricos como la poesía?

JB: Claro, ése es el trabajo de la literatura. Pero a diferencia de la literatura, el teatro es algo en lo que lo vivo está presente. Por eso cada vez me gusta añadir más personas en mis trabajos, porque me gusta ver las diferencias entre los distintos actores.

BC: ¿Podrías hablar de la producción de *The show must go on* y de cómo la producción ha modificado la recepción del trabajo?

JB: Yo pienso que la forma en la que produces la pieza hace la pieza. Desde el principio, desde mi primera obra, supe que no debía volver al estudio. Yo he sido bailarín durante mucho tiempo en Francia e

Italia y cuando decidí hacer mi propio trabajo supe que tenía que escaparme del lugar establecido porque las estructuras, incluso la arquitectura resultan tan alienantes que si hubiera comenzado a trabajar en un estudio me hubiera limitado simplemente a reproducir.

La relación entre el modo de producción y el producto mismo es muy estrecha. Para mí el proceso es suficiente. Y quiero que el público siga el proceso: quiero que vean cómo uno tras otro los problemas, en el mejor de los casos, se resuelven.

Y esta idea es también una postura política: se trata de decidir cómo hago mi trabajo, con quién y en qué condiciones y no de aceptar el "eres el coreógrafo, haces audiciones y te vas tres meses al estudio". Esto último es una receta, no un proceso de pensamiento. Cada uno necesita su propio tiempo. Yo quiero controlar tanto como sea posible: la producción, el programa, lo que digo en público. Quiero ser consciente de todo, no limitarlo a la actuación. Yo estoy dentro de una sociedad, dentro de una economía. Hay asuntos que considerar que van más allá de la actuación de una noche. Y yo no quiero ser un artista solo, fuera del mundo, con un asistente, un manager, sin preocupaciones, sólo enfocado en la creación.

P: Podrías hablar un poco más del lugar al que vas en ver del estudio.

JB: En mis tres primeros obras trabajé en casa con las cosas y medios que tenía alrededor. *Le dernier spectacle* se hizo en un estudio porque trataba de la danza. En ella bailamos una pieza de Susanne Linke. Esta vuelta fue muy dura para mí, quizás por todos los recuerdos que este tipo de trabajo traía. En aquel momento había hecho tres obras sin danza, y pensé que quizás tenía un problema serio con esto. Así que decidí pedir una danza: escribí a algunos grandes coreógrafos que me gustan mucho para pedirles que me dejaran copiar una de sus danzas. Unos no contestaron, otros quisieron mandarme un abogado... Decidí que iba a hacerlo de todas maneras y fui a un abogado que me dijo que podía ir dos años a la cárcel... Pero fue muy interesante porque no hay ninguna legislación acerca de este problema en Francia. En literatura se puede citar, en música se puede citar... pero en danza no es posible. Lo cual significa que en danza no te puedes referir a la danza. Citar significa que existe un corpus, una historia, un patrimonio que puedes usar, porque pertenece a la humanidad. Pero en danza no. No hay leyes.

Después de *Le dernier spectacle* me pidieron que creara otro trabajo pero yo no podía porque ya había hecho "el último espectáculo". Pero ellos insistieron así que dije que yo firmaría la pieza pero que yo no la iba a hacer. Le pedí a un coreógrafo que la hiciera por mí y yo simplemente la firmé. El coreógrafo fue Xavier Lerroy, uno de los mejores del mundo.

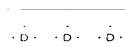
The show must go on fue creado principalmente en el teatro. Y esto lo hizo diferente. Toda la relación con el público vino de estar trabajando en un teatro.

P: ¿Cómo has vivido la experiencia con *The show must go on* en el Theatre de la Ville donde el público no respetó tu trabajo?, ¿tenías prevista una reacción así?

JB: No, no esperaba que el público abucheara desde el principio al final de la obra, que hubiera gente que intentara subir al escenario... Yo nunca trabajo en esa dirección. Yo sé que mi trabajo puede ser difícil para el público. Sé que es duro estar en la oscuridad durante diez minutos y que pasen veinticinco minutos sin nadie en escena. Pero la gente en el Theatre de la Ville lo vió y pensó que estaba bien para un teatro así de grande. Además creo que de todos mis trabajos éste es el que podía ser más popular por la música y la cantidad de gente en escena. Creo que fue un error... un error para la obra en sí, no para nosotros porque fue un gran escándalo y todo el mudo quiso ver la obra y que volviéramos a París. Pero no me gustó, porque después del primer día tuvimos que empezar a recortar partes y eso es terrible. Entonces empecé a pensar que quizás había ido demasiado lejos. Pero luego fuimos a otros teatros y aunque a veces la gente abandonaba la sala nunca volvió a haber una agresividad tan grande contra nosotros. Así que pareció que era un problema del Theatre de la Ville (y también de Hamburgo donde pasó algo parecido), de unos grupos de gente alienados culturalmente, de la burguesía entendida como aquella gente que sabe lo que está bien. No se trata de ser rico, se trata de estar en un estado mental en el que eres lo que querías ser, en el que no buscas nada. Van al teatro a hacer un juicio. Pero lo que es interesante es que yo quería poner en escena un grupo de gente que no dominara al público, quería crear una situación de igualdad entre las personas en el escenario y entre las personas sentadas en la oscuridad. Y esto no lo pudieron soportar. Normalmente el espectador

está dominado por el actor: llega al teatro y admira a alguien que le muestra cosas que él no puede hacer... alguien que muere, que baila o que vive una historia de amor extraordinaria. Mi propuesta es la contraria: somos iguales, nosotros no bailamos mejor que vosotros, nos vestimos igual y nuestros cuerpos no son mejores. Lo que pasó en el Theatre de la Ville es que se dieron cuenta de que estábamos en igualdad de condiciones y entonces tomaron el poder, nos asesinaron, nos dominaron. Esto estuvo claro en la oscuridad. Y me llevó un tiempo entenderlo: entre el público y nosotros se establecía una relación de fuerza y esto no me interesa nada. Yo quiero que en el escenario haya gente trabajando al igual que trabaja la gente en la sala.

Jerôme Bel es coreógrafo. *Presentó The Show must go on* en Desviaciones 2001.





"Un sistema de sistemas"

Encuentro con Ion Munduate

Ion Munduate: Como punto de partida para *Boj de Largo*, me imaginé un cuerpo que iba perdiendo facultades, sobre todo los sentidos y el lenguaje. A partir de ese momento apareció la necesidad de comunicarse con ese cuerpo que estaba cercano a la muerte. Esto me permitió entrar en una historia sobre los comportamientos sociales, sobre lo que está establecido que uno debe sentir o cómo uno debe reaccionar. Lo cual me hizo preguntarme por asuntos como la emoción y la razón. Buscando en este sentido encuentro el trabajo de Sylvan Thomkins y Robert Pultchik, que tienen una serie de teorías sobre las emociones básicas. Todo esto es un movimiento que comienza a desarrollarse a partir de los años cincuenta. Yo lo he tratado sólo por encima para intentar tener una idea general de cómo trata cada uno el asunto y de cómo cada teoría ha ido formándose. En este contexto se pueden distinguir dos corrientes: la primera que dice que las emociones son un fenómeno de origen biológico; y la segunda que está constituida por las teorías constructivistas sociales, que hablan de las emociones como un producto de la sociedad. Los

dos puntos de vista me sirven de referencia para afrontar mi trabajo, que intenta hablar de las emociones pero como algo que tiene lugar fuera del cuerpo. Ya que todo lo emocional está directamente ligado al cuerpo y me interesaba poder representarlo en escena, busqué una actitud totalmente neutra del cuerpo, aunque esta neutralidad sea falsa, porque realmente no existe. Este es el comienzo del trabajo.

El tipo de suceso que me planteaba no tenía que ser lógico o concreto, pero sí tenía que entrar dentro de unos cánones para que pudiera ser leído y codificado. Por otro lado, dada la situación de un cuerpo que pierde sus sentidos y aparece paralizado y dada la comunicación que pretendo establecer, veo que no tengo ninguna necesidad de utilizar el movimiento, porque éste ya ha desaparecido con los sentidos y las funciones básicas del cuerpo. Así, cada vez el contexto es más pequeño y cada pequeño movimiento es más significativo respecto a lo que pueda estar sucediendo. A partir de ahí, me planteo crear una serie de códigos que me sirvan casi como letras vocales para luego ir construyendo pequeñas palabras fuera del cuerpo. Esto me lleva a un problema de lenguaje y doy con el *Diccionario de los sentimientos* de José Antonio Marina y Marisa López Peñas que definen al ser humano de la siguiente manera:

"Al ser humano la pasan muchas cosas. No actúa ni movido por la química, ni movido por los conceptos. Conoce su contexto y es afectado por él de manera estrepitosa. Huye de una experiencias y se precipita hacia otras. Rechaza aquello y quiere identificarse con éstas".

Esta frase me sirve para plantearme un sistema de sistemas. Es decir, que tú eres parte de tu contexto y estás influido por él, y tú puedes hacer que el contexto vaya cambiando en la medida en la que tú vayas provocando o tú te vayas manifestando de una manera dentro de ese contexto. Este libro también hablaba de las no-casualidades respecto a palabras que vienen a decir más o menos lo mismo en distintos idiomas y pueden llegar a utilizar o unos núcleos semánticos muy parecidos o unas mismas letras que pueden venir dadas por casualidades. Partiendo de las distintas maneras de comportarse y, al margen de la discusión sobre el origen social o biológico, parece que en distintos idiomas hay núcleos parecidos. Esto me daba la idea de un código que pudiera ser leído por todos.

Aquí me encuentro con la idea del ser humano en su contexto y el sistema de sistemas, es decir, un sistema en el que cada sistema simple condiciona a los otros y es condicionado por ellos. Esto me lleva a la codificación de una base o situación que pudiera llegar a ser algo así como las vocales con las que luego podría componer palabras y, finalmente a la preferencia de que todo esto sucediera fuera del cuerpo, porque si lo planteaba desde dentro del cuerpo, tanto la voz como el movimiento, que es lo que viene a ser mi tradición respecto a la utilización del espacio y del tiempo, no me iban a valer porque al reducir el contexto el movimiento resultaba innecesario y porque iba a ser difícil prescindir de toda mi tradición de tratar el movimiento.

Esta es la base a partir de la cual comienzo a trabajar.

Una vez que soy consciente de querer representar estructuras emocionales y racionales al margen del cuerpo, empiezo a trabajar con objetos, que es lo primero que se me ocurre, lo primero que tengo a mano y que son también una de las cosas más inmediatas, que tienen que ver con el propio ser, en el sentido de que son transformados en útiles que ayudan a llevar a cabo tareas. Así, voy eligiendo objetos, y al final me quedo con dos objetos que no son símbolos de nada: un carro de aluminio frío y ruidoso y una pala de madera de yokari y otros dos que sí lo son: una cinta de plástico para señalar zonas de obra, que da cierta noción de emergencia y provisionalidad, y el mecanismo de una caja de música que, aparte de ser muy naïf, nos reconforta con una infancia que nos permite rehabilitar estructuras.

Otra de las constantes en la presentación de estos objetos es el equilibrio. Tal y como sucede en un sistema de sistemas, el equilibrio es lo que va definiendo el funcionamiento, aquello que compensa las posibilidades. Sobre todo me interesaba plantear en escena unos equilibrios bastante absurdos por un lado y bastante insostenibles por otro para agudizar ese suspense que puede provocar la espera del accidente. Es decir, creo situaciones que se caen por su propio peso porque no hay quien las sostenga. Son estructuras que simplemente no se tienen por sí solas y se derrumban.

A partir del momento en el que yo llego a un equilibrio y voy desarrollando un equilibrio, vuelvo otra vez al mismo punto. Es la parte en la que estoy con el carrito inclinado, sostenido por la cinta de obra, apoyado en la bota y salgo yo a hacer el recorrido. Se trata de un pequeño circuito que se va repitiendo y que está construido de

una manea retrospectiva, es decir, que va de fuera hasta dentro, de manera que, tras probar muchas cosas y situaciones, pensé que el relato de ese personaje dentro de ese sistema me lo podían ir dando una serie de claves, movimientos o "salidas" de unos accidentes.

En este pequeño circuito que hago, el tema de la provisionalidad, de la emergencia lo refuerzan los dos elementos simbólicos, la cinta y el mecanismo de la cajita de música. De lo que se trata es de que yo salgo a desarrollar un relato y estoy continuamente influido por el accidente, es decir, que esas situaciones que yo propongo corren el riesgo continuo de caerse. Pero esto es parte del sistema. Y lo que me interesa es aceptar y rehabilitar esos accidentes. Rehabilitar los accidentes, para poder seguir y habilitar la siguiente estructura para poder seguir el relato de ese personaje.

A partir de un momento de no futuro, en el sentido de que allí no hay nada que articular... una pala, un no sé qué... voy proponiendo órdenes lógicos (aunque sean totalmente ilógicos) que se llegan a entender gracias a lo que sucede después. Por eso decía que todo está construido de fuera hacia dentro: cada acción se complementa con la siguiente.

Después de esto, el individuo empieza a mostrarse más severo dentro del sistema para continuar con su relato. Este es el momento en el que comienza la parte roja, se oye el minuto de música y a partir de ahí da la vuelta a la estructura y la manipula hasta quedar fuera. Entonces comienza la segunda parte en la que aparezco tumbado sobre el carrito. La primera parte tenía más que ver con la razón, en cuanto posibilidad de crear estructuras, de rehabilitarlas, de rehabilitar espacios, pensamientos. Y la segunda parte es más emocional, en cuanto ya sólo aparece un cuerpo, tumbado en el mismo carro, y es cuando yo me quiero acercar a una idea de final de tiempo, de muerte y por eso llega al final el eclipse.

En cuanto a la imagen, lo que me interesaba era fortalecer esa idea de emoción / razón pero sin utilizar la imagen del cuerpo. Por eso recurrí a los colores y a la posible simbología que éstos podían tener. Así, en la primera parte que es blanca, se hace como una presentación en la que aparece el personaje, los objetos y el foco de luz, que es lo único que le va a sustentar. A partir de ahí, este foco es colocado a una distancia que tiene que ver con las medidas del cuerpo del personaje, de tal manera que el espacio viene limitado por su propia naturaleza y por

la propia naturaleza del sistema: elijo el objeto más grande (el cuerpo) y a partir de ahí tengo una medida y dentro de esa medida sucede todo.

Luego vienen los colores: primero el azul que es más frío, para la razón, y luego el rojo, para la emoción. Esta división se mantiene durante toda la primera parte. Pero en la segunda se unen en la película en la que el personaje juega a la pelota. En la película se ve un espacio en el que el suelo está pintado la mitad de rojo y la mitad azul. El personaje juega desde la parte azul, desde la razón, hacia la parte roja que serían impulsos emocionales, de deseo, que son a lo que va respondiendo. Al final, para representar el final del relato y del personaje, simplemente fundo esos colores de tal manera que surge el negro y acaba la pieza.

Pregunta: Para mí es algo problemático el contraste entre la precisión de las reglas y condiciones establecidas en tu pieza y los accidentes, porque ya que todo es tan preciso, nunca está claro lo que es y lo que no es accidente

IM: El problema es que si yo no limitara mucho mucho el contexto, no podría llegar a mostrar el accidente y la influencia del accidente en lo que estoy haciendo. Y también según el nivel de los accidentes, el relato del personaje tiene que ir cambiando mucho. Tiene que compensar, negociar la situación con las condiciones establecidas "a priori", para aproximarse a lo que significa realmente el accidente. Entonces no hay una situación ideal, no hay una representación ideal de la pieza. Es como cuando uno sale a hacer la compra y se encuentra a un vecino o viene el camión de la basura y lo atropella... nada es ideal, simplemente sucede. Entiendo que hay cierta suciedad que tiene que ver con que toda esa nitidez de las condiciones y los objetos se estropea cuando sucede el accidente. Y hay un momento en el que desde dentro tengo que decidir qué hago, porque los elementos nunca se comportan igual. Por eso, el hecho de que cada vez sea más probable que suceda el accidente, me hace estar con el accidente, hasta lograr una distancia que me convenga para seguir con lo otro.

P: Creo que es difícil para el público entrar en ese lugar que tú creas. Quizás la obra podía suceder sin que yo como espectador estuviera al otro lado.

IM: Yo creo que sí que hay una parte en la que el público puede entrar. Esta parte es el espacio que hay en escena entre el suceso y la

imagen del suceso que es la sombra. Ahí hay un espacio en el que sí se puede entrar. De hecho ayer Gerald Sigmund decía que es ése lugar en el que él se sentía productor de la pieza. Creo que es en ese espacio donde el público puede sentirse activo. Otro momento de posible identificación es cuando en la segunda parte el cuerpo tumbado en el carrito se desplaza e interrumpe la visión de la película poniéndose delante del espectador. Frente al pequeño abismo que supone la proyección aparece un cuerpo en el que puedes reconfortarte. El problema es que ese cuerpo representa la muerte.

P: Yo quería preguntarte acerca del "sistema de sistemas". Supongo que es una referencia muy clara a la lingüística, al lenguaje, lo cual dice mucho del modo en el que está construida la pieza, del nivel de abstracción en el que trabajas. ¿Por qué es un "sistema de sistemas"?

IM: Yo veo que sólo la parte azul es un sistema de sistemas. Hay un recorrido que está limitado, que se repite y cada vez por el cambio de situación respecto a los demás objetos y a mí, creo que se establece una influencia de manera que eso puede llegar a ser otra cosa. En ese sentido creo que se puede hablar de rehabilitar una situación que acaba de suceder. Por eso digo que es un pequeño, muy pequeño sistema de sistemas.

P: En relación con el tiempo parece que lo planteas de dos maneras distintas: hay momentos en los que el tiempo es fundamentalmente el recorrido, el transcurrir de las tareas y hay otros momentos de contención del tiempo que serían los equilibrios y las caídas. ¿Cómo relacionas la trayectoria con esos momentos de suspensión?

IM: Me interesa guardar esos momentos de suspensión como pequeños iconos para que luego vayan hablando del relato. Son momentos a los que doy más importancia porque creo que simbólicamente la tienen en la articulación del discurso de la pieza.

P: ¿Y cuál es el discurso de la pieza?

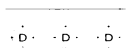
IM: Pues se trata de un personaje que sale a desarrollar una serie de acciones y que la accidentabilidad de esas acciones le llevan a ir definiéndose siempre partiendo de un tiempo que se acaba.

P: ¿Cuál es tu relación con las artes plásticas?

IM: Yo vengo de la danza. Ésa ha sido mi formación. Sobre todo he trabajado con Blanca Calvo: bailé en su compañía, luego trabajamos juntos como coreógrafos... Pero ya entonces había algo en el lenguaje de la danza que no me valía. No se trata de haber sufrido una

decepción con la danza, ni mucho menos, sino que simplemente, llegado un momento, necesité ver las cosas de otra manera. Esto me lleva a mi única relación con las artes plásticas: un curso intensivo con Txomin Badiola y Ángel Bados que tuvo lugar en Arteleku hace tres años. A partir de este momento comienzo a ver la danza desde otro punto de vista. Ellos me ayudaron a transportar la mirada más allá de lo que era el puro suceso espacio-tiempo, pensado desde una dimensión orgánica, como posibilidad de salir de una referencia y llegar a otra, de una manera espacial o de una manera energética; es decir, me ayudaron a tener otra mirada sobre la danza. Es algo que me interesa mucho y que intenté plantear ya en *Lucía con zeta*, que la hice nada más acabar aquel taller. En esta obra, por medio de una serie de imágenes, intento justificar una coreografía y una actitud de un personaje, que son al mismo tiempo las imágenes de esa coreografía. Para mí siempre tiene que haber un suceso lo suficientemente contundente como para salir ahí, al escenario e intentar comunicar una historia. Las artes plásticas me permiten llevar a cabo una rotación de la mirada. Pero esto no tiene nada que ver con una decepción.

Ion Munduate es coreógrafo; presentó *Boj de largo* en Desviaciones 2000.





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.

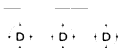
JLM: En este sentido creo que un matiz que podría servir de punto de discusión es que el hecho de que uno mismo sea productor de sus imágenes no nos salva de algunos de los peligros de la apropiación. En cierto modo las decisiones que uno toma las toma voluntariamente pero la voluntad finalmente es una 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.





"Me gusta trabajar en contra de la imagen"

Encuentro con Gary Stevens

Gary Stevens: No sé muy bien por dónde empezar. Os voy a contar algunas cosas sobre cómo he llegado a hacer lo que hago. Lo primero que debo aclarar, si habéis visto *AND* y es lo único que conocéis de mi trabajo, es que no todos se basan en la repetición. No son todos como éste.

Cada uno de mis proyectos comienza a partir de una premisa sencilla. Luego selecciono un grupo de personas para trabajar con ellas. Unas veces trabajo en solos, otras hay más gente y casi todos provienen de diversas disciplinas o entrenamientos, incluso puede ser que no tengan ninguna experiencia como intérpretes.

Empecé hace tiempo realizando instalaciones. Mi formación, el contexto del que provengo es el de las artes plásticas y, la verdad, ésta es la primera vez que se ve mi trabajo en un contexto de danza. Comencé haciendo instalaciones que eran muy conceptuales, había mucho texto y fotografías. Mirado ahora, con perspectiva en el tiem-

po, se relaciona bastante con mi trabajo posterior de acciones, pero en aquel entonces la acción me pareció una ruptura con lo anterior.

En general establecía unas reglas como si se tratara de un juego. Y el juego consistía, más o menos, en representar algo, pero había que construirlo todo, incluso el público. Así que era más como un modelo, una maqueta conceptual de teatro. Entonces pasé a trabajar en cine durante un periodo muy corto, y fue así como empecé a aparecer en mi propio trabajo, a actuar. Pero yo no tenía ni idea de que era eso lo que estaba haciendo, no me concebía como un actor, yo comentaba la imagen que me contenía. Luego pasé a trabajar con Julyen Minord Smith, e introduje el trabajo de la acción en directo. Tal vez algunos de vosotros hayáis visto aquí, hace poco, a Julyen con una obra de *Station House Opera* llamada *Broad Metal Sweet Bread*.

Por aquella época me interesaban las parejas cómicas. Y no porque fuesen divertidas. Estaba interesado en gente como Laurel y Hardy porque me parecía que sus personajes e imágenes eran ambiguos. Significaban a la par algo y nada. Me gustaba la forma en que Laurel y Hardy intentaban ser humanos, era parte de su comedia. Aspiraban a ser normales, y eso me interesaba.

El trabajo con Julyen se basaba en actos mentales, se llamaba *Trabajo invisible*. Consistía en pensar sobre algo, de modo que establecíamos personajes y condiciones para nosotros mismos y nada se interpretaba teatral o dramáticamente. Simplemente jugábamos a ponernos condiciones, de manera semejante al juego del ajedrez. Así que toda la puesta en escena era mínima y simple, pero el mundo imaginario que se creaba era muy rico y complejo.

Hice un espectáculo en el que sólo había sonido e intérpretes, cinco intérpretes. El escenario estaba totalmente desnudo. También había un pobre hombre sentado entre el público, un percusionista clásico que tenía un sintetizador y tocaba los pasos y las acciones de los intérpretes en escena. De modo que uno de los intérpretes podía estar caminando por una playa de guijarros y otro por una habitación amplia con mucha resonancia. El espacio estaba definido de esta manera y el ambiente también. Se daba una estructuración arquitectónica, la gente podía atravesarlo por una puerta. Pero dependiendo de lo que hiciera el actor, también podía funcionar como una estruc-

tura fílmica: si movían la cabeza de una forma determinada, se corría para ir a otro lado.

María Ribot: ¡Muy complicado!

GS: Era muy complicado, pero eso era lo divertido del juego. Casi todo mi trabajo es así, se vuelve increíblemente complicado. Eso es lo divertido, que uno se pierde bastante (Risas...).

Me gusta la idea de dos personas, una al lado de la otra, físicamente. Pero uno está en un paisaje nevado con mucho viento (hsho-oosh) y pasos sobre la nieve (plof... plof... plof). Algunas veces, el sonido era tan cuidadoso que obtenían plof, plof, plof, plof, pero si caminaban lentos se oía plof... cush, plof... cush, plof... cush. Así que podían examinar, explorar y probar todo este universo. Evitaba completamente el mimo, pero teníamos diferentes formas de abrir una puerta. Todos los intérpretes se miraban unos a otros y sabían que obtenían sonidos haciendo alguna cosa, así que probaban hasta que obtenían algo (Risas). Y descubrieron que haciendo esto... obtenían una llamada en una puerta (toc, toc, toc). Si hacían esto otro... obtenían una llamada más fuerte, así que podían jugar con esta idea. Pero durante mucho tiempo no podían atravesar la puerta. Cada uno por turnos veía al otro hacer esto... Y entonces probaban suerte (Risas). Así que si obtenían la llamada y hacían este gesto... obtenían toc, toc, hiiii, el giro del picaporte. Así que jugaban a este juego, pero si sólo hacían este gesto no obtenían nada. En algún momento obtenían la secuencia completa, toc, toc, toc..., click, click... hiiiiii [Risas]. Así que si hacían esto y andaban hacia adelante, obtenían un sonido ambiente como de otra habitación. Por ejemplo el tic-tac de un reloj y el crujir del fuego.

MR: Muy bueno.

GS: Si daban un paso hacia adelante podían dar un portazo, pero también podían equivocarse y dar un portazo antes de entrar en la habitación (Risas). Entonces el sonido cesaba. Se establecían juegos así y no había absolutamente nada en escena. El público tenía que mirar esto como nada, sin nada alrededor. Nos divertíamos tanto disfrutando del juego, que al final nos sorprendió que hubiera 7.000 pautas sonoras. Por eso dije antes lo de "ese pobre hombre entre el público". Él permanecía mirando todo el rato, con una mano tocaba los pasos, y tenía otra tecla para aporrear una puerta; o podías cho-

carte con un piano (plin...), y también estaba el sonido sobre una alfombra, así que pof, pof, pof... Un entorno muy, muy complicado. En un momento dado le pregunté a este hombre si podía incluir un pequeño sonido más, y me respondió: "Eso son once sonidos". Me llevó un rato darme cuenta de que sólo tenía diez dedos. Así que tuve que llegar a un acuerdo.

Esto es sólo un ejemplo de otro tipo de espectáculo que me gusta hacer. Pero en general, la puesta en escena siempre es bastante simple, aunque el juego y el mundo que se crean se van haciendo más y más complicados. Pero es artificial, es como adentrarse en una maqueta y probar sus límites: con frecuencia puede haber alguna laguna en la regla, o algo que no esté del todo resuelto.

Una de las primeras cosas que hice cuando las instalaciones fue una máquina de narración, y no se sabía si se trataba de una máquina real o de un procedimiento, existía más bien como un manual. Había ciertas reglas, como por ejemplo que la máquina describía cualquier cosa con cuatro patas como una silla, o una mesa plegable especial, tenía que ser especial, porque cualquier cosa con seis patas era una mesa. Hasta aquí todo bien, pero lo que ocurría era que cuando alguien se sentaba en una silla se convertía en una mesa (Risas). Si dos personas se daban la mano, se convertían en silla... Así que con estos juegos tan sencillos se generaba algo que ahora es interesante, ya que hoy hay mucho interés por la realidad virtual, la percepción artificial, y un cierto interés hacia la identificación de formas. Son temas con los que he estado jugando durante años, pero sin tecnología.

Me gusta la idea de que *AND* sea muy, muy simple. Quería desnudar todo de nuevo. Antes hacía obras que tenían un principio y un final, pero era en la estructura en donde se establecían las reglas del juego. Aunque no reglas estrictas como en el ajedrez. Se trataba más bien de juegos obsesivos que podría haber creado un niño. Pero, una vez que se habían esbozado, estas reglas se convertían en las reglas del mundo dentro del cual operaban los personajes, y entonces las probaban hasta casi romperlas. Era como crear una vida artificial. Creas la cosa, juegas con ella, la pruebas hasta el límite y entonces se desmoronan. Como construir algo y luego derrumbarlo.

La obra con las 7.000 pautas sonoras era divertida pero a la vez un trabajo duro para el público, todo el mundo salía asombrado y a la par con dolor de cabeza (Risas).

Quería retomar cosas anteriores, despegarme del teatro. Creo que muchos de mis espectáculos se basaban en el hecho del teatro en sí. Sentía que estaba acercándome al teatro desde fuera, así que intentaba no dar nada por hecho. Convertía en tema la existencia del público, o lo que el público espera. Ésa era la temática del trabajo. En *AND* quería tratar el conflicto que existe entre escultura y teatro. La escultura, de alguna manera, quiere ser básicamente estable y completa. Incluso cuando trata conceptos de fragmentación o multiplicidad ha de mantener un grado de completitud. Aquí hay un tema que concierne a la autonomía del objeto: ¿qué define a algo como objeto? Y al teatro, del que siempre se dice que tienes una imagen, como la de un hombre que entra por una puerta con una pistola. Ves esa imagen y dices: "¿Y...?" Siempre quieres más, quieres más. Así que hay algo en esta estructura que siempre va hacia adelante.

Si en una secuencia de cine tienes algo completo, no funciona del todo bien dentro de una estructura narrativa, ya que siempre quiere avanzar. También hay algo que concierne a los elementos y objetos en escena, ya que son vehículos para las ideas.

Esto, para los que trabajan la escultura, cuando quieren convertir la materia en tema, también es difícil. En las esculturas siempre hay materia, muerte. Yo daba clases en una escuela de arte, y muchos de los alumnos jugaban con bucles de películas: coges una pequeña parte de una escena y la pones una y otra vez. En Inglaterra si hablas de repetición, sobre todo si es de manera mecánica, todo el mundo se refiere, críticamente, a Freud. Porque todo el mundo está interesado en la repetición inconsciente, lo compulsivo de la repetición, y esto lleva a la corriente de la muerte. A esa idea de que quieres dejar de ser algo animado. En este caso estaba interesado en la repetición consciente. Me atraía trabajar con niños como público y su interés por ver algo muchas veces. Me gustaba la idea de cómo sería poder predecir algo por primera vez, saber qué es lo que vendrá, y reconocerlo en el mundo.

Cuando comencé a trabajar con niños pensé que una pequeña dosis de anarquía sería divertida para ellos. Que una vaca podía

hacer "cuac". Y creía que se escandalizarían y lo encontrarían muy divertido. Pero estaba totalmente equivocado, porque lo que les divierte es que la vaca haga siempre "muu". Mientras más veces haga "muu" más divertido será. Esto fue una gran lección.

Supongo que una de las conclusiones posibles de algo como *AND*, es que este trabajo debería ser deprimente. Todos tendríamos que deprimirnos porque esta repetición no lleva a ninguna parte. Pero se convierte en algo festivo, porque una mirada rápida o un contacto momentáneo se prolongan. Así que hay algo grato en esa intimidad que se establece entre ellos. También es así por el hecho de que todo se representa como un juego. La estructura en la que cada uno está encerrado es relajada, los intérpretes pueden equivocarse o no encontrarse del todo, y disfrutar de no ser capaces de mantener la estructura. Así que hay algo alienante en la estructura.

Con frecuencia pienso en el cuerpo como en un lugar o un foco para la acción. De alguna manera mi solución para el problema del cuerpo del intérprete es la de desplegarlo en la totalidad de la estructura. Concibo el cuerpo como la estructura arquitectónica de la obra.

Tal vez debiera parar aquí y dejaros que me hagáis preguntas.

Olga Mesa: Cuando has hablado de estructura, de que el intérprete puede olvidar la estructura, en términos formales ¿qué apertura tiene esto?, ¿qué espacio se le da?

GS: Por ejemplo, en el espectáculo de anoche hay una rutina en la que Miguel entra por una puerta, conforme abre la puerta alguien se pone de pie, cuando da un portazo alguien deja caer una bolsa, si levanta su sombrero alguien exclama "¡Haaa-haa!", y si da un paso hacia adelante alguien dice: "¡¡¡Miguel!!!" Y esto en cierto momento falló, lo cual está muy bien, es bastante divertido porque es un juego en el que Miguel podía tomarles el pelo y probar los límites.

Me gusta la idea de asumir que estás trabajando con gente, que no se trata sólo de cuerpos en el espacio. De alguna manera me gusta que los intérpretes que están conmigo sean muy conscientes del trabajo en sí, pues en cierto modo ellos son también público. De forma que están a la vez dentro y fuera de la estructura.

José A. Sánchez: Gary, no he entendido muy bien si las reglas de los juegos las creas durante el proceso o si los intérpretes también pue-

den participar. ¿Eres tú quien crea las reglas previamente o se van creando a lo largo del proceso?

GS: Normalmente hay una premisa que es la motivación a partir de la cual crear el trabajo. Es una idea que no soy capaz de imaginar que vaya a funcionar del todo, y eso es precisamente lo que me hace empezar a funcionar. Pero a partir de aquí trabajo de forma muy práctica con la gente. Para mí es importante no sólo tener una idea brillante que funciona en el papel, sino que funcione en el espacio para el que ha sido diseñada. Es importante que el público aprenda esas reglas, que vea esas reglas, que se les muestren esas reglas.

Así que en lugar de haber una historia que se desarrolla, hay una estructura que se despliega, de modo que vas descubriendo más y más conforme avanzas.

Pero como con los chistes, no es tanto lo que haces o lo que dices, sino cómo lo haces o lo dices.

Las reglas no son como una trampa, no son estrictas. Quería ser capaz de crear a través de la imaginación un espacio que pudiese escapar al cuerpo del intérprete. En muchos de los experimentos constructivistas, si intentabas cambiar la forma del cuerpo del intérprete, como por ejemplo hacía Oskar Schlemmer, sabemos que siempre prevalece algo en este trabajo que es como la pantomima de un caballo: puedes vislumbrar el cuerpo debajo del disfraz.

Conforme se van introduciendo las nuevas tecnologías y la realidad virtual, creo que será posible fragmentar el cuerpo del intérprete. Pero hasta ahora el teatro ha estado limitado al cuerpo del intérprete como un todo.

Me gusta trabajar en contra de la imagen. Puedes establecer cosas que sean muy complicadas pero que cualquiera puede entender. Si digo: "Si me pongo esta taza en la cabeza me vuelvo invisible", es algo que todo el mundo entiende como un juego. Y esto funciona en contra de la idea de lo que puede verse, pero es un juego de niños que es posible hacer. Así que, para mí, es importante que los recursos sean accesibles a todo el mundo. Cuanto más sencillo mejor. Claro que si estás pagando a diez personas para que actúen, es bastante caro. Pero en teoría siempre lo puedes hacer por amor. Y prefiero eso a trabajar con mucha tecnología, usando un montón de gastos ocultos como proyectores de vídeo y otras cosas. Esto también introduce

una idea de autoridad, de una plataforma a la que no todo el mundo puede acceder. Me gusta hacer cosas que en apariencia parezcan ton-tas, como alguien diciendo "patatas". Pero espero que la seriedad del trabajo permanezca ahí, aunque no tenga una expresión autoritaria o seria.

Charo Calvo: Me gustaría preguntarte: ¿Cómo trabajas cuando no hay reglas de juego? ¿Desde dónde trabajas? Si es que lo haces así alguna vez.

GS: Cuando hablo de las reglas no es en absoluto algo estricto, no es como inventar un juego tipo Monopoly. Uso reglas porque no hay una historia, no puedo hablar de lo que ocurre a continuación. Es más como adentrarse en el conocimiento de este mundo artificial específico.

Una de las cosas en que trabajé había sido diseñada para la radio y se llamaba *Robin Hood. La cosa*, en oposición a Robin Hood. La leyenda. Consistía en crear una entidad verbal, y esta entidad verbal podía moverse por el espacio y describir algún tipo de campo visual. Poco a poco el cuerpo y el punto de vista se hicieron más fuertes, al principio no había ninguna implicación del punto de vista, era simplemente la descripción de un paisaje. Pero poco a poco él descubre que lleva puestos unos leotardos verdes, que tiene arco y flechas, y entonces conoce a la Dama Marianne. Así que es un poco como una extraña entidad alienígena que vive dentro de esa ficción que se le presenta como *Las aventuras de Robin Hood*. Cualquier cosa hacia la que dirigía la mirada podía ser adoptada como punto de vista. Cualquier cosa. Pero había una regla: cualquier cosa que viese podía ser su punto de vista, pero a él se lo miraría desde el otro ángulo. Si Robin Hood estaba sentado aquí, podía verse sentado allí desde el otro ángulo. Pero una vez cometió un error y colocó su punto de vista en la punta de una flecha, la lanzó al aire y se clavó en un árbol, entonces todo se volvió negro y no podía salir de allí. Afortunadamente alguien sacó la flecha del árbol. Pero luego tuvo muchos problemas para encontrar su cuerpo.

ChC: ¿Así que cuando había otro punto de vista desaparecía? ¿Robin Hood no podía ir y quitar la flecha?

GS: No, porque entonces él no sabía dónde estaba, era un objeto.

ChC: ¿Entonces no sólo adoptaba el punto de vista sino que se convertía en el objeto?

GS: Consistía en jugar con la noción de la visión de la conciencia, así que podía mirar su propio cuerpo. Se movía por ahí y podía funcionar, habría sobrevivido e incluso podía cantar fragmentos básicos de canciones, pero que él supiera no tenía una conciencia.

Así que es como inventar un mundo y luego jugar con este mundo. Una vez que has creado esta idea de que puedes colocar el punto de vista en cualquier lugar, ¿qué significa ser Robin Hood? Podrías ser un vaso... Es un poco como la lógica, partes de una premisa y luego otra y algo surge a partir de ahí. Esto es con lo que me gusta jugar.

Thierry Spicher: En cierto momento has hablado de percepción artificial o de realidad virtual. ¿Crees que existe realmente una percepción natural?

GS: Sí. Creo que es algo complejo y no creo que lo entendamos aún. Pero percibimos y tenemos esta capacidad de interpretar el mundo.

TS: Sí, pero es cultural.

GS: Bueno, creo que es una mezcla de cosas. Los bebés tienden a reconocer caras, nosotros respondemos a movimientos..., pero al definir los objetos es cierto que es difícil desprenderse de la cultura. Tan pronto empiezas a comprender lo que estas viendo se introduce la definición cultural de las cosas.

TS: Es la vieja pregunta del empirismo.

GS: Sí, sí que lo es.

TS: Lo que es interesante es que de alguna manera experimentas la otra posición, pero la clasificas como artificial.

GS: Creo que lo que me interesa –y uno de los mayores problemas para los que intentan trabajar a partir de la creación artificial– es todo lo que no vemos, todo lo que nos inventamos para rellenar. Especialmente si trabajas en el teatro. Cualquier mago trabaja con la idea básica de que puedes engañar al ojo. En cierto sentido me interesa la idea de la conciencia, y también lo parcial que ésta es. De alguna manera la idea del inconsciente como un todo es ampliamente una ilusión.

Otro proyecto en el que estaba trabajando (un minuto más y me callo), se llamaba *Confabulación*, y se basa en la idea de gente que padece amnesia. Gente que en lugar de reconocer o admitir que no saben, hacen como que sí y se inventan cosas. Este juego sería el

punto de partida, una premisa para un espectáculo. Junto con la idea de que son los otros los que te identifican, no tú mismo. A todo el mundo podría pasarle. Si alguien te dijera: "Hola, George", tú dirías: "Hola". Y entonces asumirías que eres George y te crearías una identidad como George, pero tan pronto te encontraras con otra persona te llamaría por otro nombre y también lo aceptarías. Pienso que este tema de cómo uno piensa y ve es algo complejo.

TS: ¿El proyecto *AND* se pensó desde el principio para ser realizado más de una vez? Y si es así, ¿modifica esto de alguna manera tu posición en el proyecto entre una presentación en público y la siguiente? Por ejemplo, si descubres que una determinada ruptura en una de las reglas funciona o es divertida, ¿la salvarías, la dejarías? ¿o partes siempre de tu información inicial?

GS: Sí, sobre el papel realizo bastante trabajo de preparación. Pero, cuando trabajo con la gente en la práctica, lo tiro en su mayoría. Trabajo mucho con la gente en el espacio, viendo qué es lo que funciona y lo que no. Así que muchas cosas surgen del juego durante el periodo de ensayos. Periodos que en otros proyectos han sido bastante largos, aunque *AND* se montó en bastante poco tiempo. De cualquier forma, una vez que la obra está montada y funcionando intento identificarla con algún tipo de estructura. Si después quisiera desarrollar una idea le daría otro nombre y haría otra cosa, de otro modo estaría manoseándola todo el rato. Por supuesto que sigo jugando con ella, los detalles son diferentes aunque el diseño general de *AND* es el mismo. Pero no es una reconstrucción de la pieza que hice en Londres.

Pienso que algo común a todas las obras que van de gira y repites es que mientras más intentas reproducir exactamente la misma cosa, más consciente te vuelves de las diferencias entre cada representación en particular. Esto es algo que me gusta y también por lo que me pasé del cine a la acción en directo. Puedo ser muy obsesivo con la estructura y crear estas cosas tan complejas, que a la par tienen una vida muy corta. Asimismo, las actuaciones hasta cierto punto escapan a mi control, ya sabes, tienen su propio estar...

MR: Yo vi la pieza en Londres, y ayer me sorprendí mucho con los colores en el vestuario de los intérpretes, porque lo recordaba mucho más oscuro y sobrio. Ayer lo vi todo más colorido y energético. ¿Ves

tú también esta diferencia? También creo recordar que en Londres se llegaban a unir todas las acciones. No recuerdo si eran diez o cuántas, pero recuerdo que se llegaban a unir, como cuando ayer se mezclaban Miguel, Jorge y Amalia. Recuerdo que se mezclaban así todas y aquello me pareció totalmente coreográfico y muy complejo. Así que te pregunto si ves esta diferencia en colorido y energía, y si es cierto que se llegaban a mezclar más las acciones o yo lo recuerdo mal.

GS: En lo que concierne al vestuario tengo que decir que siempre tengo problemas, a no ser que sea parte del juego que se desarrolla. He creado piezas en las que la acción principal era ponerse más y más ropa encima. Pero si no es parte de la acción, ¿qué se ponen los intérpretes?

En este caso el mensaje era bastante amplio. En primer lugar les pedí que se pusieran lo que ellos se pondrían para ir a ver algo como esto. No quería un uniforme, quería que no se los distinguiera del público. Lo otro es que tampoco los quería vestidos con chándal o ropa de ensayo. También quería que llevaran colores lisos, sin patrones o cosas. Y una última cosa práctica: no se les debían caer cuando saltaran o se movieran. [Risas] Nos mirábamos unos a otros, y si había demasiado de lo mismo intentábamos evitarlo. Pero me gusta que la obra tenga un espíritu, una sensación diferente de la de Londres. Y esto se da por que es gente diferente y un lugar diferente.

Pienso que la única razón que te pudo llevar a pensar que las acciones estaban más entremezcladas en Londres es que hay una sección que es como una danza en la que todo el mundo se encuentra con todo el mundo y en Londres estaban más apretados, el grupo estaba más apretado. Así que tenían que ser más precisos en cómo se trasladaban. En esta ocasión hay un poco más de espacio, pero aparte de eso todo es bastante similar. No es algo que esté coreografiado apriori, surge bastante orgánicamente. Todo el mundo encuentra una pareja y luego una segunda y retornan a la primera y así hasta que vuelven a empezar con la primera y éste es el final. Así que crece sin más y no hay posibilidad de errores. Todos van adelante y atrás hasta que establecen las nueve posiciones y entonces vuelven a la primera, así que es una forma muy simple que se compone en vivo. Pero no

está coreografiado en ese sentido de precisión, es simplemente una persona encontrándose con otra.

MR: Para mí eso puede ser coreográfico.

GS: Ah, sí. Pero quiero decir que no son los movimientos en sí, que no está anotado.

MR: Sí, se puede ver que no está escrito en ese sentido.

GS: Una de las cosas interesantes de hacerlo en vivo en lugar de mecánicamente —como podría ser con un bucle de vídeo— es que puedes jugar con la ambigüedad de alguien haciendo algo una vez, entonces sólo existe un único momento y ese momento único se realiza una y otra vez como si fuese siempre la primera vez. Pero también está ese reconocimiento de la repetición, así que se juega conmigo como una representación, de manera que mi mente está dividida, estoy siempre reconociendo por primera vez y por tanto estoy también olvidando. Aquí también encontramos el tema de la continuidad de la mente del intérprete, que juega con este recordar y olvidar que se da a lo largo de toda la repetición.

P: ¿Incluyes alguna vez al público como parte del juego o como parte de alguna regla?

GS: En general no me gusta la participación del público. Creo que se da un contrato entre los intérpretes y el público. El público está bastante involucrado en el juego, pero el juego para el público es ver y pensar sobre lo que está viendo y esto ya es algo muy activo. En este sentido tiene una amplia participación.

Una de las cosas interesantes de *AND* es que la primera vez la concebí para una galería de arte. Una de las cosas que implica actuar en galerías es que cualquiera que esté llevando la programación de eventos siempre intenta colocarte entre una gran exposición y la siguiente, por lo que siempre estás mirando cajas empaquetadas que salen y cajas que entran. Nunca se te considera como un espectáculo completo. Así que quería hacer algo así como una exhibición que se fuese a exponer durante una semana.

Una de las cosas sobre el público era que quería que se diera una relación entre éste y los intérpretes, es decir, que se contemplara a los intérpretes en relación al público, que existiera este elemento de lo inesperado. Que en realidad operaba en un mundo, un espacio mental, diferente al de los intérpretes. Así que aunque compartías el

mismo espacio físico estabas en espacios mentales diferentes. Fue diseñado para crear un contraste con el espectador. Así que un espectador podía estar mirando a otro espectador cuestionándose si aquél era un intérprete. De modo que AND está hecho pensando en ambos. Creo que una de las diferencias entre la definición de escultura como objeto y algo como la instalación, en la cual es difícil señalar el objeto, es que ésta incluye al espectador.

TS: He visto el vídeo de Londres, y es cierto que hay algo de bucle en él. Para mí era divertido tratar de reconocer quiénes estaban actuando y quiénes mirando, hasta el segundo bucle no lo supe. Como espectador del vídeo este juego fue muy divertido.

GS: Tengo problemas con los vídeos de espectáculos en vivo. De alguna forma son la evidencia de las representaciones, pero no son lo mismo. Sería diferente si estuviera trabajando en una pieza para vídeo, pero por lo general las grabaciones de eventos en directo son horribles. Normalmente cuando tengo que dar charlas sobre mi trabajo muestro diapositivas. Conforme he ido haciéndome mayor los espectáculos se han ido volviendo cada vez más minimalistas, así que ahora las diapositivas son de gente de pie. (Risas)

No dan ninguna idea de la complejidad de las obras. Hay una parte de mí que sabe que esto es perverso, pero hay otra parte a la que le gusta mostrar esta especie de fragmentos muertos, como si fuesen viejos fósiles o huesos de algo que existió alguna vez y que ahora sólo es su desesperada representación. (Risas)

P: ¿No existe el azar en tu trabajo? ¿Están fijadas las reglas tan claramente que nada inesperado puede ocurrir?

GS: En mi trabajo nunca ocurre nada inesperado y jamás va algo mal. (Risas). No, quiero decir que con frecuencia puede ocurrir que alguien responda al hecho de que está entrando gente por la puerta, pero sería un juego más entre los muchos posibles. En esta pieza quería que los intérpretes se mantuvieran aislados y separados del público. Con frecuencia me cuestiono cómo definimos el espacio, si dibujamos una línea imaginaria alrededor de la plataforma o escena, o si incluimos al público. Normalmente son cuerpos separados y se da una especie de relación simbiótica. Me atrae bastante la idea de mezclarlos, pero también la de separarlos.

En este caso les dije a todos que no establecieran contacto visual con los espectadores, pero, aun así, uno de los juegos más gratos que se establecen es que los intérpretes saben que los espectadores están ahí. Me gusta mucho la idea de estar cerca de alguien y pretender que no está ahí. Obviamente es gracioso, porque uno sabe que el otro está ahí, así que no necesitas mirarles a los ojos.

MR: Eso también te pasa a ti como publico, te resulta muy divertido ver al interprete haciendo cosas y tú intentar pillarle mientras intenta mantenerse concentrado, así que es recíproco.

GS: Si algo va mal está diseñado para que pueda bloquearse la maquinaria, como si pusieras una cuña en el engranaje, todo el mundo hace paradas. Así que si algo va mal, alguien tropieza o se cae algo... Es como hacer un trabajo. Estás ahí haciendo un trabajo, cualquier trabajo, y lo haces seriamente, entonces algo va mal, no hay problema, te recuperas y lo retomas. Si te topas con una gran dificultad puedes parar la acción, das tres palmadas, todo el grupo da tres palmadas y te miran mientras te abrochas el zapato o solucionas la emergencia que tengas. Luego todos asienten, se frotan las manos y vuelven al trabajo. Así que hay una manera de salir de los problemas si aparecen.

Durante los ensayos y la primera vez que lo presenté en Londres, estaba convencido de que algunos espectadores se acercarían mucho a los intérpretes, sólo por la curiosidad de ver qué ocurría, aunque en realidad la gente no hace esto. Pero lo ensayamos así, tenía a gente que se acercaba mucho a los intérpretes para ver qué podía pasar. Tratábamos de tener todas estas cosas en cuenta durante los ensayos.

P: La idea de que los intérpretes estuvieran ahí cuatro horas, ¿se ensayó así la primera vez que lo presentaste? ¿Les tenías trabajando en los ensayos durante cuatro horas, al menos para que pudieran tener la experiencia de qué podía pasar?

GS: No, no. Pasamos la mayoría del tiempo inventándonos la estructura y asegurándonos de que funcionaba. Esto me preocupaba, trataba de imaginar cuánto sería el máximo de tiempo que la gente permanecería en la galería. Pensaba que el ciclo debía ser de diez minutos, porque si duraba más la mayoría de la gente no se quedaría y no lo vería repetirse, pero en Londres nos encontramos con que había suficiente material para unos treinta y cinco minutos. Aquí el ciclo dura unos cuarenta minutos.

Eso era lo que me preocupaba por entonces, además se montó en dos semanas, así que hacíamos pases de cinco minutos. Creo que nunca llegamos a pasar más de cinco o diez minutos seguidos.

P: ¿Entonces en Madrid es la primera vez que los intérpretes están ahí durante cuatro horas seguidas?

GS: No, cuando se hizo en la galería en Londres y en el Museo de Arte Contemporáneo de Oxford, para cuando se abrían las puertas a las diez de la mañana la acción ya estaba funcionando y continuaba hasta que se cerraban las puertas al final del día. Pero al igual que anoche, había descansos de diez minutos. Seguíamos actuando incluso cuando no había nadie en la galería.

P: Claro, pero el estado de los intérpretes es muy fuerte, es como un mantra.

GS: Me gusta la idea de trabajar en algo de cuatro horas de duración, porque de alguna manera es excesivo, pero no tiene que ver con la resistencia. Me gusta hacer cosas que son tremendamente duras, que deberían estar relacionadas con la resistencia y que son muy serias, pero que parecen divertidas y ligeras.

P: Lo que me gusta de la experiencia de lo que planteas es que el público puede estar ahí durante cuatro horas viendo o se puede ir..., y los intérpretes permanecen y entran en un estado que para mí es muy interesante en relación con lo que decías antes sobre el olvido, ya que es como parar un poco el pensamiento. Y esta idea de parar el pensamiento crea un espacio vacío por el que puedes acceder a otros niveles, así que el intérprete entra en un estado, pero ves el conflicto del intérprete intentando que esa acción sea verdadera y cómo en el momento del olvido entra la risa del intérprete o de los otros. Para mí esto es muy interesante.

Kontxi López (Intérprete de AND): Él siempre nos pedía que las repeticiones no fueran mecánicas, que cada vez las hiciéramos como por primera vez, vamos, que fueran verdaderas. Entonces lo que pasa es que tú notas cuándo estás haciendo algo mecánico, porque que te cansas; se atasca la energía porque estás repitiendo algo mecánicamente. Cuando entras en el otro territorio, que es escénico, vivo, a lo que te arriesgas es a que pase cualquier cosa. Por ejemplo el encuentro que yo tengo con Amalia, que es insoportable, porque se nos despiertan unas ganas horribles de reír que nos desbordan. Esto me

gusta, pero también sé que es importante contenerlo. A mí me gusta ese territorio, pero sientes el riesgo de que lo puedes perder, que se te puede ir de las manos.

GS: Sí, pero si realmente consistiera en intentar actuar como por primera vez, también fallaría. Lo que estáis haciendo es más como si jugarais a un juego, y una parte muy importante de ese juego es no reírse. Me encanta que la gente se ría en los ensayos, porque creo que entonces está ocurriendo algo interesante. En Inglaterra tenemos la expresión "corpsing" ("cadaverizar"). Un actor "corpses", es la muerte del personaje, de la máscara. Es cuando alguien está haciendo algo y tiene que hacerlo muy serio, la escena es muy trágica. Tienes que decirle a alguien que su gato acaba de morir, y se lo dices al otro actor y te da la risa. Esto es "corpsing". Solía designar cualquier desliz de la máscara, pero ha pasado a indicar la risa, reírse fuera del personaje.

P: Me gustaría saber algo de la gente con la que trabajas. ¿Los eliges tú? Prefieres gente de teatro, de la danza o gente sin experiencia, que está empezando, o de otras disciplinas?

GS: Durante mucho tiempo mantuve la política de trabajar con gente diferente en cada pieza, pero después de un tiempo la abandoné. Me gusta la idea de trabajar con gente interesante, más que la idea de trabajar con gente con unas habilidades o formación determinadas. Con frecuencia trabajo con la resistencia de la persona. Así que a veces elijo a alguien de quien no estoy seguro que pueda hacer lo que quiero que haga, les observo en ello e intento hacer que funcione para ellos. En una ocasión estaba trabajando con un hombre muy inteligente, pero descubrí que no podía actuar en absoluto, así que le puse unas patillas falsas y se transformó en una especie de hombre victoriano tieso, algo intermedio entre un hombre victoriano y un mueble, y era perfecto. Así que trato de hacer una virtud de lo que la gente aporta.

Este grupo era un experimento, normalmente conozco a la gente a la que invito a trabajar, o he visto con anterioridad sus trabajos o les he visto actuar en alguna otra pieza. El día más duro que he tenido aquí fue cuando tuve que hacer la selección del grupo, pero creo que ha salido muy bien. Quería conseguir una mezcla de gente diversa y estoy contentísimo con el grupo, es un grupo fantástico.

ChC: Me gustaría preguntarte si alguna vez utilizas música, aparte de lo de los sonidos.

GS: Como provengo de una formación en artes plásticas, si se añade un elemento éste tiene que pasar a formar parte del objeto. Así que siempre tengo problemas con la iluminación y la música. Si hay música de alguna forma tiene que convertirse en objeto más que en un medio para crear un efecto; sería una parte importante de la estructura.

ChC: ¿Y lo has hecho?

GS: No. Pero una de las cosas que me gustan de *AND* es que hay una especie de música primitiva que se crea con las voces y los sonidos.

OM: Y sobre las luces, ¿podrías explicar algo?

GS: Bueno, tengo el mismo problema: tienen que pasar a formar parte de la arquitectura de la pieza. Es el mismo problema del que hablaba antes al plantearme si incluir o no al público. En muchos casos no me encuentro con este dilema porque me enfrento a él continuamente, así que este problema de las fronteras es algo con lo que juego.

Pero también está el tema de si las luces son o no parte de la escultura. Si yo iluminara algo de una forma interesante querría que la gente mirase las luces, más que pensar sólo en cómo puedo iluminarlo bien. Si la iluminación fuese importante en relación a la estructura me gustaría que el público no sólo mirase la acción o el objeto, sino también las luces. Pero se necesitan luces.

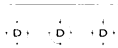
AND fue pensado para una galería con una iluminación general, así que aquí he intentado cubrir el espacio de una forma similar. Algo interesante en relación al espacio de la Cuarta Pared es que en lugar de simular que es una gran habitación lo hemos tratado como espacio real, así que Montse pega patadas de verdad a la falsa pared de conglomerado, y se juega con lo que hay realmente, así que espero que el que sea un espacio teatral sea parte del diseño. Las gradas han sido plegadas, pero no se han ocultado, todo está a la vista. He intentado hacer las cosas lo más sencillo posible, no me gusta la idea de cubrir, de tapar.

Pero puede que haga una pieza basada en cubrir cosas, podría ser algo así como la moda victoriana de poner encajes o telas sobre las patas viejas de sillas. Esto para la próxima pieza. (Risas)

BC: Bueno, tenemos que acabar, que ya son las tres...

GS: Muchas gracias.

Gary Stevens es artista visual y escénico; presentó su pieza *And* en Desviaciones 2000, producida en Madrid tras un trabajo de tres semanas con diez intérpretes.





"El humor es una forma muy subversiva y reveladora de introducir la información"

Una conversación de Inmaculada Díaz y Bobby Baker

Llegué una hora tarde a la cita que había concertado en casa de Bobby Baker. Después de un viaje lleno de incidentes, cuando me abrieron la puerta fue como llegar a un oasis. Al entrar en la cocina y reconocer los objetos que había visto antes en el contexto artístico sentí un gran placer. Comprendí que detrás del aparente exhibicionismo de la intimidad de sus espectáculos y vídeos, el contacto con la realidad proponía disfrutar de detalles que están mucho más cerca de las emociones que atañen al cuerpo y al presente; nada pertenece en ese momento al ámbito de la representación. El escenario es real y la representación no ha sido pensada de antemano por nadie. A pesar de todo yo reflexionaría posteriormente sobre cada palabra y movimiento que allí sucediera.

Inmediatamente Bobby me preguntó si quería té con azúcar, limón o leche de la misma manera que lo hizo en *Kitchen Show*. Un té era perfecto, pero estaba demasiado nerviosa como para aceptar el pastel que me ofreció. La naturalidad con que la artista se preocupa-

ba por mí fue suficiente para que me relajara y pudiera responder a sus atenciones e incluso olvidarme del escenario. Conocí en aquel momento a algunos de los personajes reales de *Drawing On A Mother Experience*. Con la taza humeante llegamos al estudio y allí empezamos la conversación.

Inmaculada Díaz: ¿Cuál es tu color favorito?

Bobby Baker: El rosa

ID: ¿Te gusta el sushi?

BB: Sí, me encanta el sushi. Especialmente en estos restaurantes en los que ves en el mostrador toda la variedad que tienen y puedes elegir cómo quieras tu propia combinación, es fantástico.

ID: Y las hamburguesas ¿te gustan?

BB: ¿Las hamburguesas? No.

ID: ¿Qué medios de representación usas normalmente?

BB: Todos. Es decir, no pienso en medios, cada propuesta se materializa de forma diferente y esto requiere aproximaciones a espacios y disciplinas que muestren lo mejor posible las ideas a las que me enfrento en ese momento.

ID: ¿Dónde muestras tu trabajo?

BB: En cualquier parte.

ID: Recientemente es bastante común encontrar trabajos artísticos que hablan sobre la vida cotidiana. ¿Lo has notado?

BB: Sí, supongo que sí. Yo he trabajado sobre el entorno cotidiano en el arte durante mucho tiempo, mucho antes de que estuviera de moda, no puedo verlo ahora como tal. Pero no tengo demasiada información sobre el tema. Hubo un momento en que estaba más o



Bobby Baker "Drawing on a Mother's Experience". Toynbee studies.

menos al corriente de todo lo que pasaba entonces mi cerebro empezó a bloquearse. Ahora procuro trabajar a cierta distancia.

ID: ¿Crees que trabajar con la vida cotidiana en arte estará de moda durante un tiempo y luego pasará con la misma rapidez que apareció? ¿Podría ser que muchos trabajos se hayan aprovechado de esta moda para entrar en el mundo del arte aunque realmente estén hablando de cosas no relacionadas directamente con la vida cotidiana?

BB: Definitivamente se trata de una moda, de esto no cabe ninguna duda, pero creo que seguiré trabajando en ello después que pase. Lo que me parece interesante es que yo trabajo intuitivamente, me apasiono por ciertos temas u objetos y sólo cuando ha pasado el tiempo me doy cuenta de que se trataba de una moda. No es necesario pensar que trabajaba con los mismos materiales ni desde los mismos puntos de vista, pero sí en torno a la misma temática. Lejos de la uniformidad que conllevan las modas, me parece muy excitante esta coincidencia, no se trata de repetir ni imitar sino de una forma de consciencia de ciertas partes del mundo que se revelan a la vez para alguna gente.

ID: ¿Estás familiarizada con otros artistas que trabajan con los mismos temas, ideas o en el mismo contexto que tú?

BB: No sé, supongo que sí, déjame pensar... Conozco la gente con la que trabajo y con la que colaboro, en cuanto a otros artistas, supongo que habrá mucha gente pensando en las mismas cosas que yo esto no es nada nuevo.

ID: ¿Crees que existe alguna relación entre tus acciones y las fotos de Wolfgang Tillmans, las instalaciones de Ilya Kabakov o el Pop de los sesentas?

BB: Con Tillmans, es posible, pero no estoy del todo segura. Nada que ver con Kabakov y sí mucho con el arte Pop de los sesenta. Podría decir Liechtenstein.

ID: ¿Estas familiarizada con el concepto o movimiento Apt-Art?

BB: No del todo, he visto algunas exposiciones en Londres de ese tipo en donde se celebraba alguna fiesta, pero esto fue hace mucho tiempo y no lo recuerdo claramente, aunque sí pensaba que aquello era muy emocionante.

ID: ¿Podrías considerar la acción en la que invitabas a gente a tomar té a tu casa como Apt-Art ?

BB: Sí, esta fue mi primera acción, en aquella época hacía cosas de ese tipo pero no conocía a nadie que hiciera lo mismo, porque esto no tenía mucho que ver con las fiestas a las que antes hacía referencia. Si miro ahora hacia atrás me doy cuenta de que había mucha gente que estaba trabajando de manera similar, especialmente mujeres. Estábamos muy preocupados por la experimentación con los materiales y las posibilidades que esto nos ofrecía, lo verdaderamente importante era enseñarlo y nuestra casa siempre era un espacio con el que se podía contar.

ID: ¿Estás interesada en las fronteras entre disciplinas artísticas?

BB: Lo que es interesante es crear un trabajo que no encaja exactamente en ninguna categoría; entonces puedes contemplarlo en un festival de danza y evaluarlo en términos de movimiento, porque yo me muevo de una manera muy particular y se puede decir que estoy acostumbrada a hacerlo.

Puedes encontrar mi trabajo en festivales de artes visuales, de teatro, o de comedias, pero también voy a inaugurar un supermercado con una acción. Así se puede ver desde distintos puntos de vista y entenderlo con intereses e impresiones diferentes dependiendo del lugar en el que te encuentres. Es una cuestión de indefinición de las formas que aparecen en los múltiples terrenos desde los que miras, estoy segura de que esto aporta nuevas perspectivas al trabajo. Eso me gusta mucho.

ID: ¿Y si te preguntara cuál es tu profesión?

BB: Vamos preguntámelo. Soy artista. Defínelo como quieras.

ID: En *Desviaciones* empezaste el espectáculo *Drawing On A Mother Experience* diciendo la edad que tenías y remarcando que eras una mujer de mediana edad. En el encuentro del día siguiente enfatizaste de nuevo la importancia de los límites de edad. ¿Cuál crees que es la razón por la que es necesario establecer estos límites de edad en cualquier concurso o exposición y a qué obedece esta necesidad de clasificación entre artistas jóvenes y artistas viejos o de mediana edad como tú misma señalabas?

BB: Es una pregunta muy complicada. Recientemente he sido categorizada como una artista de mediana edad, el porqué lo desconozco. Pero sí quiero asumirlo y exponerlo en términos de humor. Creo que es una forma más de categorizar. En cuanto a mí, me gustaría ser

joven, pero en el hecho de envejecer encuentro algo muy placentero. Porque en el proceso del paso del tiempo te das cuenta de que estás construyendo cosas cada minuto y con ello consigues estar cada vez más tranquila y rica en experiencias. No tengo opiniones demasiado forjadas sobre el asunto de las categorías, supongo que la sociedad siempre necesita celebrar los trabajos de los jóvenes y por el contrario también necesita glorificar el de los viejos supervivientes. En el medio es donde se encuentra el terreno gris de la mediana edad. No sé qué pensar, sencillamente me encanta pertenecer a la mediana edad y me siento muy afortunada por ello, pero en cualquier caso me gustaría ser mayor y poder seguir siendo artista: estoy en los cincuenta y es realmente bueno. Espero ser mayor y más sabia, no es una cuestión de superioridad necesariamente. A medida que pasan los años cambia la percepción del mundo y cuando esto ocurre el entendimiento de las cosas que te rodean también varía.

ID: ¿Qué importancia tiene el humor en tu trabajo?

BB: El humor es una parte central en mi obra, porque pienso que es una de las formas en que me comunico. La cuestión es que me resulta muy difícil tomar decisiones sobre los temas con los que trabajo y a través del humor puedo hacerlos entrar en conflicto sin que las decisiones parezcan demasiado drásticas. Algunas veces la gente se resiste a participar y seguir el discurso de los espectáculos, entonces es cuando el humor actúa como medio para hacer que las ideas fluyan y penetren en la actitud de ese público. Es una forma muy subversiva y reveladora de introducir la información. Hacer algo divertido sobre algo es hacer algo divertido de mí misma. Puedo ver una idea desde distintas perspectivas y desde distintas emociones concretas, pero todo ello se conecta a través del humor. Es como hacer un paquete de la obra en el que la cubierta o el envoltorio es el humor. Es también una forma de enviar ideas a otra gente que nunca las entenderían de otra forma. Cuando empecé a trabajar como artista de acción me enfadaba muchísimo conmigo misma por ser graciosa. Me fastidiaba que siempre hacía a la gente reír, porque yo quería ser una artista seria. Al final siempre acababa haciendo reír y riéndome yo misma, no podía resistirme; entonces comprendí que era un medio muy eficaz para comunicarme. Provengo de una generación de

mujeres que han utilizado el humor como una forma de supervivencia, es un medio de provocación para hacerse presentes en su mundo.

ID: ¿Qué ocurriría si nadie se riera en la audiencia?

BB: En muchos espectáculos particularmente en *Kitchen Show* y *Drawing On A Mother Experience* al final la gente termina llorando, de alguna manera me siento halagada al ver a la gente llorando. Esperaba verles reír pero ellos simplemente lloran.

ID: ¿Es el humor una forma sincera de mostrar las tragedias o es una forma trágica de mostrar la monotonía de la vida?

BB: Quizá es una forma trágica de mostrar la monotonía de la vida. No entiendo demasiado bien por qué la comedia provoca risa. Creo que Marina Warner ha estudiado el tema muy profundamente.

ID: ¿Es tu humor irónico?

BB: Complicado.

ID: ¿Qué crees que es ironía?

BB: La ironía es algo muy complicado y complejo de explicar. Es algo así como decir de una forma graciosa algo que es lo contrario de lo que quieres decir. Crecí en una escuela en la que el sarcasmo era la base de la educación. Entendí que nunca podías decir lo que realmente querías decir sino lo contrario. Si alguien te preguntaba si querías tomar un té debías responder que eso sería lo último que te gustaría hacer en este mundo. Al cambiar de colegio tuve unos problemas terribles porque nadie entendía en que código les estaba hablando puesto que siempre estaba diciendo lo contrario de lo que realmente quería.

ID: ¿Crees que el trabajo de las amas de casa es interesante y creativo?

BB: Puede llegar a serlo algunas veces. Para algunas amas de casa puede ser creativo pero para otras puede ser frustrante y aburrido. A mí me parece que hay bastante belleza en la repetición de los actos cotidianos, pero comprendo que hay bastantes mujeres que no disfrutan en absoluto de su trabajo; cada cual tiene una versión diferente de la misma actividad. Hay una escritora en Estados Unidos que es muy rica y famosa gracias a un programa de televisión en el que presenta cómo cocinar platos espectaculares, cómo preparar una cena con la que romper la monotonía. Ella prepara la comida con una presentación muy elaborada, explica cómo colocar esto y aquello para que resulte más bonito e interesante, tiene un estilo muy par-

ticular, estoy segura de que mucha gente podría decir que tanto ella como su propuesta son muy creativas, y lo son de alguna manera, ¿no crees? Pero lo que yo quiero hacer es otro tipo de cosas. No sé muy bien cómo dar sentido a las cosas. Lo que realmente me interesa es cuando la relación con el mundo que te rodea se hace absurda.

ID: ¿Conoces personalmente otras amas de casa?

BB: Sí claro, tengo amigas que son amas de casa.

ID: ¿Y son felices?

BB: Algunas son felices y otras están aburridas. Yo misma algunas veces estoy encantada con lo que hago y otras estoy terriblemente aburrida e infeliz.

ID: Cuando te aburres ¿crees todavía pertinente hacer trabajo artístico sobre el tema de la casa?

BB: Sí, siempre me parece interesante el tema de la casa pero ahora lo que más me atrae es el dolor.

ID: ¿Por qué el dolor?

BB: Porque experimento mucho dolor.

ID: ¿Cómo crees que un ama de casa interpreta piezas como *Kitchen Show*?

BB: No lo sé, pero imagino que deben identificarse bastante con las ideas con las que trabajo.

ID: ¿Tienes algún público favorito?

BB: Sí, creo que la gente que más me gusta es gente ordinaria. Tengo dos tipos de público favorito. Uno es la gente que nunca antes ha visto esta clase de trabajos y no saben nada sobre arte de acción, entonces vienen al espectáculo con la mente muy abierta y disfrutan de una manera muy sofisticada; por lo que comentan, se entiende que han conseguido experimentar bastante con las piezas, esto me encanta. Creo que particularmente las señoras mayores son mi público predilecto. Bueno hay muchos públicos que me gustan. Por supuesto que está bien contar con espectadores que siguen el desarrollo de tu carrera y van a ver la misma obra en lugares y momentos distintos, pero esto es muy fácil. Hay otra gente que sabe algo de arte y por ello tienen bastantes prejuicios cuando se trata de arte de acción, puesto que no se encuentra dentro de las categorías artísticas tradicionales. Pero sus prejuicios se evaporan cuando les haces reír; entonces se olvidan de las categorías y simplemente disfrutan, no siempre, pero

es un buen recurso. Llegan muy tensos, pero al cabo de veinte minutos se ríen y ya está. El humor es la llave, soy bastante afortunada por poder trabajar con esta herramienta

ID: ¿Podría ocurrir que alguien vaya a tu espectáculo pensando que sólo se trata de una pieza de humor?

BB: Sí, algunas veces ha ocurrido esto. Este es el riesgo que debes correr cuando trabajas con humor, que la gente sólo ve allí algo gracioso.

ID: ¿Hablas sólo de las experiencias personales o trabajas con la vida de otros?

BB: Desde el principio decidí como premisa que sólo trabajaría con mis propias experiencias y de acuerdo a mis intereses personales. Pensé que para mí esa era la única forma de trabajar íntegramente. No digo que ésta sea la única manera de hacer arte. Cuando mis intereses cambian, mi obra cambia también. Durante los dos últimos años me he aburrido bastante haciendo el trabajo de la casa, así que mi obra se ha centrado en otros temas.

ID: Todavía muchos críticos de arte asocian cualquier pieza de arte hecha por una mujer, especialmente si tienen que ver con el entorno cotidiano, con una propuesta de arte feminista ¿Te identificas como una artista feminista o como feminista? ¿Crees que tu arte tiene algún interés político?

BB: Soy feminista, todavía pienso que no es nada simple cambiar la sociedad. Me gustaría hacer todo lo posible para que mis exploraciones sobre el tema incidieran de algún modo en la sociedad a través del público que acude a mis espectáculos. Sospecho mucho de las piezas de arte simple que no tienen referentes en la vida real. Sí, mi enfoque feminista es importante a la hora de confeccionar una obra de arte, pero esto no tiene por qué excluir la mirada que aportan los hombres sobre los mismos temas. Estoy muy orgullosa de mi hija, porque hace poco tiempo me dijo que se identificaba como una mujer feminista.

ID: ¿Piensas que se pueden hacer cambios políticos o sociales en el mundo desde tu cocina?

BB: Sí.

ID: ¿Haces arte de la misma manera que las amas de casa decoran las paredes cuando pintan flores?

BB: No, definitivamente no, mi obra está entendida y generada desde otros parámetros. El arte necesariamente ha de formular preguntas. Estoy interesada en la decoración, pero mi arte no es decorativo, es decir, si eso es una forma de arte entonces lo que yo hago es otra cosa. No obstante, valoro y disfruto bastante con la decoración que hacen las amas de casa.

ID: Cuando veo tu trabajo inmediatamente siento extrañeza y un distanciamiento poco habitual hacia los acontecimientos de mi vida cotidiana. ¿Usas esta extrañeza conscientemente y sabes cómo esto puede cambiar la actitud de los espectadores hacia sus vidas?

BB: No cabe duda de que uso el extrañamiento como una estrategia de presentación: puedo usarlo en grandes dosis. Me irrita bastante que alguna gente tenga tantos prejuicios acerca de cómo son las cosas e intenten aproximarse al arte como si fuera el único lugar en el que la locura está justificada. Pero si miras a la realidad te das cuenta que el mundo está lleno de actos sin sentido que te hacen comprenderlo de forma nueva, que te hacen extrañarte de algo cotidiano. Quiero descubrir la realidad a todos los niveles a los que pueda acceder.

ID: ¿Qué pasa con *Box Story*?

BB: Bien, ahora estoy trabajando sobre este proyecto. Es un espectáculo sobre la desdicha y la responsabilidad, de momento estoy muy insegura porque está demasiado cerca. He estado elaborando la idea durante años, me ocurre muy frecuentemente que puedo estar con la misma idea mucho tiempo. Me interesa concentrarme en cada actuación concreta, en ese momento puedo contemplar con la distancia adecuada de qué trata. Puedo estar representando frente al público viejas piezas y crear en el estudio otras nuevas. Este distanciamiento me parece muy enriquecedor.

ID: ¿Cambias las piezas a lo largo de los años o dependiendo de los públicos?

BB: Puedo realizar cambios formales dependiendo del tipo de público al que me enfrento en diferentes países, pero nunca cambio la estructura de los espectáculos.

ID: ¿Trabajas sola o con un grupo de colaboradores?

BB: Solía trabajar sola pero ahora estoy más interesada en colaborar con otra gente. Cómo explicarlo, porque todas las imágenes que uso son mías pero la estructura la realizo con mis colaboradores, ahora Polona

Baloh Brawn es mi colaboradora más directa y asidua. Combinamos juntas todas las formas y las tareas necesarias para que las ideas se desarrollen de la manera más efectiva. Hay más gente con la que colaboro en el proceso de producción de las piezas, de manera que lo que tú ves es mi obra pero a la vez no es mía, es el producto de muchas colaboraciones con otra gente.

ID: ¿Dónde creas la obra?

BB: En cualquier parte, algunas veces en el estudio, otras veces en la cocina, otras en el cuarto de baño y otras en el coche, cuando conduzco siempre pienso muy bien y tengo muchas ideas.

ID: ¿Cómo ves *Drawing On A Mother Experience* trece años después de su creación?

BB: Esta pieza en particular fue creada a partir de mi experiencia de la maternidad, siento mucho cariño por ella, ahora he realizado un nuevo vídeo sobre este trabajo, es decir, sigo viéndolo como algo vivo que se puede seguir refinando.

ID: ¿Qué importancia tiene el texto en la obra? ¿Qué ocurre cuando trabajas en el extranjero donde la mayoría del público no puede seguir el discurso textual?

BB: En Madrid fue la primera vez que realizamos una sinopsis. Creo que el texto es muy importante pero hay otras cosas que lo son tanto o más, el movimiento tiene un lenguaje independiente y autónomo, creo que en cualquier caso es un trabajo muy visual, completamente visual. Por tanto no pasa nada si pierdes algo o si no entiendes alguna palabra, porque puedes seguir el desarrollo del espectáculo de otros modos.

ID: ¿Has pensado alguna vez que toda tu vida es una acción?

BB: Sí, me encanta pensarlo así. Algunas veces imagino que tengo espectadores todo el tiempo. Estoy sola haciendo algo, me imagino un público enfrente de mí y me pongo muy feliz.

ID: ¿Cuándo y dónde situarías el límite entre realidad, privacidad y arte?

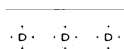
BB: Bien, algunas veces me siento muy mal porque pienso que los espectáculos tienen mucho de mi vida privada, no me importa por mí, pero si me inquieta cómo afecta a mi familia. Cuando hice *Kitchen Show* estaba muy preocupada por mis hijos. Sí, es muy peligroso trabajar sobre tu intimidad: he de estar alerta todo el tiempo.

ID: ¿Puedes contar una historia sobre algún objeto de esta habitación?

BB: Una amiga me trajo aquel bote de melocotones desde España, son como cuerpos en conserva. También tengo este cenicero de cerámica azul con forma de sillón: cuando empecé a hacer arte tuve la idea de fabricar un bizcocho con esta misma forma.

Bobby Baker, artista visual y escénica, presentó *Drawing on a Mother's experience* en Desviaciones 1999.

Inmaculada Díaz es Doctora en Bellas Artes y profesora en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM).





Auto-entrevista

Xavier Le Roy

27-11-2000

X1: ¿Cómo empezamos?

Y1: Quizás con los inicios o el origen de este proyecto llamado *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* Por eso estamos aquí. ¿De qué idea partiste para empezar el proyecto y cómo empezó?

X2: No sé exactamente cómo ni cuándo empezó. Pero recuerdo que por aquel entonces mi preocupación principal tenía que ver con las relaciones entre la producción y el producto en el marco del proceso de creación de la danza y del arte de acción. Por otro lado, también me cuestionaba la interdependencia entre la representación de la concepción del cuerpo, y la producción de esta representación. Advertí que por analogía a la estructura de una investigación experimental, una producción artística no podía reducirse a nada que no fueran los elementos que la constituían. Por este motivo, es necesario la incorporación en el trabajo del mayor número posible de estos factores



"Self-Unfinished" Xavier Le Roy. Foto: Véronique Dubin

constituyentes, en forma de cuestiones inherentes. De esta manera se podría evitar la división existente entre temas, contexto y representación de un proceso de trabajo. GRACIAS A ISABELLE STENGERS.

Y2: Todo esto resulta muy confuso. A mí personalmente me resulta incomprensible. ¿Podrías ser un poco más concreto, por ejemplo, en lo que concierne a la concepción del cuerpo de la que estás hablando?

X3: No sé si voy a poder. Yo quería relacionar cosas que había observado en las estructuras de algunas producciones artísticas con la necesidad de considerar algunas percepciones del cuerpo en su complejidad y en sus contextos de representación.

Y3: Todo esto resulta muy confuso. A mí personalmente me resulta incomprensible. ¿Podrías ser un poco más concreto, por ejemplo, en lo que concierne a la concepción del cuerpo de la que estás hablando?

X4: No lo sé exactamente. Yo quería iniciar una investigación cuyo objetivo fuera la consideración de los parámetros que intervenían en un proceso de producción para poder hacer algo que yo definiría como "una crítica de su separación".

Por ejemplo, yo quería plantear simultáneamente los aspectos cronológicos de un proceso de trabajo, y proponer un concepto del cuerpo que no privilegiara al cuerpo, con respecto a la mente, ni a la mente con respecto al cuerpo. Tampoco pretendía beneficiar a una parte del cuerpo en detrimento de otra, ni favorecer a los sentidos y signos de un cuerpo humano, en detrimento de los de un cuerpo no humano, o viceversa.

Y4: Todo esto resulta muy confuso. A mí personalmente me resulta incomprensible. ¿Podrías ser un poco más concreto, por ejemplo, en lo que concierne a la concepción del cuerpo de la que estás hablando?

X5: No lo sé exactamente, pero a menudo me hago la siguiente pregunta: "¿Porqué pensar que nuestros cuerpos terminan en la piel, o que incluyen a otros seres, organismos u objetos envueltos en la piel?".

Y5: Tampoco lo sé, pero quizás te estés refiriendo a la naturaleza de la imagen corporal, extremadamente fluida y dinámica, con bordes, límites, o contornos osmóticos, y a la asombrosa capacidad de ésta para incorporar y expulsar hacia dentro y hacia fuera en un intercambio incesante.

X6: Sí. Como tú has dicho, las imágenes del cuerpo son capaces de incorporar y acomodar una extensa variedad de objetos y discursos. Todo lo que entra en contacto con las superficies del cuerpo y permanece allí durante un periodo de tiempo suficientemente largo, será incorporado a la imagen del cuerpo. La ropa, por ejemplo, las joyas, otros cuerpos, objetos, textos, canciones, etc. Todo esto puede marcar al cuerpo, sus gestos, sus posturas, palabras, discursos, posiciones, etc. Las personas, por ejemplo, no caminamos de la misma manera o adoptamos las mismas posturas cuando estamos desnudas, que cuando estamos vestidas.

Y6: Así que, en otros términos, lo que estás diciendo es que la imagen corporal es una función más de la psicología del sujeto, del contexto socio-cultural que lo envuelve, así como una función de la anatomía. Y que tenemos una gran cantidad de influencias no humanas de todo tipo entretejidas en nuestro interior.

X7: Exactamente. Por lo tanto, debería existir un cuerpo alternativo distinto del anatómico.

Y7: ¿Qué quieres decir?

X8: Que, el cuerpo, visto en el contexto del comercio, del tráfico o del intercambio, por ejemplo, podría percibirse como espacio y tiempo. GRACIAS A ELISABETH GROSZ POR ESTA IDEA.

Y8: En realidad es una idea simple, incluso simplista, diría yo. ¿Quieres decir que la imagen corporal puede encogerse o expandirse; que puede ofrecer partes al mundo exterior y quedarse partes para sí misma? ¿Podrías explicarme qué es lo que para ti significa esta manera de percibir el cuerpo?

X9: Exactamente no lo sé. Pero, por ejemplo, según esta idea, cada individuo podría ser percibido como una infinidad de partes extensivas. En otros términos, existirían solamente individuos compuestos, con lo cual la noción de individuo como unidad carecería de sentido por completo. Algunas partes de mi cuerpo abandonan mi cuerpo y establecen relaciones con cualquier elemento exterior; la relación con un mosquito cuando me pica, por ejemplo. Me paso la vida integrando partes en mis relaciones: cuando como, por ejemplo, cuando como, me apropio de partes extensivas. ¿Qué significa apropiar partes? Apropiar partes significa obligarlas a abandonar los vínculos de una relación anterior para crear una nueva relación. Esta nueva relación se convierte al final en una de mis relaciones. Por ejemplo: creo mi propia carne cuando como carne. Suena terrible. ¿Y qué? Tenemos que vivir, ¿no? (Se ríe) Siempre sucede de esta manera: choques, apropiación de partes, transformaciones de las relaciones. Composiciones hasta el infinito. Este sistema de partes exteriores que se van sucediendo, unas a otras, nunca deja de reaccionar. Al mismo tiempo, el conjunto infinito en el que se encuentran todas ellas, siempre cambia, incesantemente: de éste deriva, precisamente, el sistema de ideas deficientes, de percepciones confusas, de afectaciones pasivas, y de pasiones afectivas...

Por decirlo de otra forma: como estoy compuesto por un conjunto compuesto por una infinidad de conjuntos infinitos de partes extensivas, no dejo nunca de percibir cosas que provienen del exterior: percepciones de cosas que provienen del exterior en relación a mí mismo. Y todo esto compone el mundo de los signos. GRACIAS A DELEUZE, GRACIAS A ESPINOZA.

Y9: Bueno, vamos a calmarnos un poco, y volvamos de nuevo al principio.

Rebobina la cinta

X10: Así pues, ¿por dónde empezamos?

Y10: Quizás por el principio u origen de este proyecto que se llama *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* Porque por eso estamos aquí. ¿De qué idea partiste para iniciar este proyecto, y cómo comenzó?

X11: No lo sé. Los orígenes del proyecto son múltiples y éste se desarrolló en fases diferentes. Creo, no obstante, que el primer paso fue la redacción de un proyecto para pedir una subvención.

Y11: ¿A quién dirigiste el proyecto? ¿Podrías hacernos una explicación cronológica del proyecto?

X12: Bueno, como acabo de decir, la primera fase consistió en apuntar todas las cuestiones coreográficas que me concernían para pedir una subvención al Senat für Kultur, Forschung und Wissenschaft de Berlín. Pedí lo que allí denominan "Basis Förderung", que es una especie de subvención que conceden para dos años. Así fue cómo Petra Roggel y yo fundamos una "Gbr" a la que llamamos "In situ productions". "In situ productions" recibió una financiación anual de 100.000 marcos alemanes, durante los años 1999 y 2000. Después de esta buena noticia mandé una carta a unas veinte personas para invitarlas a participar en *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* De hecho esta carta fue el segundo paso del proyecto. Antes de escribirla, le pedí a Stefan Pente que colaborara con nosotros; que pensara en el proyecto para sentar las bases de la primera fase. El proyecto consta de dos fases importantes: La primera fase se llama *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. 1* y se desarrolló a lo largo de cuatro semanas a finales de verano en Berlín. Empezó durante un festival de danza llamado Tanz im August y luego continuó en Amberes, en el marco de un proyecto de exposición llamado Laboratorium.

La segunda fase de este proyecto empezó en 1999 y todavía no ha terminado. Consiste en la presentación de diferentes proyectos elaborados por diferentes participantes. Para empezar propuse que los participantes hicieran transformaciones, reproducciones, desarrollos, reciclajes o incluso críticas de la fase inicial de sus proyectos, o de las

líneas generales del proyecto global. Estos proyectos forman parte de *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* y su producción puede llevarse a cabo gracias al dinero de la subvención que "in situ productions" recibió del "Senat" de Berlín y a la ayuda del "Podewil" y del "Tanz Werkstatt".

Este parámetro es importante en el proceso de creación porque es un intento de cuestionar activamente el contexto político, económico y cultural en el que trabajamos.

Y12: ¿Qué planteamientos e ideas les hiciste a tus participantes?

X13: Como ya he dicho antes, las propuestas e ideas generales se formularon en la carta que envié a los participantes para invitarles a participar.

LEE

Experimentos e investigaciones de cuerpos humanos y no humanos como extensiones de sí mismos, a partir de artes que tengan el movimiento como base, así como de sus propias acciones y representaciones.

Representación de las relaciones existentes entre "productos" y métodos de producción de estos experimentos, e investigaciones en el marco (tiempo y espacio) de su desarrollo. Transformaciones y reciclaje a partir de "otros" en una segunda fase.

Más adelante, en otra carta propuse una especie de definición de *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*:

Consideramos a *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* como una idea de organización o un concepto para trabajar. Al mismo tiempo se considera como un espacio para poder reflexionar en torno a cuestiones relacionadas con el arte de acción y la representación de los cuerpos, que es, a su vez, acción.

Y13: ¿Podrías explicarnos el porqué de estos planteamientos?

X14: Durante el proceso de creación de la producción de una pieza de danza, existe generalmente una grieta, o un hueco, entre el periodo de ensayos y la representación delante del público: una especie de callejón sin salida entre lo público y lo privado. Es una cuestión delicada que no podemos pasar por alto. No la podemos rehuir. No acepto la disociación entre ensayos y representación, porque no creo que sea posible separar la representación de los cuerpos de la estruc-

tura que has utilizado en el proceso de gestación de estas representaciones. Me gustaría poder tener en cuenta este callejón sin salida en cada uno de los momentos del proceso de producción. Así pues, lo que yo propuse fue trabajar de una manera global, y al mismo tiempo concentrarme en las fases más complejas de estos procesos, como por ejemplo la representación y la producción

Y14: Parece como si estuvieras hablando de lo que se propone y se muestra en cualquier representación mediante el principio de improvisación.

X15: En cierto modo tienes razón. Pero existen diferencias. Creo que el tipo de improvisación a la que te refieres se usa generalmente como método para la composición espontánea, y en estas improvisaciones se incorporan elementos estéticos, imágenes corporales y reglas que son específicas de la espontaneidad. Este tipo de representación revela cuestiones fundamentales, pero su forma depende en gran medida de la aceptación y la confianza en el hecho de que existe un interés compartido e instantáneo entre percepciones y acciones públicas y privadas.

Creo que esta no es una respuesta completa, porque favorece a la sorpresa individual, ya que se presupone que ésta se convertirá en la sorpresa del público. Y creo que al público no se le puede imponer este tipo de suposiciones.

Por cierto, nosotros nos encontramos con el mismo problema durante el proceso de *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S 1*. En algunas ocasiones, por ejemplo, el uso de la libertad de actuación se transformaba en la representación de la libertad. Mi opinión es que por este motivo fracasó el proyecto.

Y15: Parece ser que tenías ciertas metas, que deseabas que se cumplieran ciertos deseos. ¿No te parece paradójico, si tenemos en cuenta tu propuesta inicial de trabajo? ¿Tenías expectativas concretas?

X16: No lo sé. Yo sabía que quería trabajar en el tipo de proceso de creación que todos conocíamos bien y que además practicábamos, para luego ser capaz de encontrar nuevos tipos. Quería que nos centráramos en las cuestiones y problemas que yo había propuesto, y que no nos refugiáramos en la comodidad de los hábitos y las experiencias ya conocidas que podíamos repetir infinitamente.

Y16: ¿Encontraste algo?

X17: No lo sé. Algunas veces creo que experimentábamos momentos en los que se encontraban elementos para poder responder a algunas de las preguntas. Pero la primera fase del trabajo, *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S 1*, provocó nuevas cuestiones y puso en evidencia las dificultades de mis propuestas de trabajo. Supongo que el resultado más importante fue darse cuenta de que el propio trabajo ponía al descubierto ciertas imposibilidades. Quizás, porque el proyecto se había planteado como una utopía y, como tal, en él se combinaban imaginación y racionalidad. Así pues, es ambivalente, una fuente de paradojas. GRACIAS A MICHEL BERNARD

Y17: ¿Qué tipo de paradojas y dificultades surgieron? ¿Porqué hablas de fracaso?

X18: No lo sé. Quizás porque yo quería crear una zona donde cohabitaran ideas que a primera vista podían parecer contradictorias. Creo que buscaba una "disciplina de lo desconocido" para rehuir la necesidad del conocimiento como única herramienta activa existente. Esto fue como un regalo venenoso que yo ofrecí a los participantes. Fue un poco como si estuviera regalando algo que yo no quería, a gente que no lo quería. GRACIAS, LACAN.

Por ello la primera fase del proyecto estaba destinada al fracaso.

Y18: ¿Me podrías decir por qué crees que tu propuesta fue como un regalo venenoso?

X19: No lo sé. Quizás mis propuestas fueran demasiado totalitarias, y dejaban a los participantes sin poder alguno. A su vez, éstas les ofrecían la ilusión de expresarse, individual y socialmente. Y esto pudo crear un sentimiento de alienación y separación dentro del grupo.

Sin embargo, en algunas ocasiones, los participantes veían mis propuestas como un obstáculo para auto expresarse. Creo que esto debió de ser el resultado de cierto fetichismo estético, o de las expectativas que generaban ciertos clichés expresivos.

Los métodos de trabajo que quiero rehuir se hallan generalmente estructurados en base a una serie de dicotomías del tipo: conocimiento / intuición, consciencia / sensación, emoción / abstracción, cuerpo / mente, estructura / improvisación, control / expresión . . . y probablemente muchas más. Pero, en realidad, nunca conseguimos escapar de estos métodos.

Y19: ¿Crees que quizás no hayas sido suficientemente claro por lo que se refiere a tus propuestas y a tus expectativas?

X20: No lo sé. Quería trabajar en la clase de procesos de creación que cada uno de nosotros conoce bien y practica, para poder encontrar procesos nuevos. Esperaba que nos centráramos en las cuestiones y los problemas que yo había propuesto, y que no nos refugiaríamos en la comodidad de los hábitos y experiencias ya conocidas, que podrían repetirse infinitamente.

Y20: ¿Y qué es lo que pasó?

X21: No lo sé. Probablemente estuviera equivocado pero me negué a utilizar los métodos de trabajo de éste u otro conocido, y me propuse no imponer otro método para poder encontrar nuevos métodos que yo no conocía.

Y21: ¿Podrías decirme algo más sobre el método de trabajo al que te refieres?

X22: No lo sé. La improvisación, por ejemplo, se usa generalmente para hacer una selección de los momentos que deberían dar respuesta a ciertas preguntas.

En líneas más generales, de lo que estoy hablando es de los métodos que cada uno de nosotros aprendió a través de su educación y de su entorno. Porque creo que estos métodos deben ser cuestionados en profundidad para poder avanzar en el proceso de producción y producto en las artes escénicas.

Por ello, decidí situarme en "espacios desconocidos" para llevar a cabo estas investigaciones. Pero, para poder representar primero necesitamos clasificar, localizar, organizar y reconocer. Y esta necesidad nos lleva a confundir la investigación con el conocimiento y el poder. Continué trabajando en esta dirección, y empezaron a surgir problemas relacionados con las jerarquías y la autoridad que contaminaron el proyecto. Quizás fuera demasiado autoritario, quizás debía serlo, pero no lo quise aceptar. Quizás se necesitaba una autoridad en el grupo para diseñar y construir estructuras que nos permitieran saber cómo debíamos funcionar, donde no nos perderíamos. Quizás, mi posición como iniciador del proyecto hizo de mí el líder, automáticamente. Y yo no quería que esto sucediera. Quizás el proyecto fracasó porque todas estas cosas pasaron al mismo tiempo.

Esto no me parece compatible con mis propuestas iniciales de creación. Por ello fracasó el proyecto.

Y22: Así pues, volvamos al principio del proyecto. ¿Por qué estaba la noción de juego entre las propuestas iniciales?

X23: Me resulta difícil hablar exclusivamente sobre las ideas en torno a la noción de juego que se propusieron al inicio del proyecto. Porque he seguido desarrollando estas ideas iniciales con la colaboración de Stefan Pente durante los talleres que hacemos con públicos diferentes. Así pues, me voy a referir solamente a mis últimas experiencias.

Parámetros de diferente índole me hicieron pensar que el juego era un territorio a explorar, y que podíamos utilizar la noción de juego como herramienta para trabajar diferentes aspectos del proyecto que he explicado anteriormente. En nuestra sociedad, el juego es entendido y es utilizado como una actividad que implica características de ficción, o bien como una realidad, secundaria a nuestra realidad cotidiana, o incluso como una parte de lo irreal. Pero el juego es, al mismo tiempo, una parte incuestionable de nuestra realidad. Cuando jugamos escogemos un papel, o mejor dicho, se nos asigna un papel para participar en una situación que se ha desarrollado a partir de un conjunto de normas. Esto guarda muchas semejanzas con nuestra manera de actuar en nuestra vida cotidiana en el contexto de las construcciones sociales y culturales. Dichas construcciones nos asignan roles, pero nosotros también podemos escogerlos. Por lo tanto, en otros términos, en nuestra vida cotidiana desempeñamos diferentes papeles como lo hacemos en un juego. Con esto no quiero decir que los juegos siempre sean una metáfora o un espejo de nuestra vida. Para mí los juegos son como una construcción más entre las muchas construcciones en las que nos encontramos en nuestro día a día. Por lo tanto, es interesante utilizar el juego para explorar los diferentes aspectos de los papeles y de las actuaciones de la vida cotidiana, así como los de la representación. Diría que la noción de juego es aún más importante en el sentido de que es una gran herramienta para trabajar en ese callejón sin salida del que he hablado anteriormente, y descubrir las similitudes y las diferencias entre ambas situaciones: ensayo y espectáculo. Los juegos también son actividades que nos permiten investigar y experimentar y, al mismo

tiempo, desarrollar estrategias para poder seguir y utilizar las normas. Los juegos son el territorio perfecto para trabajar las afecciones del cuerpo a través de las construcciones en las que se encuentran, y viceversa. Así pues, yo no propuse que intentáramos expresar nuestra personalidad y nuestras diferencias, más bien sugerí el uso de las reglas del juego, que asignaban roles a los participantes, y les permitían ser activos, pasivos, reactivos y productivos simultáneamente, sin por ello buscar ningún estado especial de creatividad.

En otros términos, los juegos son un territorio donde es posible proyectar cuestiones en torno a la actuación, y actuarlas, simultáneamente, en el reino de las situaciones construidas de manera ficticia o real. Por otro lado, siempre existen aspectos no productivos asociados a la idea de juego. GRACIAS POR ESTA OBSERVACIÓN, MICHEL CAILLOIS.

Por tanto, el uso y la creación de juegos parecen adaptarse muy bien a una manera de trabajar en la que el producto no es el único objetivo durante el proceso de trabajo y el proceso de producción. Existe la posibilidad de que la producción se transforme en el propio producto. Otro de los aspectos interesantes del juego es que cada juego crea su propia composición, según las elecciones y decisiones de los jugadores. Por este motivo, el juego puede cambiar en cualquier momento.

Pensé que era interesante usar las nociones de juego (game) y actuación (play) para buscar métodos de composición, y simultáneamente trabajar cuestiones en torno a los cuerpos y a la representación de éstos, en el contexto de la representación.

Reparte una hoja de papel con palabras escritas sobre juegos.

Y23: Una última pregunta: ¿Podrías decirnos por qué anteriormente has hablado del proyecto *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* como una utopía?

X24: Creo que el aspecto utópico del proyecto surge del esfuerzo por reemplazar los modelos dominantes del comportamiento y la percepción por otros modelos. Es una utopía porque es un intento de desinstitucionalizar las relaciones entre los individuos, así como de deshacerse de la presencia del poder en las cadenas (o líneas) de producción. Es una construcción arquitectónica utópica porque su obje-

tivo es proponer otro proceso, otro acceso y otra percepción del sistema global.

Y24: Parece ser que los aspectos utópicos son los causantes de las dificultades y problemas que has tenido que resolver durante la primera etapa del trabajo.

X25: Sí. En realidad existe una "ambivalencia congénita" en cada utopía, porque la utopía asocia lo imaginario con lo racional. Esta ambivalencia surge de los cuatro componentes de la utopía que a menudo se mezclan de manera perversa. GRACIAS MICHEL BERNARD.

Primer componente: la utopía es, por definición, el lugar del no lugar o del no espacio. Volviendo a *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* yo diría que la elección de un gimnasio como un espacio de no ensayo y de no representación teatral fue uno de los aspectos más importantes cuando se sentaron las bases del proyecto.

Segundo componente: la utopía es un intento esperado de promocionar un modelo futuro. Ya he mencionado este punto anteriormente, cuando he hablado sobre el proyecto en general, así como sobre las cuestiones que hacen referencia a los métodos de trabajo.

Tercer componente: la utopía siempre se propone como subversión radical de una organización social o política, para que ésta pueda ser sustituida por otra que se considera ideal. Y durante la primera fase de *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* yo deseé y proyecté, sin duda alguna, una organización ideal. Pero quizás este deseo no pudo ser compartido ni transmitido, porque lo reprimí, seguramente, por causa de la paradoja existente entre los constreñimientos de las propuestas, y el deseo de otorgar libertad a los participantes.

Cuarto componente: cada utopía presupone que un modelo sociopolítico que se considera ideal, transformará forzosamente el comportamiento moral y psicológico de los individuos que participen de él.

Esta es una realidad inherente a la utopía que yo no quise aceptar. Pero no podía hacer nada sin la participación activa de cada uno de los participantes. No obstante, tampoco quería obligar al participante a transformarse. Quizás los participantes esperaban que yo les transmitiera esta manera de transformarse, como si se tratara de la transmisión de un conocimiento. Por un lado, ésta era exactamente la clase de organización social que yo deseaba cambiar y, por otro

lado, esta transformación necesaria era algo que yo desconocía por completo. Quizás esta transformación sea la utopía.

Y26: ¿Crees que el concepto de utopía todavía tiene un sentido tanto en el marco de tu trabajo inicial como en situaciones más generales y más cotidianas?

Creo que, por una parte, cuanto más necesaria se hace una utopía, más imposible parece conseguirla. GRACIAS, YVONNE RAINER.

Por otra parte, creo que la utopía todavía tiene un sentido, no porque ésta sea un sistema o un modelo socio institucional, sino porque es una modalidad, o una tonalidad singular a tener en cuenta en la creación de un proceso; es una perspectiva. Como calificación para la percepción, y como acción: nunca como deseo intencionado y deseado. Tendríamos que entenderla en el sentido neutro del adjetivo "utópico" y no como "utopía" en el sentido histórico del término. "Utópico" implica básicamente la presencia de lo imaginario porque la ficción es inherente al proceso sensorial en sí. Lo utópico no trasciende la realidad, pero la contamina con la actividad incesante de nuestra percepción. OTRA VEZ GRACIAS MICHEL BERNARD.

Por ello, creo que es importante proponer métodos, organizaciones, sistemas o conceptos que puedan activar y cuestionar la percepción en los procesos de producción en los que estamos implicados, para poder cambiar las prácticas que utilizamos para sobrevivir. Esto es lo que el proyecto *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* trata de plantear en todas sus extensiones.

Y27: Gracias, creo que podríamos terminar con unas palabras acerca de la utopía. Gracias.

El juego como experiencia instantánea y creatividad gratuita.

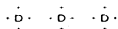
El uso del juego como superficie para el intercambio entre la desorganización y la reorganización de los cuerpos, lenguajes y códigos incluidos en las reglas.

No utilización de los cuerpos como función para representar nuestra vida cotidiana, sus problemas y otros aspectos de la sociedad.

El juego entendido como una propuesta para un proceso que nos permita acceder a la experimentación, a la investigación, al espectáculo, y a la representación de los cuerpos y de su entorno para librar al cuerpo de la autoridad de la simulación. GRACIAS HAKIM BEY.

El juego como consciencia de lo inmediato sin premeditación, como propuesta de un método de trabajo y de un mecanismo para la representación y la actuación/acción (performance).

Xavier LeRoy es coreógrafo; presentó *Self-Unfinished* en Desviaciones 1999.





SOBRE LA PIEL

Jaime Conde-Salazar

Parece que entre 1602 y 1603, mientras permanecía bajo la protección del cardenal Ciriaco Mattei, Caravaggio pintó para el marqués Vincenzo Giustiniani *La incredulidad de Santo Tomás* (Stiftung Schlösser, Sanssouci, Potsdam). Se trata de uno de los encargos privados que el pintor habría llevado a cabo al mismo tiempo que trabajaba en tres de sus seis grandes proyectos públicos romanos: el ciclo de San Mateo en la capilla Contarelli de San Luigi dei Francesi, los lienzos laterales de la capilla Cerasi en Santa María del Poppolo y el lienzo principal para la capilla Cherubini en Santa María alla Scala.

Siguiendo la descripción de Pietro Bellori, el suceso que pinta Caravaggio muestra cómo Cristo, tras descubrir su torso apartando su manto, hace que Tomás introduzca el dedo en la llaga de su costado. Los otros dos apóstoles se esfuerzan por mirar. Pero el único que conoce es Tomás, porque él además toca la herida. A pesar de la tentación visual que supone esa superficie brillante que es la piel que Cristo muestra, nada pueden hacer los ojos. Al contrario de lo que sucede en otros cuadros de Caravaggio, de nada sirve deslizar la mira-



Caravaggio, *La incredulidad de Santo Tomás* (Stiftung Schlösser, Sanssouci, Potsdam)

da por las distintas superficies. Aquí sólo quien toca entiende lo que pasa. Y tocar significa atravesar la piel, esa superficie que mientras se hubiera mantenido intacta habría garantizado la hegemonía de la visión.

La imagen sigue resul-

tando inquietante para el espectador contemporáneo y no tanto por lo incómodo del asunto como por la imposibilidad de acceder a lo que explica todo el suceso. Por mucho que parezcamos tan espectadores como los apóstoles, por mucho que, como apunta Catherine Puglisi, las soluciones formales nos acerquen de tal manera al dedo en la llaga que no podamos separar los ojos de ella, no entendemos nada porque nos es imposible tener la experiencia táctil necesaria. Y es que en este caso parece que no es posible hacerse con un cuerpo virtual que a través de los ojos nos permita obtener sensaciones. Atravesada la delgada membrana en la que tiene lugar la visión (primero por la extraordinaria cercanía de nuestros cuerpos de espectadores, y segundo por el dedo de Tomás) desaparece la ilusión. Rota la piel no hay sinestesia que valga.

El dedo en la llaga anuncia en el torso de Cristo un espacio nuevo para la representación. Situado más allá de la piel, se trata de un lugar generado por el choque, por el encuentro de los dedos de Tomás con el interior de la herida de Cristo. Desde fuera intuimos que allí dentro, Tomás no sólo obtiene información acerca de la temperatura, humedad y textura de la herida, sino que gracias al tacto recupera un cuerpo que habita el mismo lugar que el cuerpo que es objeto de escrutinio. En este nuevo edificio que es el interior de la llaga podría ser posible que sucediera el encuentro entre cuerpos de carne.

Superficies visuales

En un artículo reciente, Javier Arnaldo relaciona los experimentos panópticos (cosmoramas, linternas mágicas, diaphanoramas, dioramas, panoramas, etc.), tan populares durante el s. XIX, con la invención del drama musical wagneriano. Éste, al igual que los primeros, habría sido ideado como un suceso fundamentalmente visual en el que la creación de una imagen total sería la esencia del espectáculo. En un artículo escrito hacia 1873, el propio Wagner, al dar instrucciones al arquitecto Gottfried Semper para las obras del teatro que éste construiría en Munich, explica cómo el edificio debía permitir la creación de dicho suceso visual:

El espectador, en cuanto ha tomado asiento, se encuentra ya propiamente en un "Theatron", esto es, en un espacio que no cuenta para otra cosa sino para mirar dentro de él, y concretamente desde el lugar que él ocupa. Entre él y el cuadro contemplado no hay nada claramente perceptible, sino sólo la lejanía que se ha ganado por medios arquitectónicos entre los dos proskenios [se refiere a la singular estructura que deja oculta a la orquesta] y queda, por así decirlo, en suspensión, para que el cuadro, que con esa lejanía se retranquea, se le aparezca tan inaprehensible como la visión de un sueño, mientras que la música que suena misteriosamente en el "precipicio místico", como los vapores que se levantan bajo el trono de Pitia desde el sagrado seno de Gea, la transporten a ese estado entusiasta de la clarividencia, bajo el cual el cuadro escénico contemplado pasa a convertirse en verdadera imagen de la vida.

En aquel lugar, al igual que sucedía en los espectáculos panópticos, el espectador tenía la oportunidad de acceder a través de la visión a una "superficie" en la que se condensaba una imagen que proporcionaba la ilusión de totalidad. En el caso del teatro esa superficie sería el límite imaginario que, enmarcado por la boca del escenario, separaría el lugar que ocupa el espectador del lugar en el que se genera la imagen. En el de los establecimientos panópticos la superficie de la visión sería creada de muy distintas maneras (ventanas, hornacinas, pantallas etc.) y al igual que en el teatro, siempre separaría el sitio del espectador del lugar de la ilusión. Sin moverse de su propio lugar, sin necesidad de que su cuerpo se desplazara a otro sitio, el que miraba podía verlo todo y, por tanto, controlar toda la imagen que se producía ante él.

Contemporáneo a los populares inventos panópticos y al drama musical wagneriano, el ballet habría creado para sí un espacio de representación muy parecido. Gracias a la introducción de la luz de gas en la iluminación teatral, el ballet nace también como un suceso visual en el que el espectador asiste a un fenómeno fantástico que sucede más allá del lugar que él mismo ocupa. La escena se transfigura dando lugar a una ilusión, a un suceso que puede ser considerado en su totalidad a través de la visión. Así, al igual que el drama musical y la panóptica, el ballet se soluciona en una superficie imaginaria que permite la creación de un espectáculo esencialmente visual.

Sin embargo, el ballet introduce un elemento que establece una importante diferencia con las otras dos manifestaciones: si éstas se ocupaban fundamentalmente de crear "otros lugares" o "paisajes" más o menos fantásticos, el ballet está dedicado a suministrar "otros cuerpos". Es decir, el ballet introduce en aquellas ilusiones espaciales, cuerpos, también fantásticos, creados como parte de esa superficie visual en la que se condensa la ilusión. Evidentemente estos cuerpos son necesariamente "otros", es decir, demuestran claramente que nada tienen que ver con quienes producen la mirada, ya que cualquier identificación podría poner en duda toda la estructura de la ilusión. Para evitar este peligro los cuerpos que muestra el ballet son por definición "otros" (mujeres, espíritus, personajes de leyenda, personajes exóticos, etc.) que aparecen como parte de la superficie visual de la ilusión. Pero, ¿cómo es ese cuerpo que es sólo visión, sólo superficie?

Pieles para mirar

Tomemos prestada la representación del "organismo viviente" que Sigmund Freud imagina en el capítulo cuarto de *Más allá del principio del placer* (1920). Según esta representación, dicho cuerpo sería algo así como "una vesícula de sustancia excitable" que por acción de las excitaciones del mundo exterior habría desarrollado en su superficie una especie de piel o "corteza".

Este dispositivo- explica Freud - queda constituido por el hecho de que la superficie exterior de la vesícula pierde la estructura propia de lo viviente, se hace hasta cierto punto anorgánica y actúa entonces como una especial envoltura o membrana que detiene las excitaciones, esto es, hace

que las energías del mundo exterior no puedan propagarse sino con sólo una mínima parte de su intensidad, hasta las vecinas capas que han conservado su vitalidad.

De esta manera el organismo viviente quedaría estructurado en tres partes: un exterior que es todo lo que no es propiamente la vesícula; una superficie intermedia que recubre la vesícula y recibe, absorbe y retiene todo lo que viene del exterior; y un interior totalmente aislado que, salvo en casos extremos, no trasciende el límite que establece la superficie.

Si utilizamos esta representación (sin duda, de forma interesada ya que ésta surge como "especulación" sobre otro asunto) como imagen del cuerpo del bailarín, podremos hacer varias observaciones sobre la configuración de éste. Pero para ello, antes deslizaremos el punto de vista que propone Freud y, en vez de situar el centro de la discusión en la vesícula en sí, nos situaremos como parte del "mundo exterior". Desde "fuera", la piel de la vesícula, o en nuestro caso del bailarín, se convierte en el objeto de nuestra mirada. Esto es, para nosotros, el organismo viviente es su piel, esa superficie que lo recubre y contra la cual chocamos. Pero, siguiendo la representación de Freud, si esa superficie se ha creado conforme a nuestra acción sobre ella, entonces ésta no será sino una suerte de materialización de dicha acción. Así, si, efectivamente, la piel aísla y separa de nosotros al interior del organismo, no sólo será imposible conocer ese interior, sino que cualquier efecto que produjera la sensación de estar accediendo a ese interior, será una mera ilusión o "fantasmagoría".

Antes se habló del ballet como un suceso esencialmente visual y se propuso que dicha visualidad se resolvía en la superficie imaginaria que separa la escena del espectador. Si aceptamos que el cuerpo del bailarín sea un organismo que está cubierto por una piel generada por y según la acción del mundo exterior (en nuestro caso la mirada del espectador), entonces podremos pensar que esa piel más que un órgano del cuerpo, es un suceso visual que forma parte y sostiene la estructura de la representación. Así, la piel del bailarín resultaría ser el lugar en el que, a través de la visión, se produce la ilusión de totalidad y dominio sobre ese espacio que aparece más allá de nosotros. Siendo así, esta piel, generaría un espacio dividido en dos lugares separados entre sí. El primero sería el ocupado por los espectadores. Y el segundo sería el lugar de la ilusión habitado por los cuerpos de piel.

Sin duda este edificio tan parecido a los establecimientos panópticos y al drama musical wagneriano, resulta fascinante. Allí dentro, reducidos los sentidos a la visión, los deseos de los espectadores cobran cuerpo frente a ellos sin que estos tengan que asumir ninguna responsabilidad (corporal o no) en el proceso de producción. Sentados en sus butacas, sólo tienen que esperar a que ante sus ojos aparezcan aquellos objetos creados por su mirada pero que, lejos y encerrados en la superficie visual imaginaria, no ponen en peligro su cuerpo. El fascinante edificio lo dispone todo para que ante espectador desfilen esos cuerpos de piel creados para encarnar su mirada.

Ordenadas así las cosas y aislados los unos de los otros, a lo largo de casi dos siglos, se habrían generado muchos tipos de pieles distintas de tal manera que éstas se habrían adaptado a los gustos cambiantes y perfeccionándose como superficie aislante. De esta manera, la piel del bailarín ha sido cada vez más perfecta como superficie de la ilusión, permitiendo que el edificio siga intacto en nuestros días y que, incluso, se haya establecido la como condición necesaria de la danza. Así, la historia al uso de la danza, asumiendo como esencial esta estructura de la representación, se habría dedicado a ordenar y catalogar las pieles según etiquetas tranquilizadoras. Sílfides, espectros, cisnes, autómatas, esclavos orientales, negras vestidas de negras, cuerpos de luz, cuerpos de cartón, cuerpos abstractos, mujeres expresivas, pieles sin carne etc., forman un recorrido de pieles intactas sobre el que se sostiene este fascinante edificio para la creación visual de cuerpos y lugares.

Todo ojos

Comenzamos explorando el edificio del ballet. Después, en el interior de ese edificio, encontramos el cuerpo de piel de los que bailaban. Parece que ahora toca preguntarse por el cuerpo de los que miran.

Cuando desplazamos el punto de vista propuesto por Freud en su especulación sobre el "organismo viviente" y nos situamos como parte del "mundo exterior", planteamos que, debido a la existencia de la piel, no teníamos acceso a nada que no fuera esa piel. Y que, por tanto, todo efecto de acceso a un interior o a "otro lugar", era un mero fenómeno visual, ilusión o "fantasmagoría" similar al que tenía lugar en el drama musical wagneriano o en los establecimiento panópticos.

Susan Bock-Morss, en un artículo sobre la idea de Estética en el ensayo de Walter Benjamin "Sobre la obra de arte", propone la siguiente definición de esa "fantasmagoría":

Las fantasmagorías son una tecno-estética. Las percepciones que proporcionan son lo suficientemente "reales" -el impacto que provocan en los sentidos y en los nervios es "natural" desde el punto de vista neurofísico. Pero su función social es, en cada caso, compensatoria. La meta es la manipulación del sistema sinestésico mediante el control de los estímulos medioambientales. Tiene como efecto anestesiar el organismo, no entumeciéndolo, sino inundando los sentidos. Estas simulaciones sensoriales alteran la conciencia casi como una droga, pero distrayendo los sensores mediante alteraciones químicas y, significativamente, sus efectos se experimentan colectivamente, de modo igual. Todo el mundo percibe el mismo mundo alterado, [todo el mundo] experimenta el mismo ambiente total. En consecuencia, y de modo distinto a como sucede con las drogas, la fantasmagoría adquiere una posición de hecho objetivo .

Según esta descripción del fenómeno, podríamos pensar que, efectivamente, el ballet es una suerte de "fantasmagoría". Creación de efectos de "realidad", control de los estímulos medioambientales o producción de una experiencia sensorial colectiva, son características que, sin duda, describen a un suceso como el ballet. Pero lo que nos interesa aquí no es tanto la descripción de los elementos que forman esa "fantasmagoría" como los efectos que estos producen en el "organismo" ya que, en este caso, dicho "organismo no es sino el cuerpo del espectador o, en nuestro caso, el cuerpo del espectador de ballet. Según Buck-Morss, dicho cuerpo, al exponerse al espectáculo, estaría sometido a una sobreestimulación sensorial que resultaría en un estado de anestesia o de reducción de su capacidad de percepción. Siendo esto así, el cuerpo del espectador de la fantasmagoría desaparecería del suceso como productor consciente y se convertiría en una suerte de "bulto" en el que se localizaría la experiencia de ese "ambiente total" creado fuera de él mismo. En el caso del ballet, el cuerpo del espectador, sería únicamente el lugar en el que se realiza la visión que dejaría de ser un sentido más para convertirse en el medio hegemónico en el que se soluciona dicha ilusión de totalidad. Anestesiado el cuerpo, despojado de sus sentidos, sólo queda esperar a que los ojos, bien a través de la visión misma o bien a través de nuevas operaciones sinestéticas, produzcan la ilusión. Así, este cuerpo anestesiado, todo ojos, cie-

rra el edificio perfecto. Dentro de esta fascinante máquina, apóstoles todos, sólo nos queda mirar. Mirar la piel. Se mira pero no se toca.

Estado de emergencia

Socorro Gloria! (1993). La Ribot se desnuda. Va despojándose sucesivamente de todas y cada una de las ropas que lleva puestas. Con cada piel se va un cuerpo y a medida que se van acumulando en el suelo se va haciendo menos posible la visión y la ilusión. Hasta llegar a la carne: piel color de piel.

Shirtilogie (Trilogie). Jêrome Bel (1997). Cada uno de los participantes se entrega a un proceso que les lleva a deshacerse sucesivamente de cada una de las camisetas que llevan puestas. Cada camiseta es una piel. Cada piel, una visión. Cada visión, un cuerpo. En el proceso se hace evidente el trabajo de lectura de los que miran. Hasta llegar a la carne: piel color de piel.

Antes, al preguntarnos por el cuerpo del que baila, utilizamos la imagen de una vesícula recubierta por una capa que encerraba y protegía un interior que permanecía, en consecuencia, aislado. Supongamos que ahora nos encontramos en cierto estado subversivo. En ese caso, una de las posibilidades que alterarían el mecanismo de representación antes descrito, podría consistir en el inicio de un proceso de emergencia: la "costra" formada según y por la acción exterior comenzaría a disolverse haciendo emerger el núcleo interno de la vesícula. Pero como explica Roland Barthes "la finalidad del strip no consiste, por lo tanto, en sacar a la luz una secreta profundidad, sino en significar, a través del despojo de la vestimenta barroca y artificial, la desnudez como ropaje "natural" de la mujer, o sea reencontrar finalmente un estado absolutamente púdico de la carne". Una vez finalizado el proceso de eliminación de pieles, aparecería ante nosotros no ese supuesto interior que siempre había permanecido oculto sino una nueva superficie para mirar: ¿un cuerpo nuevo?

Sin título IV (1997). La Ribot aparece tumbada, desnuda y de espaldas a nosotros. Su cuerpo está iluminado sólo por el lado que no vemos directamente. Frente a ella, y frente a nosotros un espejo redondo recorre todo el largo de su cuerpo ofreciéndonos la imagen

de toda la superficie iluminada. Nuestros ojos vuelven a ver y en la imagen del espejo se restaura la visión. De nuevo un cuerpo para ver.

Jerôme Bel (1995). Los dos cuerpos que hacen de cuerpos, después de haberse descrito en sus dimensiones establecidas, actúan. Tiran de la piel haciendo evidente no sólo su existencia, sino que ésta, a pesar de su apariencia, vuelve a ser el lugar donde se condensa nuestra mirada, la membrana que hace de ellos un nuevo objeto listo para ser mirado.

Pieles color de piel que nos vuelven a hacer mirar. Deslizamos nuestros ojos sobre las superficies mórbidas y sus cuerpos vuelven a ser objetos para nosotros. A pesar de la aparente delgadez de la piel, ésta resulta un aislante opaco perfecto convirtiéndose, una vez más, en gruesa superficie en la que se condensa la visión. Tan gruesa que es incluso posible pellizcar y estirar. Nosotros aquí mirando y los otros al otro lado dispuestos a ser mirados. Restaurada la piel, el cuerpo se desvanece en la visión lejana y se revela como imposibilidad, como algo inexistente fuera de la ilusión. Cuerpos de ballet.



Gigante Otos. Friso Oeste del Altar de Pérgamo. Pergamonmuseum. Berlin. (Entre el 164 y el 156 a.C.). Gigantes de piedra. Axilas de mármol pobladas de vello. Signos de carne. Piedra olorosa.

Quizás sólo queda aceptar el fracaso: pretender encontrar otros cuerpos dentro del teatro supone no sólo reafirmar la pérdida de éstos, sino incluso afianzar dicha estructura de la representación. Así las cosas, parece que sólo quedan dos opciones: o abandonarse a los placeres de la anestesia; o simplemente abandonar, en cuyo caso siempre podremos entregarnos a la búsqueda de las pruebas de la pérdida, de los restos del cuerpo, y, finalmente, a la exploración de la memoria.

Pelos

Quizás cierta voluntad naturalista que pretende que la piel de esos cuerpos-objeto sea lo más



Fotografía anónima. Colección de autor (ca. 1935). Un grupo de jóvenes se fotografía en traje de baño, al sol. Sentados uno encima del otro, todos miran a la cámara. El primero de la fila, levanta su brazo izquierdo para tocar la cabeza de la chica que le sostiene. Al hacerlo nos muestra su axila poblada de pelo. Pelos apelmazados por el sudor. Signo de olor. Cuerpos perdidos recuperados en la invitación olorosa.

verosímil posible, hace que pocos pelos, si es que alguno, sean afeitados. Sobre la brillante superficie se muestran todo tipo de cabellos, filamentos que atraviesan la "corteza", que retienen y cultivan todas las secreciones de cuerpo, todas las evidencias del funcionamiento de ese organismo inaccesible: saliva, sudor, semen, orina... Así, los pelos que no están en la cabeza, son escandalosas llamadas de atención que traicionan a la visión pura: ellos anuncian la presencia de restos, de estímulos para otros sentidos, de evidencias que se escapan a los ojos. Ellos indican otro camino en el que es posible la memoria.

Abandonada la piel se hace evidente que el cuerpo se ha perdido. Y los pelos son el síntoma de la pérdida. Despojada de su interior, la membrana es la prueba del fracaso pero también el lugar en el que se condensan todos los estímulos para explorar lo que ya no es, para recuperar el cuerpo y cultivar cierta suerte de melancolía.

El nuevo edificio

L'après-midi d'un faune (1911). Las ninfas se han ido. El fauno (Nijinski) se tumba en el suelo sobre el manto robado y se masturba. Sobre la prueba del cuerpo ausente, recupera su propio cuerpo.



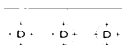
En el recorrido se va componiendo el relato, se va levantando el nuevo edificio: ahora los que actúan son los que antes miraban porque los ojos han dejado de valer. Si se quiere visitar otros lugares, es necesario movilizar todo el cuerpo, desentumecer la piel para viajar por la memoria.

El dedo en la llaga

El dedo en la llaga. Como decíamos, en el torso de Cristo se anuncia un nuevo edificio: Tomás atraviesa la piel e introduce los dedos en el costado de Cristo después de que éste retirara su manto como quien levanta el telón para descubrir el lugar de la ilusión, la piel. Pero la piel está rota y violada. De nada sirve mirar. Así que Tomás mete los dedos, toca la llaga y en ese ejercicio táctil se hunde el edificio del ballet: atravesada la superficie de la visión ya no es posible construir un sujeto hegemónico que mire y controle la totalidad. Ambos cuerpos ocupan un lugar sometido a condiciones idénticas y nada los separa, por eso es posible el encuentro. Pero en el nuevo edificio ese encuentro es sólo una paradoja: el cuerpo de Cristo está pero no está, es una aparición, es el paradigma de la pérdida, del cuerpo imposible. Cristo está allí como fuente de experiencia sensible, está allí para que Tomás toque y conozca. Esto es, para que Tomás recupere su cuerpo y, en el ejercicio de sus sentidos, reco-

nozca al cuerpo perdido y explore la memoria. Nada dice San Juan de qué pasó después de la aparición, pero, presumiblemente, los dedos de Tomás quedaron impregnados de olor y otras secreciones de la herida. Pruebas de la certeza de la pérdida, restos del cuerpo del otro, ruinas. El nuevo edificio no está construido ex novo. Se trata sólo de una ruina, prueba de la imposibilidad del encuentro con el otro, con los cuerpos inventados. Allí sólo queda recuperar el cuerpo propio y con la consciencia a flor de piel iniciar la exploración de la memoria. Piel sobre piel.

Jaime Conde-Salazar es licenciado en Historia del Arte y ha recibido el título de Master on Arts en Performance Studies por la New York University. Colabora habitualmente con las revistas *Mundoclásico* y *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza* y *Por la danza*





Experiencias del cuerpo (más allá de la piel)

Javier Lloret

El dolor ha sido una categoría muy utilizada por el arte del siglo XX para la representación de una serie de contenidos de orden político,



sociológico, psicológico o religioso. Frecuentemente los artistas han colaborado con sus contemporáneos en la ocultación del dolor y han ofrecido el arte como anestesia para facilitar la supervivencia de valores destronados. Pero algunos artistas han luchado contra esa aceptación anestesiada de lo doloroso y han actuado

para mostrar el dolor como parte ineludible de la experiencia, tanto personal como colectiva.

En el arte corporal, el dolor y la herida se hicieron reales... El arte corporal surgió como un esfuerzo por recuperar la misión crítica del arte. Los artistas inventaron una variedad de estrategias para resistir los procesos del mercado promovidos por las galerías y los inversores. Era una de las tácticas posibles para liquidar el objeto artístico y recuperar la capacidad crítica. Pero el arte corporal no se redujo a una operación estética: muchas de las prácticas se fueron haciendo cada vez más extremas, llegando a la automutilación, la autolesión, o asumiendo el riesgo de daños físicos irreversibles e incluso de la muerte misma de un modo que carecía de precedentes en la historia del arte. Se trata de pruebas de aguante físico, mental y espiritual mediante las cuales los artistas reflejan la compleja naturaleza del cuerpo humano, su realidad y fantasía individuales.

Automutilación y acciones extremas en el cuerpo

El hombre, siempre y en todas partes, se ha imaginado hacerse sangrar, incluso mutilarse más o menos gravemente, para obtener determinados resultados, para extraer algún beneficio. Puede que sólo interese a ciertos individuos pertenecientes al grupo, o que por el contrario, sea una necesidad para todos. Individuales o colectivas, las mutilaciones, bajo formas muy variadas, afectan a todos los órganos, la carne en su conjunto, o más en particular a tal o cual parte del cuerpo. Hay algunas ligeras, que producen poco sufrimiento. Las hay también insoportables. Algunas son ocasionales, como por ejemplo las de la pubertad o las exequias de un prójimo, y otras se renuevan constantemente durante toda la existencia o una parte de ella. Otras tienen lugar en un estado secundario, en el curso de un trance, o al menos en una fuerte sobreexcitación nerviosa; otras, en cambio, se producen sin preparación psíquica, en estado de total serenidad.

Existen muchas maneras de esparcir la sangre propia. Una de ellas, que ha resultado una representación fundamental, consiste en tomar unas gotas de las venas para, al dárselas a otro, fundirse con él. La idea de que la sangre debe extraerse del cuerpo es más importante que el método que se emplee. A veces se trata de utilizar la fuerza de la san-

gre para fortalecer, fertilizar, hacer crecer, curar, transmitir vida, resucitar. A veces se trata de comprometerse en acciones, en votos, asociarse a los difuntos, a los santos, a los héroes fundadores, participar en el sufrimiento, contribuir a la vida del dios o participar en un drama cruento que ha tenido lugar en un tiempo mítico o histórico, y en cierto modo hacerlo revivir. Hay tantas formas de mutilación que no siempre es fácil determinar quién se hiere, dónde se hiere, cómo se hiere.

La automutilación ha sido llamada misteriosa, desagradable, incomprensible, y una multitud de adjetivos similares. Tal negativismo refleja el miedo que crece en la ignorancia. La explicación predominante para este comportamiento ha sido la posesión demoníaca. Jesús, por ejemplo, atribuyó el extraño comportamiento de un hombre que repetidamente se cortaba a sí mismo con unas piedras al hecho de estar poseído por el demonio llamado Legión. Gracias al desarrollo de la ciencia en general y de la psiquiatría y psicología en particular, las explicaciones supranaturales han sido sustituidas por una multiplicidad de explicaciones diferentes. Pero tal multiplicidad indica que ninguna es adecuada universalmente y que el concepto de automutilación puede ser, y de hecho es, problemático.

Franz Kafka, quizás más que ningún otro autor, supo trasladar la automutilación a la literatura de un modo peculiar y penetrante. *Un Artista del Hambre* nos cuenta la historia de un ayunador profesional, un hombre contratado por un empresario para estar sentado en una jaula y dejarse morir de hambre durante cuarenta días expuesto al público. En adición a los espectadores usuales, equipos permanentes de vigilancia (normalmente carniceros) observaban de cerca para asegurar que el artista del hambre no rompiera secretamente su ayuno. Pero cuando el artista del hambre perdió el favor del público, más interesado en otras atracciones, se vio rebajado a trabajar para un circo. Poco a poco se le fue olvidando, hasta que un día la mirada de un inspector fue a parar a su jaula, en la que sólo vio un podrido montón de paja. A instancias del inspector, un trabajador hurgó en la paja con una horca y encontró para su sorpresa al artista del hambre. Cuando el inspector confesó su admiración por la resistencia demostrada el artista, ya agonizante, respondió: "Pero no debíais admirarla [...] no pude encontrar comida que me gustara. Si la hubiera encontrado, puedes creerlo, no habría hecho ningún cumplido y

me habría hartado como tú y como todos". El inspector ordenó entonces limpiar la jaula y enterrar al artista con paja y todo. En su lugar pusieron una pantera joven y salvaje, cuyas ganas de vivir constituían un auténtico placer para la multitud.

Fuera del mundo del circo, o al menos lejos de su escenario habitual, algunos artistas plásticos de los años setenta realizaron acciones fácilmente asociables a las del ayunador kafkiano. Chris Burden, por ejemplo, permaneció voluntariamente durante veintidós días en una galería sobre una plataforma a tres metros de altura sin ser visto y sin alimentarse; denominó esta obra *White Light/ White Head* (1975). Tres años antes, Eleanor Antin, se había propuesto con *Carving: A Traditional Sculpture* (1972) realizar un trabajo escultórico utilizando como material su propio cuerpo. Durante un periodo de cuarenta y cinco días éste era fotografiado cada mañana en cuatro posiciones diferentes con el fin de documentar el proceso de "entallado" producido por un estricto régimen de dieta. Aunque en el proyecto inicial la dieta iba acompañada de un régimen de ejercicios físicos, éstos fueron eliminados, ya que privaban a la artista de la "destreza técnica" que precisaba para realizar una escultura que ella había concebido al modo clásico griego y con una finalidad claramente estética.

También se encuentran prácticas relacionadas con algunas de estas acciones en los rituales que implican autolesión, tales como ceremonias chamánicas y ritos iniciáticos alrededor del mundo. Los chamanes siberianos se cortaban a sí mismos mientras bailaban en estados de embriaguez. Y los tibetanos eran capaces al parecer de rajar sus vientres y exhibir sus entrañas.

Una serie de artistas conceptuales pareció apropiarse de estas tradiciones durante los setenta. En *Through the Night Softly* (1973), Chris Burden se arrastraba sobre unos vidrios rotos; Dennis Oppenheim, en *Rocked Circle/Fear* (1974) permanecía en un círculo de cinco pies de diámetro mientras alguien le arrojaba piedras desde arriba durante treinta minutos; Linda Montano insertó agujas de acupuntura alrededor de sus ojos en *Mitchell's Death* (1978); y Ben Vautier realizó una acción en 1969 en la cual golpeaba su cabeza contra una pared hasta sangrar. El número de ejemplos fácilmente puede multiplicarse. Pero es seguramente Gina Pane, de entre todos

estos artistas, quien mejor entiende el cuerpo como un medio de comunicación privilegiado y cuyo trabajo más se relaciona con las prácticas primitivas de automutilación.

"Mártir" es seguramente la palabra clave en el trabajo de Pane (1939-1990). Su cuerpo mantuvo hasta su muerte en forma de cicatrices la memoria de las acciones. Para ella la propia carne fue el papel sobre el que escribió su biografía.

Durante un período de casi diez años (1970-1979), Pane realizó un conjunto de acciones en las cuales eran constantes la mutilación del propio cuerpo, el corte, la herida que sangra. En *Psyché* (1974), arrodillada frente a un espejo, aplicaba metódicamente maquillaje a su cara antes de hacer pequeñas incisiones en línea curva con una cuchilla de afeitar por debajo de sus cejas. Mediante este ataque a su propio cuerpo subrayaba la vulnerabilidad subyacente a la acción del disfraz: la sangre cubría el maquillaje. La negación del placer se hacía explícita. En la misma acción Pane dibujaba con una cuchilla una cruz sobre su vientre tomando el ombligo como punto de intersección de los cortes horizontal y vertical. Y aunque la artista descartara cualquier justificación religiosa, es clara la asociación con diversos rituales arcaicos relacionados con la fertilidad. La relación entre la herida, la sangre y el sexo de la mujer, entre el placer y el dolor no es ignorada por Pane quien declara: "para mí, que soy una mujer, la herida significa también mi sexo, expresa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor".

Pane entiende el cuerpo como un medio de comunicación privilegiado donde la experiencia del dolor y la herida se superponen con la evocación del placer y el amor. Mediante la yuxtaposición de significados contrapuestos (la regeneración y la vida frente al sufrimiento y la muerte), Pane trata de mostrar la precariedad y la fragilidad inherentes a la vida y el desvelamiento de un tabú que nos obsesiona: el tabú del dolor y la muerte. Se trata de integrar en la vida las experiencias del dolor, la enfermedad y la muerte en un acto de rebeldía contra la práctica de la anestesia a la que la sociedad nos aboca. No se propone un uso místico del dolor, es decir, una utilización del sufrimiento como medio para buscar la fusión con lo intemporal. Más bien lo que propone Pane es convertir su cuerpo en

metáfora, una metáfora de ese "masoquismo cotidiano" en el que nos vemos comprometidos, que nos lleve a pensar acerca de cómo experimentamos la propia vida.

Arte corporal y culturas primitivas

Más cercano a lo que podríamos denominar un revival de las culturas primitivas y los rituales del cuerpo, encontramos a Fakir Musafar. Musafar (1930) es un hombre con una experiencia excepcional de la modificación corporal: ha conocido a fondo la modificación del cuerpo por contorsión, contracción, privación, fuego, penetración y suspensión. Ejemplos de estas categorías incluyen: estiramiento del pene, corsés, encerramiento de partes corporales en yeso, carga de pesadas esposas de hierro, quemaduras, flagelación, anillados y suspensión del cuerpo por medio de ganchos. Musafar sostiene que estas pruebas pueden dar lugar a despertares psicológicos y espirituales gracias a una alteración de la conciencia de sí.

El ritual más famoso practicado por Musafar es la *Danza del Sol*, por la que se interesa a raíz del descubrimiento en Japón del libro original escrito por George Catlin en 1867 titulado *O-Kee-Pa: A Religious Ceremony; and other Customs of the Mandans*. Una de las versiones de la *Danza del Sol*, conocida como *El Hombre Contra sí Mismo*, incluía agujerear el pecho y atravesarlo con el talón de un águila o ganchos que eran atados por medio de una larga cuerda a un árbol. Se hacía la promesa de no dejar el árbol o salirse de la Danza hasta que, con la propia energía, el cuerpo se desgarrara y así quedara liberado. Una variación de la *Danza del Sol*, practicada por los Mandan y algunos indios Oglala Sioux, consistía en colgarse mediante ganchos insertados en agujeros hechos en la piel de la espalda durante diez o veinte minutos con el fin de alcanzar un estado alterado, una experiencia fuera del cuerpo.

Musafar no niega el dolor pero entiende que no existe dolor real, sino sólo una cosa, una sensación. Según él, "está bien tener sensaciones a través de tu cuerpo, porque entonces sabes que estás vivo". La negación del dolor solamente existe para gente que no está completamente desarrollada. Y es por medio de entrenamiento, instrucción y práctica como se puede transcender, transmutar o cambiar la sensación

a cualquier cosa que se desee. El cuerpo siente la sensación, pero al separar rápidamente la conciencia de la sensación, el dolor desaparece.

"Uno de los primeros estados alterados de los que puedes aprender es separar tu conciencia de tu cuerpo. No te separas de tu cuerpo, pero la parte que siente y piensa puede separarse de los sentimientos en el mismo cuerpo. Esto hace posible atravesarte con una aguja. Tú no sientes el dolor; el cuerpo siente el dolor, y tú observas el cuerpo sintiendo sensaciones. Entonces eso no es dolor. Si puedes aprender a separar tu conciencia y tu atención de tu cuerpo, puedes hacer casi cualquier cosa en éste y no sentir dolor. Si toda tu atención está centrada en tu cuerpo, y no enfocada afuera del cuerpo o en un punto específico de éste, sentirás dolor. Esa es una de las primeras lecciones que aprendí. Es un estado alterado. Y hay cientos de tipos diferentes de estados alterados".

Mientras Musafar estaba colgando de ganchos a finales de los años setenta, Stelarc (1946) comenzaba una serie de acciones llamadas *Suspensions*, basadas en el tema de la levitación del cuerpo físico. Éstas se realizaban por medio de arneses y cuerdas atados a marcos de madera y globos de helio. Pero a Stelarc no le satisficieron estas suspensiones, que requerían la intervención de estructuras externas, y en 1976 comenzó a interesarse en la posibilidad de minimizar los anclajes: los arneses producían un desorden visual que atentaba contra la "pureza de la imagen". Fue el conocimiento de los rituales de suspensión hindúes y las suspensiones por inserciones en la piel lo que le llevó a considerar la idea del "cuerpo como parte de su propia estructura de soporte".

Las *Stretched Skin Suspensions* (1976-1988) tenían una duración de una hora a hora y media. Stelarc yacía desnudo, se sentaba o permanecía de pie sobre una plataforma en la cual la suspensión había de tener lugar. Ganchos de metal de unos cinco o seis centímetros de longitud, como grandes anzuelos de pesca sin lengüeta, eran insertados en orden simétrico a través de su piel evitando cualquier terminación nerviosa o vaso sanguíneo: uno en cada hombro, uno sobre cada pezón, dos en cada lado... El número de ganchos variaba de catorce a dieciocho, y en cada acción se hacían nuevos agujeros. Cuando todos los ganchos estaban insertados, la plataforma que sujetaba al artista era retirada, y "el cuerpo" —como Stelarc se llama a sí mismo— alzado del suelo por medio de poleas. Los tiempos de suspensión oscilaban entre uno y treinta y dos minutos, aunque el

término medio era de quince minutos. En algunas ocasiones el sonido del latido de su corazón era amplificado. Stelarc dirigía cada movimiento del proceso con un comportamiento frío y técnico.

El cuerpo siempre está al borde de la catástrofe. Las suspensiones son innegablemente duras para ser aceptadas en un primer momento, en el que el cuerpo del artista se ve retorcido y, se supone, sufriendo. Stelarc nunca negó el dolor, y afirmó sentirlo en el transcurso de la acción:

"Si, seguro que duele. De hecho estaría muy preocupado si no doliese. El dolor es una alerta que advierte al sistema corporal. Te dice que te estás dañando a ti mismo y que hay un problema. Así que sí duele, y sí que debe doler, y me preocuparía si no fuese así."

Pero para Stelarc el dolor no era el objetivo de las acciones, tampoco la consecución de un estado de trance o "una experiencia fuera del cuerpo".

Stelarc cree que estamos biológicamente mal equipados, que nuestro cuerpo es obsoleto. Piensa que el artista puede ser un guía evolucionario y considera el rediseño del cuerpo humano un proyecto genético y tecnológico de extrema prioridad, simplemente porque el cuerpo ha creado una información y un ambiente tecnológico al que no puede hacer frente. Su objetivo no es representar el dolor o usar el cuerpo como medio artístico, sino ilustrar la evolución de la especie humana y explorar los límites de capacidad del cuerpo bajo la gravedad y su confianza en los artefactos en orden para flotar en el espacio. La violencia es el medio para un final, y la suspensión parte del proceso a seguir en la construcción de una terrible clase de perfección física.

Otros escenarios

Como hemos visto, los auténticos artistas del dolor no se encuentran sólo en lugares como el circo, el mundo del arte, o la feria de monstruos. Ya en el siglo XV, viajeros venecianos tuvieron ocasión de observar en Turquía prácticas de autolesión y más tarde, un italiano al servicio del Imperio Germánico, Bartolomeo di Pezzana, establecido en el país y que llegó a ser Embajador ante la Sublime Puerta entre 1586 y 1591, encargó a un desconocido pintor de Padua

ilustrar una Crónica en la que se relataban las particularidades de la vida del imperio otomano, con los aparatosos desfiles militares, la magnificencia que rodeaba a los grandes dignatarios de la corte y al Sultán, los castigos corporales y escenas callejeras salpicadas por las variopintas vestimentas de las gentes. Entre las ilustraciones más llamativas se encuentran los desfiles de los jenízaros que, en honor del Sultán, se habían insertado tremendas armas y gallardetes en su cuerpo, mostrándolos orgullosamente a la multitud y resistiendo con total estoicismo, sin la menor señal de sufrimiento.

En la actualidad el grupo más espectacular de artistas del dolor pertenece a la secta Sufí, una rama de Islam: santones de una orden denominada Tariqa Casnazaniyyah (la primera palabra es árabe y significa "camino", mientras la segunda palabra es kurdo y significa "que no conoce nadie"). En medio de las fiestas que realizan dejan que se les inserten pinchos y puntas dentro del cuerpo (cara, cuello, brazos, pechos, abdomen), se les claven cuchillos a través de los huesos (cráneo y clavículas), mientras ellos tragan trozos de afilados cristales y cuchillas, sujetan planchas de hierro al rojo vivo en sus manos desnudas así como con sus dientes, o comen serpientes venenosas y escorpiones después de haber sido mordidos por éstos. Consideran estos actos milagrosos, pues no sienten dolor, no corre la sangre, y las heridas se curan inmediatamente.

Es posible que debamos lamentar las actitudes de nuestra sociedad en relación al dolor, tan tradicionales y emocionales. Se asume el dolor en el parto y se ensalza la capacidad de las madres para hacer frente a la situación. Los atletas pueden llevar su cuerpo más allá de los límites normales de resistencia y son vistos como héroes. En el fútbol, las carreras de caballos, de coches o el boxeo las más que previsibles lesiones son asumidas por el público con la misma naturalidad que los ciudadanos romanos aprobaban las heridas y muertes de sus gladiadores. En cambio, se rechaza con incomprensión e incluso escándalo la herida real que toma el cuerpo del artista y la comunidad niega su aprobación al dolor autoinfligido en nombre del arte.

Pero el arte no tiene por qué someterse siempre a esa función anestésica que la sociedad le asigna y que lo convierte inevitablemente en objeto de mercado. Hay un arte que contribuye a "reforzar con imágenes plurales los significantes que alimentan el orden sim-

bólico, hincándose en sus huecos y fisuras". Prácticas artísticas como las comentadas, que juegan en ocasiones con un lenguaje explícito, contundente, y en otras, con la ambigüedad y la sutileza, producen en quien las contempla una reacción de gran intensidad afectiva, además de hacer del cuerpo humano, entero o fragmentado, "el locus de las atrocidades, el abecedario del dolor".

Puede que conociendo el dolor, el riesgo, la violencia y la vulnerabilidad de la forma en que lo hizo Chris Burden (1946) éstos vuelvan a ser familiares y dejen de estar ocultos en la oscuridad de un futuro desconocido. El trabajo de Burden podría ser contemplado como el destino hecho imagen, una simple y abstracta prueba, una investigación de la realidad, aunque negando los hábitos de la vida cotidiana, retándose a sí mismo a sondear los límites, examinando su propia existencia, vulnerabilidad y miedos con el fin de obtener de éstos el "conocimiento que otra gente no tiene, algún tipo de sabiduría". Una misión que en Burden es doble: imagina y conoce la violencia por sí mismo, devolviendo su realidad y horror específico a su público, retando las respuestas y actitudes de los espectadores.

Quizá esto implique no tanto aspirar a corregir el dolor cuanto a disciplinarse para soportarlo. Es posible que todo se reduzca a la falta de significado actual del dolor y posiblemente sea al dolor, como hace Burden, a quien es preciso desafiar y no negar, con el fin de atribuirle un sentido que lo desborde y lo vuelva propicio. Posidonio, dolorosamente afectado de un ataque de gota, exclamaba: "No hay nada que hacer, dolor; por penoso que seas, nunca admitiré que eres un mal". Burden y Posidonio, curiosa pareja. Ambos, tan diferentes en sus actuaciones, pero al mismo tiempo tan cercanos en actitudes, buenos ejemplos para ilustrar aquello que deberíamos hacer o aquello a lo que no deberíamos temer. La cuestión es cómo se enfrenta cada uno al problema. En la práctica artística el dolor no es una conclusión, sino un punto de partida.

Javier Lloret es artista visual, doctor en Bellas Artes y profesor de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.



"La educación del cuerpo pasa ante todo por el pensamiento"

Encuentro con Myriam Gourfink y Kasper T. Toeplitz



Myriam Gourfink: *Too Generate* es una pieza que imaginé para construir un software de composición coreográfica. Es decir se trataba de escribir la danza a priori, no en el estudio con los bailarines como se hace normalmente.

Hace un año y medio comenzamos a hablar de la creación de este software. Empezamos por analizar el lenguaje de Laban, que es muy sencillo y lógico contrariamente a lo que se cree,

Tarie. Myriam Gourfink. Foto: Frederick Fichet

porque hay un poco un mito en torno a que la notación es difícil y es cierto que es duro anotar el movimiento, pero el lenguaje Laban en sí mismo se aprende en una semana. Es tan fácil como el solfeo. Luego quizás lo difícil es el dictado musical, pero el solfeo en sí mismo es lógico. El lenguaje Laban está compuesto por clases; Hay por ejemplo la clase soporte, rotación, flexión etc. es decir todos los movimientos posibles del cuerpo y en cada clase se evalúa cada parte del cuerpo. Es muy sencillo: por ejemplo, para el pie se dará valor a la rotación del pie. Luego es muy fácil de numerar y a partir de ahí es también sencillo hacer un software que con procedimientos modernos hará combinaciones a partir de los datos que le demos.

Tenía la idea no solo de combinar movimiento sino de generar otras formas a partir de una forma base que introdujera en el software donde se combinan de distintas maneras para obtener otras formas. Por eso lo llamé *Too Generate*, porque sabía que esto iba a ser más un experimento que algo que algo que yo quisiera que estuviese bien. Por eso puse dos vocales a Too, "Too like too much". En cuanto a la composición coreográfica evidentemente no se trata tan solo de forma.

Al principio, sin querer (me di cuenta después), recreé un poco lo que había sucedido con la música serial. Realmente tuve la impresión de componer una coreografía serial. Me encontré con listas de números ya que el software está en listas. Listas que yo debía combinar. Había listas de formas, pero también combiné diferentes tipos de respiración, elementos de mirada y también, pero esto es muy específico de mi trabajo, circulaciones de pensamiento que son puntos que tomo en el cuerpo, en el espacio y que enlace; puntos de concentración abstracta que conecto. Porque este pensamiento da una tensión al cuerpo que lo aligera, una tensión muy cercana a la tensión musical que aporta Kasper.

El esquema de Kasper y estos elementos más abstractos dan una estructura al cuerpo que lo soporta, se trata de otros apoyos no materiales, tomados no tan solo del suelo, nuevos soportes que no son concretos sino soportes de pensamiento. Simplemente porque pienso que la educación del cuerpo pasa ante todo por el pensamiento. Y se diga lo que se diga la danza pasa también por el domi-

nio de uno mismo. Incluso en las improvisaciones que se hicieron en los setenta en Estados Unidos. Hablando con Steve Paxton está claro que él está completamente en un dominio de sí mismo.

Luego fue cuestión de elegir un espacio. Todo el espacio es un círculo con varios radios sobre los que hay puntos imaginarios entre los cuales me desplazo. A esto lo llamo situación en el espacio. Esto también era una lista de elementos que luego tuve que combinar. Después con todas estas listas busqué crear momentos donde, por ejemplo, existieran una forma y una respiración que hacer simultáneamente. O a veces en la partitura puede haber un momento en el que solo tengo una directiva de pensamiento y donde la forma de pronto desaparece o bien la invento en el momento. Una vez más la escritura está aquí como un esquema que permite una cierta elasticidad de interpretación. Un poco como si ya no estuviéramos en una lógica clásica donde se dice esto es un vaso y es un vaso o esto es el número cinco y es cinco, sino que cinco se puede tomar como algo mucho más vago que estaría entre tres y siete.

O el ejemplo de Wittgenstein; que una barra de hierro no tiene una densidad, un peso, etc., sino que cambia con el calor. Que su longitud es ésta a cierta temperatura, pero no es definitiva, porque sabemos que el hierro cambia con el calor. Se trata de entrar en una escritura que no sea rígida sino de proponer una escritura más abierta, al menos para la interpretación.

En cuanto al dispositivo, bueno, evidentemente hay un punk que está delante, perdón era una broma. Entonces la música está delante, la he puesto en una diagonal y no en el medio porque quería, aunque se guarde el marco, destruir la idea de frontalidad. La idea de partida era que no se viera todo el tiempo la danza, que un espectador pudiese alternar la danza con la música sin tener que estar todo el tiempo forzosamente mirando a la danza. Quizás con la idea idílica de que la danza no es siempre algo que se mira y que la música es también otro soporte de las sensaciones, de las percepciones, pero bueno está esa diagonal y hay aperturas desde las cuales se puede ver todo el tiempo la danza si se quiere. Y no hay ningún hilo que ofrecer al público, eso me da igual. El público me da igual. Todo el mundo puede hacer lo que quiera. Por mi parte es más o menos todo, Kasper si quieres hablar de la música.

Kasper T. Toeplitz: ¿Y el vestuario?

MG: Para esta pieza tenía la idea de algo desgarrado, porque como estaba en una historia de generación y de proceso es como un hilo que se tira y genera otra cosa que no es simplemente un traje. Trabajo siempre con una joven estilista, Kova, que estructura mucho su ropa y yo encuentro que la estructura está muy bien. Es realmente una elección, siento su universo, sé de dónde viene, tengo confianza en ella, me hace propuestas y a partir de ahí yo elijo. Aunque yo no entiendo mucho de estilismo.

Pregunta: ¿Trabajas con una idea de repetición o se trata más bien de una composición infinita donde varía todo?, y en cualquier caso ¿como eliges?

MG: No trabajo para nada con la repetición. No sé si es visible, porque es cierto que es otra lectura de la danza, que probablemente hay que tener. Pero en cada forma por la que paso, y esto se ha podido ver, pienso que, aunque las formas se parezcan, hay al menos cada vez un pequeño detalle que es diferente. Sí que se trataba de generar al infinito, pero para luego volver a hacer elecciones para la composición.

KT: Estaría bien decir que en el origen de esta pieza teníamos una idea que después no funcionó técnicamente, que era la de regenerar la coreografía para cada espectáculo.

MG: El problema técnico en danza es un problema de memoria, porque tenemos ideas para esto, pero aún no puede leerse una partitura, descifrarse cada vez en vivo, aún no.

P: Una última pregunta. ¿Finalmente es el azar (el software) quien hace la unión? ¿o es el pensamiento?

MG: No, actualmente el software no funciona en tiempo real, así que aún no puede darme una partitura que estuviera en una pantalla en escena que yo pudiera leer, pero no desespero de que algún día pueda suceder. En este caso es realmente la elasticidad de la partitura y las variaciones en la interpretación que yo hago de ella lo que hace que la pieza sea diferente cada noche, que se regenere. Para mí fue muy distinto entre ayer y anteayer. La estructura es la misma, pero en su interior mi viaje no tiene nada que ver.

KT: Y también, en el tiempo de la pieza, de su existencia, que fue creada en el mes de junio. El desarrollo de la idea de la danza y de la

idea de la música han avanzado en sentido opuesto, es decir, en toda la primera versión la música era distinta, estaba totalmente escrita, fijada antes. Aunque como era tocada en tiempo real estaba la parte de interpretación pero seguía una partitura muy precisa, me di cuenta solo más tarde de que no funcionaba bien. De hecho he escrito un programa que fuerza por un lado a desarrollar las cosas y sobre todo a no poder volver atrás. Es decir con la idea de Too Generate que cada paso cada acción traiga consecuencias. Y aunque precisamente la danza trabaja también con el tiempo, pero creo que es sobre todo una cuestión de memoria. El cuerpo es...

MG: El cuerpo es lento.

KT: Sí, el cuerpo aprende y le cuesta mucho salir de su aprendizaje de su memoria. Mientras que en un proceso de música que se trate de una partitura o de una pantalla de ordenador tenemos una lectura de la cosa; el aprendizaje no es de memoria, pero se lee algo así que se puede pasar mucho más rápido a otra cosa y se olvida también muy rápido.

BC: Yo quería preguntar una cosa. Es una pregunta que llevo haciéndome durante toda estas semanas de Desviaciones, ya que era un poco la temática también, acerca de los espacios y de la colocación del público. En el espectáculo de Ion y en el tuyo, creo, hay un problema con el número de espectadores: quizás hay demasiados para tener la posibilidad de moverse y también demasiada altura en las gradas para permitir una visión frontal. Por ejemplo en tu espectáculo hubo un momento en el que tuve ganas de bajar a la diagonal y sentarme allí apoyada en la columna.

MG: ¿Por qué no?

KT: Precisamente ayer alguien lo hizo.

MG: Sí, alguien lo hizo y fue genial. Hay sillas porque sentarse es práctico, se está bien sentado en una silla. Una vez más me niego a echar cables diciendo que el público siga o que se siente ahí. No, hay que hacer propuestas abiertas, luego cada cual es mayorcito para desplazarse o sentarse cerca de una columna. Tuvimos una experiencia genial en "La Ménagerie de Verre" hace algún tiempo. Kasper hizo una instalación musical a la cual incorporamos momentos de danza. Nos movíamos entre tres o cuatro salas y lo que ocurre en general en este tipo de situación es que cada vez sucede algo y el

público lo sigue y es bastante evidente, hay un trayecto y la gente sigue lo que sucede. La idea de Kasper era literalmente distinta no tuvimos miedo de perder al público si hacía falta, incluso era necesario para que cada cual decidiera donde quería estar. Había una instalación musical con diferentes fuentes de difusión del sonido. Y él me había obligado a crear una partitura de danza con un cierto número de momentos de desaparición total de la danza y cuando esta reaparecía no se sabía dónde podía suceder. Hubo mucha gente que se perdió momentos de danza, porque la estructura hacía que no se supiera nunca donde iban a aparecer y luego desaparecer. Quizás danzar un minuto y desaparecer un cuarto de hora, etc. La gente que se quedó fue gente que realmente decidió sobre su situación, de ver la danza cuando ocurría, pero también de escuchar la música o quizás de mirar la arquitectura o ir a tomar algo, pero en todo caso no había una guía.

KT: Para responder a la pregunta y esto también vale para *Too Generate* es una idea de pérdida y por tanto de elección. No hacer una pieza de danza, de música o de lo que sea dónde haya una cosa que leer, sino donde haya posibilidades de lectura; es decir; no hacer algo heredero de lo narrativo, donde hay un comienzo un desarrollo y un final, sino una posibilidad de leer algo totalmente distinto de lo que ve la persona que ha venido contigo y que está sentada a tu lado. De ahí la idea de la danza escondida, más o menos enmascarada. Según el sitio donde estés sentado en el público ves finalmente una cosa u otra. Aquí ves, si estás ahí no ves.

MG: Claro si la situación en la que estás no te gusta te puedes mover, pero quizás la cantidad del público es algo importante en ese caso. [...]

JAS: Yo creo que hay un problema en esa relación que planteas entre la idea de pensamiento y cuerpo y es que al principio del espectáculo o como lo queramos llamar, queda muy claro el concepto; en los primeros minutos yo entiendo perfectamente la disposición del espacio, el tipo de propuesta visual, el hacer visible la música y el hacer invisible la danza, la interacción del cuerpo con el espacio o el crear esa circulación entre el interior y el exterior. Y una vez que entiendo el concepto me gustaría ir más allá y es entonces cuando surge el problema, porque no puedo escuchar la danza. No es que no la puedo

ver, porque la puedo ver. Puedo ver a través de Kasper y puedo reconstruir todo lo que quiera, pero no puedo escucharla en el sentido de la presencia de todas esas cosas que van más allá de la mirada. Entonces tú dices, bueno, estaría bien que fueras una persona de carácter y que te pusieras a mi lado ¿pero qué significa eso? Que entonces yo me convierto también en actor y si yo me convierto en actor y tengo la consciencia de que los otros me están mirando, tampoco puedo escuchar lo que tú estás haciendo. Y creo que éste es el problema, esta contradicción no resuelta entre el concepto y, digamos, la vida, y que tiene que ver quizás con la confusión entre pensamiento y concepto o entre pensamiento y lógica. Has hablado de pensamiento en términos de lógica, códigos, números, un pensamiento estrictamente estático, que es contradictorio o distinto a otras muchas formas de pensamiento y que creo que tiene mucho más que ver con lo que tú estás haciendo. Entonces creo que lo interesante es la superposición, no poner el cuerpo en el espacio del pensamiento, eso lo hace todo el mundo, sino superponer un espacio de pensamiento abstracto y un espacio de pensamiento orgánico. Pero esto no está resuelto de cara al público.

KT: Porque hay un elemento que no has mencionado, cuando dices que más o menos en los quince primeros minutos el concepto queda claro y ya se percibe todo lo que está en juego. Es casi cierto, salvo una cosa, que es el tiempo.[...] No hablo de la duración en sí, sino del paso del tiempo. Ya en música me parece que el tiempo es lo principal, un elemento esencial..., mucho más que el sonido y muy probablemente lo sea en todo lo que se llama espectáculo en vivo, incluyendo la danza, es mucho más cómo se ocupa ese tiempo que pasa que me parece lo más importante. Y en este caso, y eso no puedes saberlo al cabo de cinco minutos, lo que sucede es que apenas cambia. Hace falta tiempo para ver el tiempo y en realidad esto no habla más que de eso.

ChC: Pero eso es un juego de palabras.

MG: No, es una vivencia.

KT: Pero no es un juego de palabras, ¿por qué?

ChC: Porque dices que el tiempo sirve para darse cuenta de que en realidad no varía nada.

KT: Muchos espectáculos que vemos están delimitados por el tiempo, uno sabe que si va a ver un espectáculo va a salir entre una hora y dos horas más tarde. Que es muy distinto de cómo se percibe una instalación o de cómo se percibe un libro donde no está incluido el tiempo. Para mí eso es lo que cuenta en el hecho de hacer un espectáculo en vivo al contrario de lo que sucede en música, de un CD o un CD rom que tienen una duración.

Ion Munduate: A mí me interesaba saber cómo te mueves en ese espacio de decisión en vivo respecto a lo que son todas esas cifras que vienen a codificar la danza, la respiración, la posibilidad de circulación del pensamiento, cómo va sucediendo esto respecto a una frase en la que decías que tú no sabes lo que generas. Este momento me parece muy interesante y quisiera saber si me puedes decir algo más. ¿Cómo estás en esos momentos en los que llegas a un punto en que tienes la posibilidad de hacer nada o de dirigirte hacia algo, partiendo de ese momento cómo lo articulas con toda esa referencia de números etc.?

MG: No sé. Eso cambia cada noche. Es la parte que se deja para el momento, que hace que haya muchas cosas que no están decididas en esta partitura y son esos pasajes, esos lazos, los que hacen que merezca la pena quedarse a ver esta actuación, aunque no se vea todo, para ver a veces algunos trozos. Son estos pasajes que se quedan borrosos. Como... no me gusta la palabra improvisación, pero como una improvisación extremadamente estructurada, muy detallada, pero que aún deja este margen de indefinición, y de pronto estamos realmente en esta cuestión del espectáculo en vivo que hace que incluso yo misma no pueda decir antes de entrar en escena cómo voy a resolver ese pasaje. A veces me encuentro en una mierda total y a veces es genial.

AB: Con relación a cómo te planteabas la composición desde el software, te planteabas una ruptura de hábitos, pero la traducción formal –yo no he visto otros espectáculos tuyos– tiene mucho que ver con tu fisicalidad ¿Cómo altera el azar o esa composición azarosa tu traducción formal?

MG: Eso depende, tiene mucho que ver con el intérprete, con el cuerpo, con la calidad de intención, de concentración, de respiración, de dejar hacer. Es verdaderamente todo el proceso del cuerpo que a

veces se me escapa por completo. He hecho una pieza para Jérôme Bel, para otros interpretes y está claro que cada uno tiene sus costumbres corporales, cada uno tiene su fuerza y si tuviéramos la misma partitura, por ejemplo, Jérôme no la bailarí para nada como yo, porque no tiene los mismos soportes en el cuerpo. Lo que me parece muy interesante para mi cuerpo como interprete a este nivel es que, aunque uno no se libera realmente nunca de sus costumbres, el hecho de haber pensado esta estructura obliga al cuerpo a encontrar otros caminos, pienso.

AB: El azar entonces está más en la estructura del concepto que en la estructura física.

MG: Sí.

P: Me gustaría volver sobre la cuestión del sonido muy agudo, porque creo que es sintomático de un problema que yo tengo fundamentalmente con vuestro espectáculo. Una impresión que tuve mientras lo veía es que no me sentía como un espectador, sino como una rata de laboratorio. Es decir que conmigo esos sonidos tan agudos, a lo mejor es algo muy personal, pero para mí era físicamente insoportable, como cuando vas al dentista, a mí me dolía por todas partes por eso no me habría extrañado, a lo mejor exagero, es que, con todas esas ideas de meta meta meta conceptual, de pronto hubierais tenido una idea excelente, tipo hacer gradas de metal y que pasara cierta cantidad de corriente eléctrica en las gradas que cambiara según los diferentes momentos del espectáculo.

MG: (risas) Nooooo.

P: Ya he dicho que era un poco exagerado, pero...

MG: A mí personalmente me gustan mucho los agudos, porque a nivel de la percepción, y hablo como espectadora, en conciertos de música noise, me abre el espacio bucal de forma muy agradable y después también me abre el cráneo, me gusta mucho esa sensación, es una percepción que me gusta particularmente, pero no le pido a nadie que la comparta, es estrictamente personal.

KT: Y para responder a tu ejemplo por muy exagerado que sea, es que a mi parecer sería ocuparse demasiado del público. Si hablamos de agudos, pero podría ser cualquier otro dato, lo que nos lleva a hacer esto no es una voluntad de proyectar esto hacia el público, sino una razón interior. [...] Hace ya un año y medio, dos años mas o

menos, que decidí trabajar mucho más con la "problemática" musical de los agudos, es algo cuya esencia deriva de un cuestionamiento puramente musical y no creo que el hecho de preguntarme acerca de la reacción del público haga avanzar el cuestionamiento técnico y musical. No se hace para provocar al público, ni tampoco para gustarle, no es 'pop music' o un espectáculo que apunte hacia lo popular. No es la finalidad, quizás es solo el camino de una cuestión puramente técnica. Que yo preferiría situar en la historia de la música, la historia de la armonía y sin ni siquiera aún preguntarse acerca de la psico-acústica y a fortiori aún menos sobre la cuestión del gusto o del placer del público, que está sometido a sus costumbres. Yo no hago esto para molestarles.

P: Pero yo estaba ahí, he sufrido.

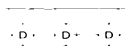
MG: A lo mejor no todo el mundo.

KT: Yo, personalmente, si voy a ver un concierto de 'country western' sufro mucho y no hay muchos agudos.

P: Me gustaría contestar a lo que has dicho. Hace treinta o cuarenta años se consideraba que las frecuencias bajas provocaban mucho dolor de tripa y ahora en todos los aparatos se aumentan los graves y a todo el mundo le gusta. Y si la gente hoy en día no soporta los agudos es cultural porque no hay ningún peligro en las frecuencias utilizadas por Kasper. No se saben escuchar esas frecuencias porque no tenemos costumbre de escucharlas.

MG: Cierto.

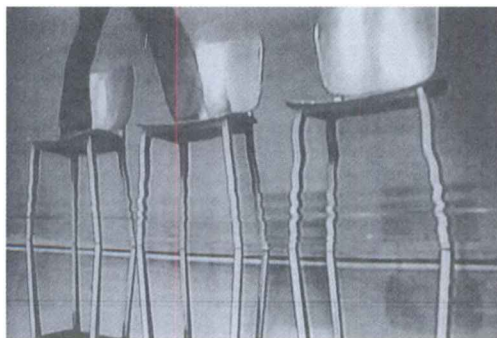
Miriam Gourfink es coreógrafa; presentó *Too Generate*, en colaboración con Kasper Toeplitz en Desviaciones 2000.





El cuerpo, el espacio y los mapas

Cuqui Jerez, Philipp Gehmacher y Sophie Hansen



Cuqui Jerez. "A space odyssey"

Sophie Hansen: Quiero empezar este encuentro con una cuestión que plantea José Antonio Sánchez en la introducción del programa de Desviaciones, es algo que tiene que ver con la idea de hacer, de planear un mapa de lo que está pasando en relación a este festival.

Para empezar quiero preguntar a Cuqui dónde se sitúa ella con su obra en este mapa, en relación a lo que está pasando en España o en todo el mundo, también en relación a la danza, a las artes.

Cuqui Jerez: Para mí es una pregunta muy difícil de contestar, especialmente en relación a este trabajo, ya que justo en esta obra lo que me planteo es cuestionar el formato. Esta pieza en un principio iba a ser una película, pero más tarde decidí por ciertas razones que no podía ser sólo eso y la idea cambió hacia la de una situación escénica. En realidad la acción es una película y esta necesidad repentina de hacer una acción escénica es simplemente la manera de mostrar el proceso de hacer la película en escena. Por todo esto me resulta muy difícil situar mi trabajo, porque creo que estoy empezando a entenderlo con esta pieza, empezando a entender dónde está y dónde no está, dónde tiene que mostrarse: ¿es una pieza de danza?, ¿es una pieza que aquí de repente la gente entiende o no entiende como tal? Así que es una pregunta que aún me estoy haciendo a mí misma, sobre todo porque el problema del formato es algo que me parece muy interesante y que estoy comenzando a plantearme. Creo que en definitiva más que una respuesta es una pregunta.

SH: En relación a la próxima obra, ¿cómo te relacionas con esto?, ¿vas a indagar desde dónde has llegado en esta o empezarás desde otro sitio?

CJ: Pues todavía no lo sé, porque acabo de estrenar la pieza hace un mes, aunque previamente había hecho varios preestrenos, pero es ahora cuando empiezo a entender qué es, qué significa, cuál es la relación con el público, por qué el hecho de estar en escena genera en el público unas expectativas determinadas que luego no son las que una obra en escena ofrece... Sobre todas estas cosas aún tengo mucho que entender. Pienso que ahora sí me gustaría hacer realmente una película, pero la verdad es que para esta obra también quería hacer una película y estaba muy convencida, y sólo después me di cuenta de que tenía que estar ahí, en escena, para que todo pudiera funcionar.

SH: Vamos a ver dónde se encuentra Philipp. Se trata de un trabajo muy distinto, pero me parece que tiene algo en común con el de Cuqui. Sería interesante saber cómo os veis a vosotros mismos y luego ver cómo nos encontramos nosotros frente a esas dos obras. Así que Philipp te pregunto también dónde te ubicas en relación a este mapa. Puedes decidir hablar de ello en relación a este festival, a

tu trabajo en Inglaterra, en relación a las diferentes actuaciones o experiencias que has tenido.

Philipp Ghemacher: En relación a las disciplinas creo que todavía me muevo dentro de la danza, que soy un coreógrafo o que estoy interesado en usar las herramientas de la coreografía. Pero esta no tiene por qué ser necesariamente la opinión o visión de los programadores y creo que esto se debe al marco cultural en que estamos. Con esto quiero decir que esta visión difiere dentro de la misma Europa. En los países de habla germana mi trabajo se presenta en los ámbitos culturales de los festivales de vanguardia, mientras que en Gran Bretaña o en el ámbito cultural anglo-americano se presenta más como un trabajo que pertenece al campo del Live Art o Performance, pero yo no creo ser realmente un Live artist. Creo que el Live Art en Gran Bretaña se ha convertido en una categoría, bastante amplia pero a la par muy delimitada, y esta categoría implica un uso del cuerpo y de medios tecnológicos de apoyo. Creo que cuando surgen cosas nuevas, cuando se da un cruce de caminos, los aspectos preformativos del trabajo o la idea de performatividad son otros. No uso objetos ni lenguaje y aún uso el cuerpo en su acercamiento espacial y temporal, siendo el espacio siempre eso, un espacio vacío, sin objetos. La conciencia por tanto es diferente, es la de estar en el espacio y en el espectáculo más que la concepción de ejecutar o instrumentalizar el espectáculo preconcebido.

SH: En Inglaterra es importante esta división entre Live Art y danza. Hemos llegado a un punto en el que es difícil categorizar lo que se hace; por ejemplo, con la obra de Philipp tenemos problemas con este tema, porque tiene un pie en el Live Art pero a al mismo tiempo se define como coreógrafo, como perteneciente a la danza. No obstante hay mucha gente que lo clasifica como Live Art.

PG: Continuamente escuchas a programadores de danza que dicen a programadores que están más interesados en Live Art: "¡Tienes que ir a ver a Philipp Gemacher!". Luego me encuentro con programadores de Live Art que se han aburrido profundamente viéndonos y que me dicen: "Bueno, lo que haces no es realmente interesante, es demasiado dancístico". Esto es sólo un primer acercamiento tras el cual uno se olvida de este tema y deja de ser importante, pero considerando que no llevo tanto tiempo haciendo esto, me doy cuenta de

que me veo confrontado con la categorización muy frecuentemente, sobre todo debido a políticas culturales. Es diferente cuando actúo en Austria donde lo que hago se considera como una parte del mundo de la danza que de todas formas es una mezcla de cosas que pueden ser más performativas o más coreografía.

SH: ¿Tú también piensas sobre esto Cuqui?

CJ: Sí, sí pienso, pero sobre todo pienso en ello como algo que no me interesa nada en absoluto. Creo que en mi pieza también es un poco así. No sé si me interesa saber qué soy, por eso hablaba de la cuestión formal antes. Este planteamiento es exactamente lo contrario a lo que hago en la pieza. Ahora estoy sorprendida, porque me vienen invitaciones de festivales muy diversos y esto es muy bueno para mí, ya que en este sentido yo no quiero tener un nombre, pertenecer a una categoría, no es lo que me interesa. Cuestiono todo lo contrario: ¿cómo poner una performance en escena cuando no es una performance sino una película, pero a la par en esta pieza necesito una presencia y un espacio físico concreto para verlo y para que se entienda? Así que este tema de la terminología es muy interesante para mí porque no me interesa nada, no necesito responderme estas preguntas. No sé donde estoy porque estoy buscando y quiero seguir buscando, porque si ya lo sé no es interesante. En el proceso de la pieza de alguna manera es esto lo que busco, plantearme qué es lo que hago ¿una especie de performance o cualquier otra cosa? No me importa, al menos creo que no me importa. Quiero preocuparme de seguir buscando, preocuparme, pero no preocupándome. ¿Entendéis lo que quiero decir?

PG: En cierto modo veo las cosas muy similarmente a Cuqui, pero por otro lado también estoy muy interesado en pensar sobre estas cosas y responder a estas preguntas. Por el contexto en el que trabajo, porque el género es también mi herramienta y el intentar entender es importante para mí en relación al proceso creativo. Cualquier política cultural o forma de representación lleva implícita un contenido heredado y este contenido está entremezclado con lo que es ese género; esto para mí es muy importante ya sea desde una consideración de género estilístico o sub-cultural, da igual cómo lo queramos categorizar, siempre subyace esta cuestión y esta preocupación. Tal vez porque a la hora de crear un género hay personas socialmente

muy diversas involucradas en ello y las formas en que funcionan entre ellos dentro de ese género crea de nuevo un contexto y productos artísticos que viven dentro de este género y se representan dentro de él. Creo que desmontar esto te ofrece la posibilidad de entender cómo entras a escena, qué tiempos usas, qué espacios usas, es decir, cómo usas todo lo que implica el espacio teatral y esto poco a poco se va convirtiendo en una exquisitez.[...] Creo que algo importante es que estamos hablando bastante desde la visión británica. Por ejemplo, en Austria, en Viena donde yo he nacido a nadie le importa esto, en general no recibes ningún apoyo. Nadie se preocupa de si hay una elite en los pequeños festivales vanguardistas, mientras que en Gran Bretaña se te presiona desde el sistema político para que continuamente tengas que justificar lo que haces, no puedes ni tan siquiera rellenar una solicitud sin contestar miles de preguntas que en definitiva se reducen a una sola: "¿a quién sirves en tu localidad al hacer esta pieza?". Esta es la realidad.

SH: Pero puedes elegir integrarte o no en ello. Volviendo a la primera pregunta: ¿veis un mapa frente a vosotros?

CJ: No, no veo un mapa y pienso que en cierto modo esto es bueno. Pero esto tiene que ver con cómo yo soy en relación a esta pieza, a la vida, etc. Todo está relacionado, no tengo un lugar en el que ponerme o ubicarme, ni tan siquiera tengo una casa, puede parecer estúpido pero es real, me estoy moviendo continuamente. Mi mente en relación a la pieza funciona igual: ¿dónde está la pieza y dónde debería estar? Creo que todo esto está relacionado con uno mismo, así que yo personalmente no soy capaz de ver un mapa, pero pienso que esto es bueno porque te lleva a hacerte preguntas. De todas formas esto es algo que estoy empezando a sentir, aún no soy capaz de formularlo con claridad.

PG: Yo sí veo un mapa.

Thierry Spitcher: Quiero señalar que creo que es posible establecer diferentes afirmaciones en relación a la pregunta. No todos tenemos que tener la misma explicación sobre si la categorización es útil o no, pero es importante que intentemos darle un sentido. Tal vez no deberíamos olvidar el nombre de este festival, Desviaciones, y también considerar que el nombre se eligió hace cinco años y que durante estos cinco años han ocurrido un montón de cosas y esto tal vez esté

pidiendo un nuevo territorio, o si no un nuevo territorio sí una nueva mirada, porque tal vez dentro de diez años llamemos a aquello danza. Para mí el mapa es algo similar a lo que ocurre con las ciencias; cuando te acercas a los límites de una ciencia no sabes si hay que poner las fronteras de esa ciencia en otro sitio o si ahí está emergiendo una nueva ciencia. Por ejemplo hablando de Live Art estáis hablando a veces de herramientas, pero para mí como programador esto no es importante, para mí es más importante cuando hablo con un artista darme cuenta de que si veo una pieza de danza tomo las respuestas como algo que proviene de un bailarín, de un coreógrafo, incluso cuando el resultado no sea danza. Así que esto no es un problema para mí, el problema es para el territorio en el que se presentan. Por ello el estado mental que la gente tiene, las herramientas y la cultura que tienen, incluida la cultura heredada de siglos son los que condicionan esto. Lleva tiempo saber si lo que estamos haciendo es poner las fronteras en otro sitio, si estamos intentando redefinir qué es lo que pertenece a ese territorio, etc., lo importante es decir que estamos aquí. Los periodistas, los políticos, los programadores, los artistas deben pensar o acercarse a esto de otra manera, tenemos que plantear formas complementarias de pensar sobre ello, no se trata de decir que este o ese otro es el modo correcto de mirar algo, es más una cuestión de metodología. Desviaciones es un espacio para esto, porque las preguntas están surgiendo desde la escena y esto es muy importante. Nos preguntamos a partir de ¿qué es lo que había en escena?, no podemos olvidarlo y tras esto podemos ver otras formas, disfrutar de mirar otras cosas. Para mí las preguntas han de surgir de los trabajos, tan pronto como estos se exponen podemos hacernos todo tipo de preguntas o planteamientos, buenos o malos.

SH: ¿Blanca te gustaría comentar algo sobre estos cinco años de Desviaciones?, ¿qué ha cambiado?

Blanca Calvo: Creo que si el proyecto ha cambiado en algo es por lo que ha ocurrido alrededor. En un principio María Ribot y yo comenzamos a hacer Desviaciones por una necesidad de poder presentar nuestros trabajos y de poder ver otros trabajos que no tenían acceso a Madrid. Ahora el interés es otro ya que esos trabajos antes ocupaban un lugar periférico y en la actualidad muchos de ellos ocupan el centro; esto es algo que ha cambiado a lo largo de estos cinco años.

En relación a definir el campo o el terreno en un mapa yo últimamente pienso que lo que estoy es "entre", así es como me siento; digamos que tú estas aquí y yo allí y es el espacio entre las dos, no se trata de que entres aquí o allí. Es una sensación espacial que no sé si es muy utópica e idealista, últimamente me debato con esto.

SH: Vamos a hablar sobre estos dos trabajos en concreto. Cuqui, ¿nos puedes hablar un poco sobre tu obra y qué tal te va? En qué punto estás con este trabajo.

CJ: Es un poco como el principio de este "entre", realmente el principio. No siento que haya llegado a ningún punto específico, lo he presentado unas siete u ocho veces, pero siento que estoy comenzando a entenderlo. Lo más difícil es que estoy dentro de la pieza y esto es muy duro, porque me cuestiono todo el tiempo la pieza mientras la estoy haciendo. Creo que tengo que prestarle más atención a esto, tomarme más tiempo para entender cómo es posible cuestionarme la pieza mientras la hago. Es muy interesante, porque es algo que no me había planteado previamente, pensaba que sería crearlo y luego representarlo enfrente del público, pero al presentarlo me he dado cuenta de que sigo cuestionándome cosas durante la representación. Me hago preguntas desde el punto de vista del artista durante la representación, esto me parece muy interesante pero a la vez es muy duro. Sobre la pieza en sí y cómo es creo que aún tengo que aclararme más sobre qué es esto de poner algo en escena, qué significa la pieza desde este punto de vista. De alguna forma pienso que he sido bastante ingenua, porque cuando pasé de la idea de que no era sólo una película, sino que también tenía que tener una acción y un espacio presente, tenía muy claro que ponía esto en escena y creía que eso ya era algo en sí, que no tenía más significado en sí. Pero al llevarlo a cabo te das cuenta de que esto no es cierto, de que esa posición es falsa y a la vez verdadera, verdadera porque para mí esa era la idea. Me pregunto cómo es posible que esto no sea verdad desde el punto de vista del público, creo que aún no tengo esto claro. La pieza se hace en dos veces o tiempos, el primero es la construcción del segundo. Es decir, el primero es el presente que está construyendo el futuro y el futuro luego se convierte en presente pero necesita poder relacionarse con el pasado para ser una única cosa. En la primera parte hay signos que sólo se dirigen a la representación, no a la cons-

trucción del futuro y me planteo qué quiere decir esto, no sé todavía la respuesta, pero es muy importante porque de alguna forma es una especie de mentira a mí misma, porque esto es una representación pero supuestamente no lo es.

Pregunta del público: Durante la primera parte parece que puedes hacer cualquier cosa, vemos toda una serie de acciones y objetos más o menos interesantes, pero nos da la sensación de que hay un falta de precisión y después en la segunda parte, cuando todo confluye, te da la posibilidad de hacer una nueva lectura de la primera parte. Toda la imprecisión de la primera parte desaparece y sólo queda lo preciso.

CJ: Bueno, creo que esto también es una cuestión de cuál es tu concepto de la precisión, porque todo es muy preciso, pero justamente por el hecho de que tú como espectador no estás colocado en el lugar en que supuestamente deberías de estarlo, que sería el del punto de vista de la cámara —esta era una de mis primeras ideas—, porque como público tienes una imposibilidad física de colocarte ahí y esto te genera otras preguntas, altera tu percepción; pero todo ocurre en la percepción ya que todo es un mismo tiempo, las dos cosas son el mismo tiempo; lo que pasa es que al cambiar el punto de vista en cuarenta y cinco grados todo cambia. La pieza va de eso.

P: Mi pregunta está más relacionada con lo lineal, porque cuando ves la segunda parte a través de tu memoria ves la primera de otra manera. Mientras veía la segunda parte estaba viendo dos espectáculos al mismo tiempo, lo de la cámara y lo que había visto la primera vez. Esta idea de la lectura de la memoria me parece interesante.

CJ: Si realmente pasa esto de poder ver la primera parte desde la segunda a mí me parece súper bonito, me parece muy bien. Pero si llegas a entrar a ese nivel de analizar lo que has visto desde el punto de vista de que sabes todo, probablemente es que te has metido bien, que te has enganchado hasta el final. Sin embargo, hay mucha gente que no entra ahí por una no generosidad que se da en la primera parte, lo cual a mí me parece un poco absurdo, pero hay gente que se siente muy distante por no poder hacer precisamente eso que dices.

José A. Sánchez: Creo que esto está relacionado con lo multidimensional. Este es claramente un trabajo multidimensional, no es un problema de decidir o situar dónde estás, es que estás realmente en dos sitios a la vez. Creo que esto tiene que ver con la pregunta que plan-

teaba Sophie al principio ya que estamos acostumbrados a situarnos en mapas bidimensionales, pero los trabajos que estáis planteando son realmente multidimensionales. Esa angustia por saber dónde estás desaparece cuando se asumen las nuevas coordenadas.

SH: ¿Alguien tiene otra percepción del trabajo de Cuqui?

P: Para mí la visión era más la del espejo, era el opuesto de la repetición y esto me pareció muy interesante. El trabajo del espejo era algo muy del subconsciente para mí, cómo ver algo que resucitaba a la vida, pero es muy difícil de explicar, es un trabajo que expresa cosas extrañas que no puedes explicar realmente, hay una magia ahí. Podías ver lo que hacías, pero te hablaba más de un sentimiento de extrañeza, te llegaban piezas de información más allá de lo que hacías concretamente. Como público esto era muy interesante de observar, tenías que hacer tu propia investigación y esto era muy gratificante, ya que de alguna manera satisfacía tus sueños en alguna medida.

SH: Vamos a hablar del trabajo de Philipp en relación a esta idea de dejar que el público haga su propia investigación, en relación a lo que se da y lo que falta. ¿Puedes hablar de esto Philipp, de lo que el público se lleva, lo que prevalece y lo que se llevan en su mirada?

PG: Creo que hay un cambio que se está dando en general. Creo que el uso del tiempo está cambiando. El público se sienta ahí y tiene que usar su percepción y ser consciente de que ellos también construyen las piezas. Creo que el tiempo, su uso en el teatro, está cambiando en este tipo de obras y esto hace que el público tenga que ser más cómplice en la construcción del significado.

P: ¿Crees que está cambiando por una actitud de los creadores o que es más un recurso, una facilidad para que el público pueda adentrarse en algo que es más abstracto? ¿El tiempo está cambiando para ellos o para vosotros?

PG: En principio creo que está cambiando para mí, que soy el que entra al estudio a probar cosas, pero yo soy alguien que está en escena y a la vez soy constantemente un ojo externo, incluso cuando estoy en escena. Incluso durante los ensayos trabajo en relación a lo que se ve desde fuera. Todo esto tiene que ver con la idea de individuo y contexto, hablamos de lo que la sociedad nos presenta, de

aquello en lo que nos convierte, creo que por esto es por lo que estoy interesado en todos estos mapas, porque todo esto me afecta y me afecta cada día cuando tengo que decidir qué es lo que hago, cómo hago mi trabajo, cómo justifico lo que para mí parece ser casi normal delante de un público. Con ello no quiero decir que sienta una necesidad de justificarme, es más bien algo que tiene que ver con cómo me expreso en relación a experiencias que a veces están relacionadas con aspectos intuitivos del trabajo. Puedo racionalizar y de hecho lo hago bastante, me interesan los conceptos y creo que un acercamiento sistemático es muy importante o interesante porque tiene que ver con el análisis y la reflexión, también con la reflexión del público y tal vez por esto se dé esa especie de dilación del tiempo.

SH: Creo que este énfasis sobre el hecho de que el público construya el significado es algo común a muchos trabajos muy diferentes. Las obras entre sí pueden no tener nada que ver, pero este planteamiento de darle al público la responsabilidad y la actividad en relación a la construcción es algo que creo que vosotros dos como artistas compartís.

CJ: Creo que el público siempre tiene esa responsabilidad ¿no?

SH: Bueno a veces te lo dan más hecho, o te dan menos trabajo que hacer.

P: Tal vez el público se siente más libre cuando sabe que la pieza se completará finalmente desde la mirada del espectador.

PG: No, no creo que sea así. Todo lo que veo, por ejemplo en festivales como éste, es gente que coloca signos en el espacio y si tú, espectador, no entiendes los signos te quedas solo, te quedas con tus propios mecanismos para entender lo que entiendas. Creo que el trabajo formal, incluso trabajos como el mío que son en cierto sentido formales están cambiando porque hay una mayor comprensión de la carencia de posibilidades de su significado, y esto es lo que encuentro interesante. Cada vez es menos la materialidad o la forma y se trata más de la construcción o el tratamiento de esta materia, la forma en que te relacionas con la materia, el cómo te adentras en ella.

P: Tengo otra pregunta para Cuqui en relación a lo externo y lo interno, está relacionada con el punto de vista de la cámara, que es un punto de vista que elegiste tú. Para mí éste se convierte en tu propio punto de vista, no es desde tu cuerpo, pero es tuyo. En la primera

parte como espectador observas y ves a alguien haciendo cosas, no entiendes su lógica pero la ves hacer, sin embargo la segunda parte es la que contiene tu propia mirada y desde ahí me permites entrar en tu propia visión, en tu intimidad, en tu propia casa. Es como si en la primera parte fueras una desconocida y en la segunda una conocida. CJ: Sí, porque al final es como ver una casa desde fuera o meterte dentro. Lo de fuera es muy importante para poder entender lo que está ocurriendo dentro y por supuesto que es un punto de vista mío ya que soy yo y mi cabeza las que han construido el espacio, así que te metes un poco en mí.

P: A mí me recuerda mucho el espacio del escritor, que se sitúa fuera de lo que está haciendo pero a través del lenguaje sitúa su punto de vista. Tú no lo has hecho a través de las palabras, pero lo has hecho por medio de una cámara.

CJ: De todas formas creo que esta manera de entrar en el trabajo es posible porque tienes las dos cosas. Si sólo hubiera sido una película tal vez hubieras tomado mucha más distancia. Yo creo que ese adentrarte en mi visión se da debido a toda la distancia que hay en la primera parte.

P: Philipp, tu trabajo se centra más en la investigación sobre la estructura del espectáculo, el uso del tiempo, en relación a qué reta la escena, qué reta tu percepción y la nuestra como público. Al final de esta investigación ¿qué es lo que te aporta el trabajo, cuál es tu descubrimiento? Entiendo que estas investigando en las fronteras de algo que conoces, como es tu pasado como coreógrafo, y estás investigando sobre algo que aún no existe, ¿qué es lo que esto te aporta como novedad?

PG: Para mí hay muchos aspectos en relación al trabajo, pienso que una pieza se relaciona más con un aspecto y otra con otro. Los aspectos en general son el cuerpo en relación al espacio y el tiempo, pero también qué tipo de cuerpo, qué tipo de fisicalidad estoy creando, qué es, de dónde viene, cómo lo hago y también qué hago con eso en escena, qué hago con otros cuerpos en escena. Uno tiene que crear sus propias reglas de funcionamiento, sus propias fronteras. Las fronteras son muy importantes para mí, no existen en el espacio soy yo el que tengo que dejar las cosas en cierto lugar para poder volver a ellas. En relación al aspecto temporal de la representación observo

cómo el significado ha cargado espacialmente una zona determinada. En este momento lo más interesante para mí es la idea del tratamiento del material, de la interacción y la comunicación, porque éste es el sistema. La comunicación, crear nuevas formas y entender lo que me dicen a mí y lo que le dicen a otro que está en escena. Me siento aún como un principiante en la creación y quiero invertir tiempo en trabajar sobre la forma del teatro, el teatro en el sentido de algo que va más allá de las figuras solitarias en el espacio.

SH: Philipp ¿puedes hablar un poco de cómo ha sido el paso de tu solo al trío y ahora a tu nueva pieza que es un dúo?

PG: El trabajo en el solo es menos abstracto, al menos eso es lo que dice la gente, o tal vez sea mi propia interpretación de lo que hago y que de alguna forma tiene que ver con esa necesidad de la narrativa para uno, no narrativa en un sentido tradicional sino como necesidad de conclusión o de ir hacia algún sitio. El trabajo en grupo ha multiplicado de alguna forma los retos, por ahora sólo estoy comenzando a comprender qué podemos hacer juntos en el espacio, ¿cuál es el sentido de estar juntos?, creo que esto es lo que estoy cuestionando. El solo en este sentido era más fácil, porque la figura solitaria en el espacio hace que de alguna manera el público pueda identificarse con esa única persona en escena, es una relación de uno a otro. En el grupo es diferente, hay un sentido de abstracción, tiene que ver con el grupo, incluso siendo un grupo muy pequeño. El dúo para mí es un nuevo principio ¿cómo pueden dos personas en mi mundo acercarse la una a la otra sin hacer teatro, pero a la par aceptando convenciones de la comunicación que no son parte de mi sistema?, tal vez tengo que crecer, tal vez sea la llave hacia la madurez. En el futuro me interesa crear trabajos en los que dos personas puedan hablar, comunicarse la una con la otra, pero comunicarse a través del lenguaje, de las formas, en que estoy interesado. Hasta ahora esto siempre ha creado grandes dificultades, porque hay algo de la forma, de la convención, en lo que no estoy interesado y no tanto porque me disguste sino porque no es mi mundo. Esto para mí tiene que ver con madurar, con aceptar convenciones, géneros y sistemas de comportamiento dentro de los cuales vivimos. Me gustaría, si es que esto es posible, tener un diálogo entre intérpretes sin perder mi propio sistema.

CJ: ¿Pero cuál es para ti el problema, el espacio vacío?

PG: Para mí el espacio vacío es que la gente describe el trabajo como formal en cierto sentido, aunque en realidad yo no creo que sea formal, o mejor dicho sí es formal pero no es abstracto, y este trabajo de un instante para otro se torna en algo teatral que necesito desmontar para poder ver qué es lo que me gusta de ello. De pronto se convierte en teatro, en comunicación, pero a mí lo que me interesa, y esto lo digo cuando hablo del dúo, lo que me interesa es combinar la horizontalidad de la escritura coreográfica en el espacio con la imagen vertical del teatro en la que dos personas pueden estar una junto a otra, verse; lo que ocurre entonces es que el espacio alrededor pierde importancia. Este es mi problema, tan pronto como pongo a dos personas juntas en mi trabajo todo lo demás que intento establecer en el espacio se pierde, este es mi gran miedo. [...] El trío es algo que creé el pasado otoño con muy poco tiempo y muy poco dinero, en el dúo ya invertimos mucho más tiempo este verano y creo que en él se ve más una coherencia de lenguaje, aunque tampoco sé si este es el objetivo. Tiene que ver con la materialidad, con el material que tienes, con los cuerpos concretos, qué cuerpo tienes, si esto es sólo una parte de tu cuerpo, etc. Por supuesto que también estoy influenciado por los trabajos y la gente que he visto a lo largo de los últimos años en Europa, pero cada vez trato de acercarme más a la materia, de ver cómo está construida, ver qué herramientas ofrece, qué tratamiento le doy y cómo hacer el tratamiento visible para el público, mejor dicho, no tiene que ver con la visibilidad sino con la accesibilidad, con hacer la experiencia accesible, esto va más allá de la visibilidad.

P: Comparando el dúo y el trío aprecio más en este último esa tensión que mencionabas antes entre la horizontalidad de la danza y la verticalidad del teatro. Antes mencionabas que para ti esto era un reto y creo que en el trío has conseguido encontrar un equilibrio, porque cuando dos de los intérpretes establecían esa relación vertical el otro mantenía la horizontalidad del espacio. En el trío como espectadora podía ir más allá de la estructura y ahí conectaba con el trabajo. Con esto quiero decir que para mí en la actualidad el ver una obra que plantea una ruptura con la estructura habitual no es algo que en sí me llame la atención, creo que hoy en día hay mucha gente

intentando establecer y romper las estructuras, lo importante para mí como espectadora es poder ir más allá de ésta y creo que tú lo consigues en el trío.

PG: Sí, creo que con el dúo, después de esta segunda presentación, la gran pregunta es en qué espacios lo vamos a presentar. La primera vez fue en un espacio bastante amplio en el cual el público podía ver siempre las dos figuras y relacionar la una con la otra, mientras que en este espacio, más pequeño, la gente tenía que elegir a quién mirar y esto era mucho más desconcertante. En el espacio grande la gente podía ver toda la estructura. Tras estas dos experiencias me cuestiono también todo el tema de la perspectiva, de si darle una globalidad o no, cada cosa implica una sensibilidad diferente.

SH: Y para ti Cuqui, ¿cómo de importante es el cuerpo y tu fisicalidad en esta pieza?

CJ: Esto es un tema importante para mí, como parte del sistema, ya que todo se construye en el tiempo y esto quiere decir que el tiempo y el espacio son movimiento en relación a la construcción, es decir, una cosa sigue a otra. Pero en lo que concierne a lo que es mi presencia ahí, qué significa, etc, creo que está más relacionado con la pregunta que mencioné anteriormente sobre qué significa estar en escena. Intento no darle ningún significado, pero esto es muy difícil por que hay unas inmensas expectativas del público, tan inmensas que no puedes erradicarlas aunque intentas quitarle significado al hecho de estar en escena ofreciendo de alguna manera algo, porque tú en realidad no tienes nada que ofrecer, lo que ofreces es el sistema en sí, pero yo personalmente no siento que tenga que ofrecer nada. Esta distancia de la que hablábamos antes es una distancia errónea, porque en realidad ahí es el público el que está buscando qué distancia quiere, pero esa no es la distancia que la pieza ofrece. La verdad es que esto para mí es algo muy difícil porque realmente aún no sé cómo tengo que estar dentro de la pieza. En mi cabeza todo va bien, me siento muy bien, pero cuando veo la lectura que el público le da es diferente. Hay una lectura que para mí está bien que es la de: "quiero más, pero el más no está ahí sino en otra parte". Esta lectura, aunque no sea una sensación agradable para el público, a mí me parece positiva. Yo no soy quién para conceder esto, sólo puedo ofrecer mis pensamientos, pero no ofrezco mi cuerpo, porque mi

cuerpo no tiene nada que hacer ahí. Esto es un problema, porque la realidad es que físicamente estoy ahí. Sería importante para mí conseguir que alguien viera que no hay ninguna importancia extra en esa presencia mía ahí, es exactamente igual que esta presencia mía aquí hablando ahora. No se trata de que intente convencer a nadie, si la expectativa de un espectador no se cumple para mí también está bien, no es un problema, pero siento lo fuerte que son estas expectativas y es un contraste, porque mi estar es el de: estoy aquí para hacer este trabajo y no le pongo nada extra.

P: ¿Qué es "extra"?

CJ: "Extra" es una intención y sentir una importancia. Podría ser un énfasis, pero es más como una creencia. Me cuestiono cómo quitar esta carga de las expectativas, a veces pienso que tal vez otros aspectos tendrían que ser más fuertes para que esta parte que es débil pueda estar bien y el público lo pueda entender.

TS: Tal vez la cuestión esté en el hecho de que usas las dos realidades, el cuerpo y la persona y las preguntas serían cuál es el cuerpo y cuál la persona, cuándo se ve el cuerpo y cuándo la persona, cuál es el límite y cómo es esto en escena. Si observas el ballet clásico, para mí, y para mucha más gente, son sólo cuerpos y no personas, y esto es una tradición en la danza. Si eres un buen bailarín eres simplemente un buen cuerpo capaz de hacer cosas precisas sin limitaciones. Para mí es muy interesante que ahora en la danza contemporánea se esté buscando la interacción entre el cuerpo y la persona, entre el cuerpo y la condición de la conciencia, qué es la conciencia y qué es el cuerpo. Para mí esta es una de las reflexiones políticas interesantes que se están dando en la danza contemporánea, incluso en la tradición de la danza clásica, en el teatro danza, en la danza moderna. Esto tiene sentido, que estén ahí los dos, la posición del cuerpo y la posición de la persona ya que estamos influenciados por la sociedad y por tanto no es una casualidad que surjan ahora estas preguntas en torno al cuerpo o la persona, preguntas sobre si darle una intención, tomarla, darle una interpretación o no.

CJ: Estoy de acuerdo, pero quiero aclarar que cuando digo cuerpo para mí es lo mismo que decir yo, y es sobre esto sobre lo que estoy intentando trabajar. Si tengo que hacer un movimiento soy

yo la que hace el movimiento, no es mi cuerpo haciendo algo y yo pensando en otra cosa. Lo que quiero decir es que el rol del intérprete, del bailarín genera una cierta expectativa en el público de que la persona a la que va a ver es capaz de hacer algo que tú no puedes hacer, y esto no quiere decir que sea más o menos, es una expectativa generada por el hecho de que es otra persona que no eres tú y por tanto siempre va a ser diferente. Es en este sentido en el que me gustaría acercarme más, me gustaría no tener esta sensación de ser otro, podrías ser tú (espectador) haciendo todo eso. Para mí es muy extraño cuando hablo con gente de la pieza y me comentan que yo no estoy ahí, porque desde luego yo estoy ahí, el problema es qué es lo que se supone que debo de hacer, qué quiere el público que yo haga.

P: Pero siempre cuando estás en escena y aunque tú no quieras hacer nada, siempre estás haciendo algo.

CJ: Claro, además estoy haciendo un montón de cosas, la pregunta es cómo las hago. Es una cuestión de sentir una distancia y me pregunto cuál es esta distancia porque lo que yo intento proponer es lo contrario.

P: Cuando vi el trabajo de Cuqui lo que me quedó es una reflexión sobre la actitud de la persona que estaba realizando aquello, desde qué parte lo hacía. Creo que en la obra aparece otro elemento cuando este sistema del que hablas hace un guiño a la propia identidad del que lo realiza, esto es un tanto irónico para mí. He visto una reflexión acerca de ti misma dentro de este sistema y encuentro que esto está en contradicción con lo que dices de que tú no eres más que una herramienta sin nada extra cuando construyes.

CJ: Este es un poco el problema. Cuando hablo de herramienta no quiero decir que sea algo mecánico, hablo de herramienta como de algo necesario para el funcionamiento. Es una pregunta sobre qué papel desempeñas.

P: Esta pescadilla que se muerde la cola es desde mi punto de vista lo que constituye el alma del sistema, porque no era un mero mecanismo formal sino que hay algo detrás.

CJ: En realidad lo que me pregunto es por qué se espera algo más.

P: Es algo muy normal, muy natural porque cuando una persona involucra su cuerpo se establece todo un mundo de referencias a las artes escénicas, donde las personas no trabajan con su identidad personal sino con una transformación en un personaje.

CJ: Igual tiene que ver con eso, pero precisamente el problema que me plantean es "no te veo". Para mí en mi cabeza debería ser lo contrario y esto es una gran duda, porque realmente no sé qué es lo que hace que se dé esa respuesta, está claro que ahí falla algo, que hay algo que no he sido capaz de entender.

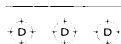
P: Creo que tiene que ver con que todo el sistema que tú construyes se basa en objetos y materiales en una escritura y tú eres la persona que está ejecutando esa escritura, esa composición, pero a la vez te conviertes en objeto y a veces también sales como persona y miras esa composición. Es decir que estás yendo a diferentes lugares, te estás colocando en diferentes posiciones y tal vez esto sea lo que genere que el público no entienda, porque desde su expectativa no pueden definirte sólo como intérprete del sistema sino que también eres la manipuladora de éste y un objeto en él. Tú misma a lo largo de la composición te trasladas a lugares y estares diferentes.

P: Estoy muy de acuerdo con esto que se acaba de decir y creo que además hay en la pieza muchos elementos de ironía, de humor, de darnos un poco la vuelta y presentarnos cosas desde distintos aspectos, tal vez esa ironía sea lo que deje un poco frío. Para los que conocemos a Cuqui mejor hay temas que quedan más claros por referencias personales, pero para los que no, quizás esto establezca una distancia. A mí me parece que para los que te conocemos sí has conseguido eso que tú apuntas, pero para los que no te conocen tal vez se cree una especie de vacío.

CJ: La verdad es que ha sido muy curioso hacerlo aquí en Madrid, precisamente por ese aspecto que dice él, porque lo ha visto gente que me conoce y ésta es la primera vez. Lo curioso es que la gente que me conoce ve mi identidad muy clara ahí.

SH: Bueno, se nos acaba el tiempo y Cuqui está pluriempleada y ha de irse a un ensayo, así que creo que éste es un buen punto para terminar, con muchas preguntas en la cabeza, con todo en el aire, sin mapas. Gracias.

Cuqui Jerez es coreógrafa y presentó en Desviaciones 2001 *A Space Odisey*
Phillip Gehmacher es coreógrafo y presentó en Desviaciones *Holes and Bodies*
Sophie Hansen es periodista. Actualmente escribe en *Dance Theatre Journal* y
es project manager del British Council.



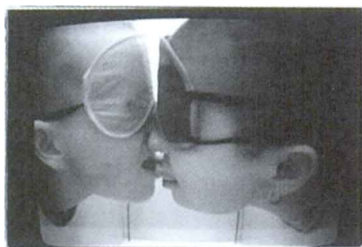


Espacios para la creación

Johan Reyniers, Cristina Grande, Alicia Chillida, Toni Cots

José A. Sánchez

Hoy nos reunimos con un tema sobre la mesa que responde a un interés presente en el planteamiento organizativo de Desviaciones y también muy presente en los trabajos de muchos de los artistas participantes. El énfasis en lo corporal ha llevado a la concepción del cuerpo como espacio y ha replanteado por tanto la relación de la obra con el espacio físico y el espacio cultural. Nos interesa comprobar el modo en que los nuevos lenguajes del cuerpo pueden intervenir en la transformación del espacio cultural en sentido amplio, no restringiéndose al territorio acotado de los teatros de danza o los teatros que programan danza. Por otra parte, ese interés de los creadores por intervenir creativamente en el espacio provoca una transformación del espacio físico donde se realizan las propuestas, una transformación acentuada por la centralidad del cuerpo como espacio propio. Muchos creadores trabajan actualmente en terrenos fronterizos y se trata de dialogar en este contexto sobre cómo su tra-



bajo afecta a los actuales sistemas de producción y distribución del arte, a los espacios físicos de creación y a los espacios culturales de creación.

Para ello hemos invitado a personas con distintas trayectorias y distintas experiencias, en un intento de provocar también el diálogo entre la institución teatral, la museística y la producción independiente y también, obviamente, contribuir a una permeabilización de las fronteras entre las artes plásticas, la danza, el teatro y el arte de acción.

Johan Reyniers

No voy a hablar de teorías, hablaré sobre mi experiencia como productor de danza. Voy a comenzar hablando del final de los años setenta y comienzos de los ochenta. En aquel momento en Bélgica no existían apenas espacios para el arte contemporáneo y en especial para las artes escénicas. Existía un par de grandes estructuras en las grandes ciudades, pero estos teatros no estaban abiertos a las nuevas generaciones de artistas. Frente a estos grandes teatros aparecieron a

finales de los setenta y comienzos de los ochenta los Centros de Arte. Los Centros de Arte no eran estructuras construidas como edificios al modo de los teatros, sino que estaban creados para que fueran utilizados como espacios para la creación por aquellos artistas jóvenes que no tenían acceso a las grandes estructuras. Debido a que cada espacio era muy diferente, los artistas adquirieron cierta consciencia sobre el espacio en el que trabajaban, que era resultado de la necesidad de tener en cuenta cada espacio particular y las condiciones que imponía a las pequeñas producciones, que llevaban de gira por aquellos centros. La mayoría de los artistas trabajaba en espacios pequeños y, por lo tanto, para públicos también muy pequeños. Esta generación de artistas que comenzó a trabajar a comienzos de los ochenta en los márgenes, a principios de los noventa alcanzó el centro. En aquel momento, estos artistas de vanguardia fueron absorbidos por las grandes instituciones. Quizás el mejor ejemplo es Anne Therese de Keersmaecker, que trabajó en los márgenes, en espacios no diseñados como teatros y que a finales de los ochenta fue invitada como artista invitada en la Ópera de Bruselas. Desde 1992 no ha creado ni una sola pieza para espacios pequeños. Así que las grandes estructuras siempre ganan.

En la actualidad, el noventa por ciento de los artistas con los que trabajo en el Kaaithheater eligen esos espacios que ya existen y que, aunque ellos dicen que no fueron diseñados para ser teatros, ahora ya lo son. Así que no hay casi demanda para trabajar en espacios que no sean teatros. Y como programador yo no puedo rechazarlos, porque trabajo para dos teatros que tienen que ser llenados. Si los artistas quieren trabajar en un espacio que no sea un teatro, en un espacio que no sea el que nosotros tenemos, necesitan tener claro por qué quieren hacerlo. Cuando esto ocurre tratamos de trabajar en colaboración con otro tipo de instituciones como festivales.

Los teatros de los que dispone el Kaaithheater son dos: el Luna Theater, un gran espacio que tiene una capacidad que puede variar desde las doscientas sesenta a las setecientas cincuenta personas. Lo interesante de este teatro es que puedes reducirlo desde la máxima capacidad a la mínima sin tener la sensación de estar en un teatro vacío. Así, lo interesante no es tanto su tamaño como todas las posibilidades que ofrece. Esto es muy importante para los artistas, que

pueden comenzar presentando sus trabajos en un espacio más pequeño o íntimo y, a medida que van recibiendo más atención, el teatro puede hacerse más grande. El otro teatro es diferente. Está a medio kilómetro del Luna Theater, es decir, es un edificio diferente. Era una antigua fábrica de cerveza que ha sido transformada y ahora contiene un pequeño teatro para cien personas, espacios para ensayo e incluso bajo el tejado hay un pequeño espacio para trabajar. El edificio en sí es un espacio muy abierto en el que se pueden establecer diversas conexiones, de modo que resulta algo así como una invitación al artista para no limitarse al trabajo para el pequeño teatro. Y esto es lo que hizo Meg Stuart el año pasado cuando creó *Highway* en los Kaaistudios. En esta producción rompió el espacio teatral y, trabajando sobre el entorno, creó algo así como un recorrido por el edificio. En cada espacio, en cada esquina pasaba algo diferente: danza, performance, vídeo, instalaciones. Aunque, finalmente, todas estas partes formaban una totalidad, aunque cada una tuviera una vida independiente. Este es el aspecto más interesante. El reverso es la parte organizativa. Siempre se piensa que los espacios no teatrales al modo tradicional no atraen a más gente que los teatros convencionales pero que, en cambio, atraen a un público distinto y permiten el acceso de diferentes clases de público a este tipo de trabajos. Pero lo que ocurre realmente es que muy poca gente tiene acceso a estos trabajos. El caso de Meg Stuart es que ella es muy popular en Bélgica, de manera que cuando crea una obra para un espacio como el Luna Theater podemos hacer siete noches seguidas. Pero cuando hace un trabajo como *Highway*, sólo pueden acceder a él cincuenta personas en cada función. Nuestra idea era hacer nueve funciones en nueve noches, pero al final tuvimos que hacer dos por noche. A pesar de ello, sólo cuatrocientas cincuenta personas pudieron ver la obra, mientras que el potencial para Meg Stuart en Bruselas es de mil doscientas a mil quinientas personas. Así, toda esa gente que va a ver teatro clásico o teatro moderno en espacios clásicos, querría acudir a espacios más alternativos para ver el trabajo de Meg. Pero aunque estas personas quisieran ir a ver estos trabajos de vanguardia no podrían. Esta es una de las paradojas con las que nos estamos enfrentando hoy en día: por un lado estamos intentando ofrecer trabajos innovadores, experimentales pero por otro lado, debemos ajustarnos

a limitaciones del entorno. Por eso pensamos muchas veces que es mejor que los artistas que trabajan con nosotros creen piezas para el gran teatro para que mucha gente pueda ver el trabajo innovador que de otra manera no podrían ver.

Lo mismo ocurre con las galerías de arte y los artistas escénicos. Hay dos comentarios que hacer aquí: el público habitual de las galerías no entiende por qué ese tipo de cosas se hacen allí, y el público de los teatro no entiende por qué tiene que ir a las galerías. Así que el problema de cómo trabajar con el público es muy importante. El otro comentario tiene que ver con que el posible interés de las galerías por lo que los artistas escénicos pueden llevar a éstas. Muchas veces el artista se encuentra con la incapacidad de las galerías para atender a sus necesidades. Un pequeño ejemplo: hace un mes una joven artista creó una obra en los Kaaistudios. Se trata de una joven coreógrafa que se ha graduado en la escuela de PARTS, la escuela de Anne Therese de Keersmaeker y que presentó una obra en la que casi no se movía. De hecho eran imágenes puestas una junto a otra: más acción que danza. Lo interesante es que, como se anunció como danza y sucedía en los Kaaistudios, el público pudo comenzar a discutir sobre los límites de la danza. En contraste, hace un par de años, vi una obra muy parecida a esta en el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes donde entre las obras expuestas había instalaciones corporales muy parecidas a la danza que acabo de describir. Desde luego cuando se sitúa en un museo, la discusión sobre los límites de la danza no tiene sentido. Una segunda ventaja que puede señalarse en este sentido es que en el museo, si a alguien no le gusta lo que ve puede irse mientras que en el teatro si algo no te gusta te ves casi obligado a aguantar hasta el final.

Dos últimas observaciones. Hemos hablado de la danza de los últimos diez años en términos del problema espacio-cuerpo. Tengo la sensación de que esta discusión se ha planteado como si los problemas de espacio-cuerpo estuvieran sólo presentes en la danza contemporánea y el arte de acción. Voy a decir algo que seguramente puede molestar a algunas personas aquí presentes: no debemos olvidar que estos problemas no son nuevos: ya estaban articulados en la obra de George Balanchine para el New York City Ballet, en un teatro muy burgués como el Lincoln Center. Lo que quiero decir es que la calidad

de un coreógrafo o un artista corporal trasciende la importancia del espacio y los grandes artistas trascienden los grandes problemas que el espacio puede plantear. El ballet expresa la relación cuerpo-espacio tan precisamente como lo hace la danza contemporánea. Pero el público parece no darse cuenta de esto, porque normalmente se queda en la fachada y no intenta ver más allá.

La segunda observación: hemos hablado de crear trabajos para espacios teatrales o para espacios no teatrales como dos cosas opuestas. Pero también existe el problema del artista que crea una obra para un espacio, pero que luego tiene que llevar esta obra de gira por otros lugares. Por mi experiencia sé que muchos artistas se frustran porque pueden crear sus obras en teatros en condiciones muy buenas pero cuando luego llevan de gira esas obras se encuentran con espacios muy distintos, a los que no son capaces de adaptar su trabajo. Gail Ocoon, por ejemplo, trabajó en los estudios del Kaaitheater durante años. Creció en ese espacio, junto con ese espacio. Luego tuvo que ir de gira e interpretar su pieza en Busentur, que es un espacio totalmente distinto. Como conclusión voy a decir que ningún espacio teatral es neutro: tanto los espacios teatrales clásicos como los modernos, los no teatrales, etc., todos determinan la obra.

Cristina Grande

Yo vengo de una institución con una configuración especial. Durante diez años fue una casa privada con una granja y un parque que llevaba el nombre de Fundación. Se trata de un espacio de veinte hectáreas donde en esos años se organizó todo el programa de artes escénicas y visuales. Trabajábamos para presentar las obras en la casa, en el garaje, en el sótano, en el jardín e incluso las acciones se presentaban teniendo en cuenta estos lugares: un espacio privado donde vivía una familia, con habitaciones para dormir, salas de estar, baños, etc. Dentro de esta parcela se construyó e inauguró el año pasado un museo de arte contemporáneo donde trabajamos en la actualidad, aunque sin olvidar la antigua casa y los jardines. El museo es un espacio formal para exposiciones y un auditorio convencional donde se organizan programas de artes escénicas y cine. Las cosas han cambiado mucho desde que trabajamos en el nuevo

museo. Han cambiado, porque, aunque utilizamos el espacio convencional para nuestra programación, no hemos dejado de usar también los no convencionales. Voy a dar algunos ejemplos de lo que ha sucedido en los últimos diez años. Todas las temporadas organizamos un programa de danza contemporánea, dedicado fundamentalmente a mostrar las propuestas más experimentales basadas en la investigación y en la transformación del espacio existente. Por ejemplo, se presentaron coreografías creadas expresamente para el comedor, o para la pista de tenis. En estos programas invitábamos a los coreógrafos a crear para los espacios, espacios a los que ellos debían dar una nueva dimensión. Ésta es la razón por la que tenemos muchas obras distintas surgidas del uso de esta finca privada. Ahora, con el nuevo museo, se pueden dar otros ejemplos. El último año, abrimos con una exposición dedicada a los años sesenta, *Circa 68*, y como programa complementario decidimos utilizar el espacio de fuera del museo en el que se mostraron trabajos en relación con las obras que se habían instalado en el interior. Invitamos a Simone Forti, que presentó sus construcciones de danza en la pista de tenis dando la posibilidad de que la gente que era testigo de esas construcciones pudiera también tomar parte. Por ejemplo, en los trabajos que había creado con Christian Rizzo, Anne Marie Lescaut y Emmanuelle Huynh, dando lugar a múltiples propuestas que estaban en relación con lo que sucedía dentro del museo. Es curioso que todo esto resulta parecido a la obra de Meg Stuart para los Kaaistudios que antes ha descrito Johann: en nuestro caso también todo sucedía como una especie de recorrido por distintas propuestas. Esto significa que seguimos muy interesados en experimentar y en trabajar de forma complementaria a las exposiciones. Nuestra vocación sigue siendo la idea de que los distintos proyectos estén conectados entre sí dando lugar a eventos multidisciplinares y haciendo posible una confrontación crítica no sólo entre las obras en sí sino también entre los espacios que también son elementos muy fuertes. Pensamos que en el contexto portugués, es interesante que sigamos recibiendo propuestas para trabajar en la casa, en la pista de tenis, etc., aunque tengamos un auditorio y un museo. Aun teniendo la posibilidad de elegir entre los dos tipos de espacios, todavía tenemos el deseo de seguir trabajando en los espacios no convencionales. Un ejemplo de

esto puede ser un proyecto grande que admitimos este año, en relación con la exposición de Andy Warhol y The Factory. Tuvimos la oportunidad de trabajar con cuarenta artistas dedicados a la música, la iluminación, el teatro, voz, literatura, etc. que decidieron trabajar no dentro de la exposición, sino dentro de la casa en relación con la exposición y, por supuesto, en relación con el universo plástico del pop art. Esto les llevó a trabajar sobre asuntos como la repetición, el consumismo y la producción.

Como organizadora creo que puedo plantear algunas cuestiones. Mi experiencia, trabajando durante diez años tanto en espacios convencionales como en espacios no convencionales, me lleva a pensar que cualquier espacio es un espacio que puede ser utilizado. Y, a veces, la confrontación entre el espacio y la memoria, lo simbólico de ese espacio y la fricción que surge de esta confrontación, es lo que hace que los proyectos sean más radicales y supongan un mayor reto.

Otro aspecto interesante para una posible discusión es que en este tipo de proyectos las fronteras entre las distintas propuestas se diluyen creando espacios intermedios que, a su vez, son distintos de los convencionales.

A propósito del proyecto del *Highway* de Meg Stuart, también podemos plantear la idea del nomadismo, en el sentido de que la producción es algo más fluido, y la organización más ligera haciendo posible que proyectos como el de Christian Rizzo, o el de KATY puedan viajar más fácilmente potenciando ese sentido nómada de la obra.

En relación con la audiencia y con el problema de que, a veces, sólo pueda acceder a la obra un número pequeño de espectadores, creo que el público debe ser permeable. Creo que el hecho de estar dentro de un museo de arte contemporáneo hace las cosas más fáciles, porque creo que allí el público está más abierto a presenciar lo que sucede, tiene más voluntad de aceptar la sorpresa de lo que está ocurriendo.

Estas son las razones por la que creo que muchos artistas siguen estando interesados en trabajar fuera del espacio museológico convencional.

Al margen de mi experiencia concreta, quiero plantear también algo que está sucediendo en Portugal en los últimos años. Los artis-

tas están comenzando a asociarse entre ellos e incluso a salir de los circuitos de las galerías para ocuparse ellos mismos de llevar a cabo sus propios proyectos. Esto es interesante porque ellos quieren saber qué significa el mercado, qué depende del mercado. En mi caso es algo muy importante, porque yo he partido de una granja y he llegado hasta un museo de arte contemporáneo, que es un espacio con una carga simbólica muy grande como espacio institucionalizado, en el que pesan mucho asuntos como la producción, el mercado, la afluencia de público, la difusión, etc. Y todos estos asuntos hacen, a veces, que los artistas quieran salir de estos proyectos tan institucionalizados, tan dependientes del mercado.

En la actualidad estoy trabajando como consejera en la producción y en la difusión, con tres artistas portugueses y dos finlandeses, en un proyecto dedicado a la vida doméstica. Ellos han alquilado un apartamento en Oporto y otro en Helsinki para trabajar en ellos. El proyecto se llama *Cuatro habitaciones, una cocina y una vista*. Las cinco personas se unieron porque se dieron cuenta de que estaban reflexionando sobre las mismas cuestiones de la vida doméstica y al margen del apoyo de cualquier institución. Por eso decidieron trabajar en distintos contextos y plantear cuestiones sobre lo que significa la geografía y las diferencias entre los dos países y cómo todo esto afecta a sus trabajos. Finalmente, pienso que este proyecto ha ganado mucha fuerza, porque ellos están solos y han establecido como prioridad salir adelante solos.

Alicia Chillida

Voy a contar de una manera muy simple y directa lo que es mi trabajo desde hace cinco años en el Palacio de Velázquez y en el Palacio de Cristal del Museo Reina Sofía en El Retiro. Al estar situados en un lugar público, es decir, en el parque, en estos dos edificios no se cobra una entrada, a diferencia de lo que sucede en el resto del museo. Esto significa que un domingo puede haber más de mil personas visitando estos espacios.

En cuanto al tema que nos reúne hoy, yo he vivido de manera natural el que diferentes artistas converjan en un mismo espacio, en este caso en un museo que invita a un artista plástico a exponer en

un lugar. Cuando se trata del palacio de Velázquez, que es un espacio diáfano, se pide al artista que organice su propia escenografía. Para esto se acude a un arquitecto, normalmente bastante joven, que acepta colaborar de igual a igual con el artista. Como resultado se crean espacios muy diferentes que incluso puedes llegar a no reconocer.

Yo siempre he estado muy inquieta y he peleado en la medida de lo que es posible para meter en esos lugares que, en principio tienen unos parámetros muy claros, otro tipo de artistas que trabajan en las disciplinas que no son las clásicas, es decir, música, danza, acción. Creo que hasta ahora, poco a poco, con ayudas que viene de instituciones paralelas, vamos haciendo poco a poco una labor que espero que continúe.

Hasta ahora lo que hemos estado desarrollando han sido colaboraciones, como la que hubo en la exposición de Annete Messenger: fue Emmanuelle Huynh, que estuvo también en Oporto como acaba de decir ella. Juan Manuel Artero, un joven compositor, estuvo en la exposición de Campano, y ahora mismo estoy trabajando en el Palacio de Cristal en una colaboración entre Bush Morris, un artista afroamericano, y David Hammons. Desde mi experiencia, yo diría que resulta muy emocionante que, de pronto, un espacio estático se active de tal modo con la presencia de una persona que está bailando en el interior en relación con el proyecto visual expuesto.

Toni Cots

Es un poco difícil para mí hablar en líneas generales, porque de algún modo lo que he ido haciendo en el transcurso de mi trabajo como programador, organizador, productor, director, actor, ha dado lugar a una trayectoria que me ha obligado muchas veces a cambiar de país, de cultura, de lengua y también de lenguaje artístico. No soy una persona mutante pero sí me considero una persona que atraviesa fronteras y culturas y, a veces, me siento un turista cultural y no un artista. Es un poco difícil enfocar estos quince minutos. Intentaré ser rápido y concreto.

En los años setenta yo dejé España, cuando España era todavía una España franquista, y decidí estudiar danza en Londres y París (Martha Graham y todas sus secuelas) y a partir de ahí empecé a bus-

car otros horizontes relacionados con lo que entonces llamábamos teatro físico, que correspondía con la herencia grotovskiana, que era una herencia muy poco conocida en aquellos momentos. Se había consolidado en algunos países, a través de algunos festivales, pero digamos que la práctica misma era algo así como un laboratorio cerrado. Esto me hizo dejar la danza y moverme hacia el teatro físico.

Y así fue como llegué a un lugar que se llama Dinamarca, donde estaba un señor italiano también emigrante, que se llama Eugenio Barba y que era director del Odin Teatret. Y ahí me permití estar diez años de mi vida, en una edad en la que cualquier persona estaría buscando otros horizontes y un cambio constante; pero yo estuve diez años metido ahí en un tipo de trabajo de laboratorio, en un trabajo donde se calificaba al actor como un autodidacta, y que por lo tanto, te obligaba a un compromiso no sólo de búsqueda sino también de estar en función de la idea de un colectivo, de un grupo, un grupo que en un momento se podía definir como un grupo que buscaba transgredir las fronteras de la idea de teatro como teatro que se presentaba en espacios convencionales. Este tipo de trabajo con este grupo me llevó a visitar muchos otros contextos, también me ha llevado a hacer otro tipo de teatro, que no sólo es teatro de sala, como teatro de calle, de payasos, teatro infantil y también un teatro de investigación propiamente dicho sobre el lenguaje teatral. Este tipo de teatro me llevó a confrontarme con culturas teatrales muy diferentes: me llevó a lugares como Bali, la India, a Japón y me permitió conocer otras tradiciones teatrales, en las que en muchos momentos se confundían el habla con el teatro, con la danza, con el canto... con la idea del actor.

Digo todo esto porque ahora me gustaría leer una cita que está en una revista que se llama *Performance Research*, publicada por Routledge, y voy a leer una cita de Vasiliev de 1992. Vasiliev es un director ruso, bastante conocido, y voy a decir ahora lo que él dice de esta especie de teatro secreto, teatro laboratorio:

During the past few years the process is such that I stopped examining life outside the theatre, I have been concentrated on studying only life in the theatre, life in the art world. That means I have been interested in a particular part of life as whole as it surrounds the theatre, the life of thoughts and ideas, not life itself but the state of the ideas in this life.

That is a radical change. As a consequence I locked the doors of my theatre, and the more I close the theatre doors, the more it reminds you of a monastery. Otherwise we couldn't possibly explore social ideas or philosophy or the state of the art.

Recientemente he estado muy comprometido no tanto en la organización de producciones o programaciones, sino más que nada en organizar espacios de creación. Los espacios de creación no están relacionados directamente para mí con la idea del teatro sino que están relacionados con el modo en el que cada uno crea un contexto en el cual diferentes artistas pueden ser invitados para producir un trabajo, para presentar un trabajo en público o meramente para crear unos procesos en los cuales exista un intercambio de ideas, de prácticas, de lenguajes.

Digo esto también para que tengáis en cuenta que durante diez años estuve metido en una especie de monasterio, un monasterio que de algún modo se movía en el mundo y que tenía una especie de sello de garantía y calidad, porque era un teatro reconocido por la crítica, reconocido por un público muy concreto que yo no llamaría elitista, pero que de cuando en cuando rompía sus propias fronteras para ir a hacer teatro en lugares completamente fuera del mundo del teatro como podían ser zonas rurales, zonas completamente periféricas y zonas que constituían una necesidad esencial, es decir, donde el público participaba de un acto no teatral, sino en el que se establecía una comunicación directa.

Siguiendo con mi trayectoria me encontré, en un momento dado, siendo director de un festival internacional en Barcelona, era el Festival Internacional de Sitges. Fui director de este festival durante cuatro años. En estos cuatro años (entre el 87 y el 90) mi constante dificultad fue lograr una comunicación real entre los espectáculos y el público: en esos años el público se iba de la sala, es decir, que en salas donde entraban cien personas, quedaban al final veinticinco y me acuerdo muy bien de que un día la crítica me quería matar. Y si no lo hizo fue porque estábamos ya en la época democrática de España, pero en sus escritos llegaron a insultarme públicamente. Este tipo de compromisos te obligan siempre a reflexionar sobre dónde quieres estar tú y dónde te colocas. Y esto no significa solamente yo como organizador o como productor, sino también pienso en el artis-

ta, en el creador: cómo le gusta relacionarse, en qué modo quiere presentarse.

Esto me hizo dar un paso más y fue desarrollar la idea de un centro que no fuera tanto de programación sino un centro que permitiera apoyar ciertas iniciativas de ciertas personas, artistas que en ese momento estaban trabajando en Barcelona. Eso fue lo que llevó a la creación del Teatre Obert, y que durante cuatro años facilitó ayuda con un mínimo presupuesto a unas compañías que aún ahora seguimos conociendo, como Malpelo, Danat Dansa, Lanónima Imperial, Vicente Sáez, etc. También fue el momento en que el Teatre Obert comenzó a trabajar directamente con la Sala Pradillo en Madrid. Estoy hablando del año 89, en el 90, máximo en el 91. Vi los primeros pinitos de La Carnicería, de La Ribot y de Blanca Calvo.

Llega un momento en el que uno también hace sus elecciones y yo creo que una persona las hace con sus consecuencias. Esto provocó que me fuera otra vez de España, para América Latina, después volví a Europa para encontrarme otra vez en Dinamarca donde no deseaba estar. Me fui allí porque era el año cultural y me encargaron un proyecto. Fui para un trabajo concreto que se llamaba Teatro Europeo (European Theater). Durante tres años todas las compañías que se pueden llamar "mixed theatre companies" pasaron por Copenhague. Puedo mencionar Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Remote Control, etc. Se trataba de una colección de nombres que era importante que pasaran por una programación de una capital cultural.

Hecho esto llega el momento en el que uno se plantea cuál es la función de un programador y, para mí, esa función representa otra vez abrir espacios, pero estos espacios no son espacios físicos. Son espacios mentales o espacios de relaciones, son espacios de intercambio, lo cual me llevó otra vez a mirar a los márgenes y a decidir que iba a trabajar a partir de entonces con un pequeño teatro que se llama Terranova Teatret. En este pequeño teatro lo que hemos estado buscando desde hace tres años ha sido establecer una base para que exista un diálogo multicultural en una ciudad como Copenhague, que es una ciudad bastante pequeña, y en un país donde las cuestiones multiculturales apenas están empezado a aparecer: problemas de identidad, problemas de comunicación etc. Este trabajo me permitió otra vez empezar a buscar otro tipo de proyectos, proyectos que se

relacionaban con la idea de la ciudad en sí. Así nació un proyecto que se llama IUL, Interactive Urban Landscape, que quiere decir Paisajes Urbanos Interactivos. La idea es trabajar sobre la idea del centro y la periferia en una ciudad, con artistas que no son solamente artistas del espectáculo, sino también artistas conceptuales, artistas de acción, artistas visuales etc. Esto es un proyecto que todavía está en marcha. No tenemos ningún dinero para mantenimiento, pero conseguimos un pequeño local que es una especie de cava y esta cava es bastante particular: en principio eran las calderas de una casa de baños. Podéis imaginar: todavía hay calefacción, todo cerrado, negro, con un calor bestial, parece un paisaje de *Stalker* la película de Tarkovsky. Pero en realidad, este lugar atrae y abre otro tipo de trabajo para muchos otros creadores que no se comprometen con un teatro no ya institucional sino con un teatro que acoge dramaturgias normales o danza convencional. Digamos que son gente que busca espacios a través del diálogo.

Y para terminar este discurso muy particular, porque de otra manera no puedo hacerlo, quisiera decir que ahora estoy trabajando entre Barcelona y Copenhague. En Barcelona estoy trabajando con una asociación que se llama La Caldera. La Caldera son nueve compañías diferentes de danza que viven y coexisten en Barcelona, donde hay muchas más. Se trata de la tercera generación de compañías de danza de Barcelona, teniendo en cuenta que la primera es Cesc Gelabert, Heura, la segunda es Malpelo, Mudances, Lanónima, Danat, y ahora vamos a una tercera que sería Lipi Fernández y las Malqueridas, Sol Picó, Alexis Eupierre y Lapsus... y así hasta nueve compañías. Lo que a mí me ha hecho acercarme a las nueve compañías y ellas a mí ha sido que han decidido comprometerse y alquilar un espacio en el centro de la ciudad: son cuatro salas grandes, las cuales se han usado hasta ahora solamente para ensayos, unos cuantos talleres y unas clases teóricas. La propuesta que se hizo fue abrir el espacio como centro de creación independiente. El presupuesto es ridículo, es un presupuesto la verdad de risa y La Caldera se salva porque alguna gente de Barcelona tiene mala conciencia hacia la danza y pone un poco de dinero. Pero si hablamos del Gobierno Catalán y hablamos del Ministerio de Cultura, no hay presupuesto para danza, como siempre.

Por otro lado el trabajo que se está haciendo allí creo que es muy importante, porque aunque la unión se haya producido por una cuestión económica, el alquiler de un espacio de ensayo genera en sí otro tipo de imaginario, es decir, permite abrir un tipo de imaginación para que los creadores puedan empezar a buscar otros recursos para sacar adelante proyectos diferentes, cómo encontrar un diálogo que vaya a través no de las instituciones sino a través de los creadores. La paradoja es que con las nueve compañías de danza, y esto lo tengo muy claro, el diálogo es muy difícil, porque de un lado yo tengo mi espacio mental y mi idea sobre lo que tiene que ser un trabajo de intercambio y colaboración, pero ellas, las nueve compañías tienen su propio espacio, su propia ideología, es decir, no el espacio común, sino el espacio de cada uno. Por lo tanto cada compañía se relaciona con el proyecto a través de sus intereses, y de lo que pueden sacar del proyecto. Para terminar, quisiera decir solamente que, por ejemplo, para noviembre de este año el proyecto no se va a hacer en La Caldera, sino en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona). Creo que esto es muy importante: un trabajo como el de La Caldera, que no se ve, no tiene visibilidad, no tiene transparencia, puede entrar en un espacio público institucional, pero a partir de nuestras premisas, a partir de nuestras necesidades.

Y para terminar decir que el proyecto no tiene nada que ver con la danza, sino que es una conferencia que se llama *Migraciones*, y que habla de lo que son los desplazamientos, la migración, los puntos de llegada y de partida para los artistas. Es un concepto para el cual no se ha invitado tanto a artistas emergentes como a los artistas que llamamos "en vías de extinción". Y el proyecto está pensado de este modo: cada artista o cada entidad artística va a estar en relación con un comisario y ese trabajo se va a desarrollar a partir de ahora, es decir no comienza en el momento en que se presenta al público sino que empieza ya con el diálogo anterior y el trabajo se empieza a desarrollar a partir de que llega a Barcelona, se desarrolla no en un espacio concreto, sino en la ciudad. Es decir, que será un trabajo en proceso. La parte pública será lo que nosotros hemos llamado "conversaciones", y estas conversaciones, tendrán lugar entre el comisario, que a veces es un artista él mismo, y esos artistas. Hemos decidido hacer doce conversaciones, por lo tanto vamos a ser un

grupo de treinta personas; todo el mundo está invitado, son siete días, pero el trabajo no coincide con la presentación, sino que se identifica con el proceso mismo de estar en ese lugar.

Tenía que haber empezado por donde ahora voy a terminar, pero no importa. Quisiera hablar de algo que me preocupa mucho y a lo que llamo la ubicación y la desubicación del teatro. Esto es una parte de un artículo que ha escrito una persona con la cual colaboro con mucha frecuencia, se llama Greg Olsow y es uno de los editores de la revista *Performance Search*, es artista y también profesor.

Heidy Luna noted, that theatre had to find its better degree again and again, "if theatre no longer holds as a means of adequately describing or categorising a type of performance work that is proposed by different artists like Jan Fabre, Raffaello Sanzio, etc. and others it is because theatre as a conventionalised means of seeing is no longer adequate to the conventions of contemporary culture or to the aesthetic explorations that this margin of theatre undertake. This margin of theatre proposes an unresolved dramaturgy where conventional terms, visual, textual, somatic, perceptual, spatial are not replaced by equivalent terms but by a reduced and contingent sense of ambience, oscillation, indeterminacy, ephemerality."

Gary Stevens

Vengo de una sesión de ensayos y no he preparado nada, pero creo que podría ser útil para este debate describir tres proyectos que desarrollo en este momento, ya que todos ellos cuestionan problemas relacionados con el espacio, se entienda como se entienda el espacio: espacio físico, institucional... Para mí la cuestión del espacio es muy importante para comprender la relación con el público. Para mí el público es mucho más que un fin institucional: es parte de la práctica. El público es para mí el público de teatro que ve la televisión o el mismo que va a una galería. Así que es una forma de mirar y una forma de pensar. Y es parte de la responsabilidad del artista informar al público sobre cómo mirar o como acercarse a lo que se está haciendo. Y pienso que gran parte del trabajo experimental (creo que todos entendemos lo que queremos decir cuando hablamos de experimental y convencional), lo experimental se ha convertido en un género.

En realidad es una convención disfrazada. Y no se están realizando experimentos realmente arriesgados.

Tres proyectos: el que estoy trabajando en este momento, que se llama *And*, y me gusta mucho su traducción en español: "y". Hay algo que intento explicar, algo que parece bastante normal. No obstante, a medida que avanza se vuelve más y más extraño. Es algo extraño para todo el mundo. No hay un grupo especial que lo vaya a entender. Y para mí es agradable estar aquí trabajando durante tres semanas con diez personas, porque de algún modo las personas con las que trabajo son mi primer público, tienen que ser quienes lo entiendan mejor. Originalmente estaba diseñado para una galería de arte, porque yo me formé en una escuela de bellas artes. Desde 1984 he trabajado cada vez más en cajas negras. Y es muy difícil trabajar en dos ámbitos a la vez. Lo hice durante un tiempo, en que presentaba mis acciones en un contexto artístico y conseguía darle una utilidad al arte. Luego trabajaba en un contexto de teatro y conseguía críticas teatrales y subvenciones teatrales. Esto funcionó bien durante una época. Es un peligro y es una gran ambición para un artista trabajar desde fuera y definir las fronteras. Pero como la competitividad por la atención y las subvenciones es enorme, tan pronto como tienes éxito en una de las áreas, todo el mundo quiere que te quedes ahí. *And* para mí era una tentativa de plantear un conflicto entre estas dos áreas: danza y artes plásticas. No existen buenos mecanismos que conecten el teatro y la escultura, porque se odian demasiado. Una de las cosas que me gusta decir es que la escultura sólo quiere estar ahí, mientras que el teatro quiere irse a alguna parte. En el teatro, la idea proviene de la teoría y se acepta sin más. Mientras que en la escultura trabajas desde la materia en sí, con el material. Y en líneas generales podrá decirse que este es el conflicto. Y la división entre el arte de acción y teatro no es más que una caricatura. De algún modo, la gente que hace arte de acción piensa que el teatro trata con la ilusión y la pretensión, mientras que el arte de acción trata sobre el hecho de grupo. Pero el rango de actividades que pueden ocurrir en ambas áreas es muy amplia. Cuando presenté esto por primera vez en el Museo de Arte Moderno en Oxford (primero lo presenté en la South London Gallery de Londres), lo vio mucha gente: había un supermercado al lado y la galería estaba abierta,

extrañamente no había que pagar. El público entraba con las bolsas de la compra. Como esta gente nunca había entrado en el museo y entraban con cierto recelo. Pero muchos de ellos se quedaron durante mucho tiempo y al final, durante las dos semanas que estuvimos allí, la galería alcanzó el récord de asistentes, y era un tipo de público nuevo para la galería. Así que el trabajo puede hacerse asequible. Pero hay dos problemas básicos: uno conseguir que la gente atraviese la puerta y otro implicarlo, una vez que está ahí. Esta pieza no fue pensada como arte de acción, sino como instalación, exposición. Es un ciclo repetitivo de acciones y los espectadores pasean alrededor. Era un modo de trabajar distanciándome del espectáculo teatral. Los trabajos míos anteriores tenían que ver con el teatro y al mismo tiempo eran teatro. A veces pienso que el teatro siempre ha sido mi punto fuerte. Pero en vez de definir este trabajo en lo teatral, opto por el retorno a algo anterior a mis intereses teatrales, a mis primeros intereses, a la escultura.

Thread se ha presentado en grandes teatros delante del telón, en sótanos y en todo tipo de espacios. Y realmente se trata básicamente de un monólogo, pero no me gusta describirlo como monólogo, porque es una convención teatral. Se trata más bien de un comentario, de una descripción de un espacio imaginario y de hechos imaginarios. A menudo el público es invitado a imaginar los espacios, pero otras veces utilizo el espacio de acción como un espacio antagónico.

La última pieza es aún más difícil de definir: se llama *Parásito*. No tiene una esencia propia. En ella lo que hago es desviarme, dar un rodeo para luego aterrizar en los vicios de otras personas, y en las obras para la televisión. En cierto modo, el espacio es una especie de ambigüedad entre lo que se considera un espacio real y lo que se considera como una especie de cuerpo metafórico. Es una idea tan complicada que os daré un ejemplo. En una ocasión, hice un trabajo sobre la televisión. Tomé como base una telenovela conocida, con actores originales de telenovela, y volví a elaborar una escena de esta telenovela. Hice algo muy sencillo con este material: no cambié el guión. No creo que el interés esté en la historia, en absoluto. Trato la película como un ambiente. Puedo extender cada vez más las pausas en función de cómo los actores responden a éstas. Al finalizar una secuencia de aproximadamente cinco minutos, todo el mundo deja

de moverse y de hablar. Aquí intervienen diferentes estrategias. Por ejemplo: no interviene ningún tipo de juicio. Como cuando alguien está cogiendo una gripe. Bueno, espero que resulte más interesante que esto.

Estudí en el Goldsmith College en Londres, que es una escuela de la que han salido muchos artistas interesantes, artistas experimentales. Allí se trabajaba sin fronteras rígidas entre la pintura y la escultura. Y creo que para mí, lo más interesante en los años setenta era el ambiente de la escuela de arte: era como una comunidad en la que todo el mundo sentía que el espacio en que estaban era vital. Y las galerías de arte se contemplaban como tiendas irrelevantes. Nadie quería tener que ver con las comodidades modernas, y nadie estaba interesado en el mercado. Estaban convencidos de hacer cosas que no podían ser vendidas. Eran invisibles, frágiles, estaban pegados al suelo o envenenados. Había muchas formas nobles de hacer cosas que podían gustarles.

Durante los ochenta surgió un debate muy amplio sobre cruzar las fronteras y sobre la noción de hibridación. Pero realmente las fronteras estaban acechando. Cuando yo comencé a trabajar ya era difícil, pero cada vez es más difícil hacer lo que yo hago. En parte, porque las fronteras se están construyendo de nuevo. Y es en parte porque nadie entiende del todo cuál es la noción de experimentación. Puedes tener novedad, puedes presentar cosas en nuevos espacios, pero no hay una conciencia de por qué se hace eso, por qué asumir ese riesgo.

Una cosa muy simple puede ser mirada como una escultura, como teatro o como danza y cada una de ellas va aportando una luz diferente. Pero si nos volvemos al debate para establecer categorías institucionales, creo que deberíamos ser cuidadosos y que están surgiendo aquí: la noción de espacio virtual, robótica, inteligencia artificial y percepción artificial, todas estas cosas están por ahí flotando. Pero desde un acercamiento crítico y filosófico se introducen en un debate de creación. Y para mí, que trabajo como un cuerpo real, en un espacio real y con gente real, es interesante, y el problema es cómo definir el cuerpo en el espacio, y no quiero decir mi propio cuerpo, el modo en que desplazo mi cuerpo en una estructura más amplia, sino que parece haber dos fronteras. Una define los

parámetros del trabajo, pero la otra está incluyendo al público. De algún modo, a la luz del cine y de la realidad virtual, la experiencia dinámica y física de relaciones íntimas parece ser la motivación para hacer algo directo, en vivo. Así que parece seguir habiendo un uso para grandes auditorios, pero también hay una demanda de espacios pequeños.

En Londres no hay ningún espacio estable para trabajos experimentales. Teníamos el ICA. La mayoría de los productores de trabajos experimentales están buscando espacios alternativos.

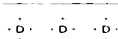
Johan Reyniers es director artístico (junto con Agna Smisdom) del centro artístico del Kaaithheater (Brussels). Dramaturgo (1993-94) y director (1995-97) del festival de danza y de la organización de danza Klapstuk (Leuven).

Cristina Grande es responsable de la programación de artes performativas en la Fundación Serralves, Oporto.

Alicia Chillida es responsable de exposiciones del Palacio de Velázquez y del Palacio de Cristal, despendientes del Museo Reina Sofía de Madrid

Toni Cots es actor, director escénico, productor cultural. Ha sido Miembro del Odin Teatret, director del Festival de Sitges (1987-1991) y del Teatre Obert. Actualmente dirige Terranova Teatret en Copenhague y colabora con La Caldera en Barcelona.

Gary Stevens es artista. Presentó en Desviaciones 2000 su trabajo *AND*.





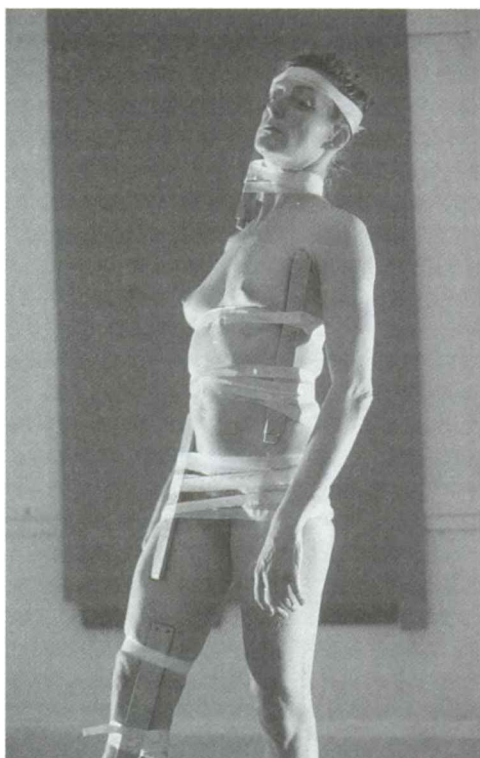
"Ese espacio que se abre... donde todo está girando..."

Encuentro con La Ribot

La Ribot: Antes de hablar de *Still Distinguished*, voy a hacer una breve exposición del proyecto de las *Piezas Distinguidas*, porque, al igual que dice Blanca Calvo sobre Desviaciones, las *Piezas distinguidas* no son un evento sino un proyecto. Desde que empecé a trabajar en ellas, aunque las vaya organizando por series o espectáculos, las veo como una idea lanzada que tengo que seguir. *Still Distinguished* es la tercera serie.

El proyecto comienza en la Universidad de Salamanca en una residencia de verano que dirigió Alberto Martín, responsable del Servicio de Actividades Culturales. Yo estaba buscando un cambio de escala. Hasta entonces siempre había trabajado la danza en proyectos grandes. Tenía que reducir esa escala a una cosa mucho más manejable. Así llegué a la pieza distinguida, una cosa que no necesitaba nada, ni nadie... En el fondo era eso: reducir el problema de la producción de danza y de su exhibición para que estuviera siempre en mis manos.

Me puse unas reglas: tenía que intentar estar desnuda, por acercarme al cuerpo y por que se viera ese acercamiento; partía del silencio, es decir que cualquier sonido tenía que venir después; y fijé un tiempo, de 30 segundos a 7 minutos. Lo que yo estaba buscando con la escala pequeña era un cambio en la forma de trabajar el cuerpo y la danza. Al ser la escala pequeña podía trabajar casi a diario con una sola cosa que podía definir y terminar y, como resultado, podía entenderla. Se trataba de hacerlo todo pequeñito para poderlo manejar. Esa es la idea de las Piezas Distinguidas.



La Ribot

A partir de 1993, me pongo a hacer piezas, la última de las que he estrenado en el 2000 hace la número 34. Y el hecho de que todo sea tan manejable y que todo pueda ser controlado por mí, ha hecho que también cambie la distribución y la exhibición. Cambia todo. Y en realidad lo que yo estaba buscando era eso. Entonces me pongo a copiar el modo de trabajar de los pintores, me inspiro en las artes visuales, en el sentido más clásico, el del pintor con su cuadro, un objeto manejable. Toda esta historia me inspira también la forma de la distribución y aparece la idea de los propietarios distinguidos: cada pieza la puedo vender a un propietario distinguido. Por lo tanto también se cambia la escala de venta y la escala de exhibición. Todo

responde a esa especie de núcleo pequeñito que se crea totalmente fragmentado y que me permite entender pequeñas cosas.

A lo largo de estos ocho años he producido tres series. La primera se titula *13 Piezas Distinguidas*. La segunda serie, *Más Distinguidas*, se estrenó en el primer año de Desviaciones. Y estos días estamos viendo *Still Distinguished*, que es la tercera serie. La primera serie trabaja lo teatral. La segunda es más plástica en el sentido de que el cuerpo es trabajado más directamente y se convierte en el lienzo en el que yo voy pegando, pintando o colgando cosas. Su visión tiene que ser totalmente frontal, si no, no funciona. Y en *Still Distinguished* creo que es como si hubiera puesto ese cuerpo aplastado contra el suelo, es decir que se expande por la superficie y ya no se tiene que ver frontal y el espacio comienza a ser muy importante. La sensación para mí es que en la primera estoy dentro de un cubo, que es el teatro; la segunda juego en dos planos que serían mi cuerpo y la visión; y la tercera serie es una cosa totalmente extendida en una superficie.

Esto es muy importante para empezar a entender algo. El punto de partida de *Still Distinguished* es trabajar con lo que significa "still": por un lado el estatismo, lo calmado y por otro la continuidad del "aún", "siendo", "todavía", del tiempo que sigue pasando. Por eso si antes jugaba mucho con la brevedad, ahora juego con el "siendo". El tiempo se ha alargado mucho más. Por lo tanto cada pieza ocupa casi la totalidad del tiempo establecido, todas llenan los siete minutos. Es una sensación como de que se expanden hacia esa superficie que yo me imagino.

Blanca Calvo: Podías hablar un poco de la temática general de las piezas, si es que crees que hay alguna temática

LR: Yo creo que no hay una temática, aunque sí que la hay. Lo que pasa es que cada serie me pilló en una misma etapa de mi vida, con una misma preocupación, con una misma intención de trabajo. Pero yo no lo llamaría temática. Es como que hay temas generales en los que me concentro, pero muy vagamente. Siempre estoy pensando en ellos pero no los apunto nunca. En lo único en lo que me concentro es en "still" y en la planicie, en cosas más técnicas y concretas, podríamos decir. Los temas generales como puedan ser por ejemplo la mujer, la violencia, el sexo... pero todo visto un poco como de broma

¿no? Es decir, que no son temas realmente, son cosas por las que me dejo llevar, porque están en mi cabeza, pero en realidad no estoy concentrada en esos temas: es decir, no tengo ninguna intención narrativa, no pretendo contar nada acerca de eso. En realidad lo que pretendo es trabajar sobre unas determinadas tareas. Para que el proyecto tenga continuidad tengo que plantearme tareas para llevar a cabo en cada serie. Es más eso que buscar realmente unos temas porque en realidad, si vamos atrás, el tema es siempre el mismo: son cuerpos de mujer... el sexo, la violencia

José A. Sánchez: El "still" tiene también que ver no sólo con la definición de las piezas, sino con la continuidad con las otras piezas. Hay elementos y estructuras que resurgen, patrones que se repiten...

LR: Claro, es verdad. Siempre me pasa cuando acabo una serie que tengo la sensación de que no puedo seguir más con el proyecto. Es como si hubiera llegado a un límite. Pero con *Still Distinguished* la sensación es más bonita y, a la vez más real: no es que haya llegado a un límite, es que se ha esparcido y se ha quedado en esa superficie de la que os hablo. Por lo tanto me he calmado. Y lo que ocurre con los elementos, por ejemplo con la última pieza, "S-Liquide", es que casi se convierte en la primera pieza, que es "Muriéndose la sirena"; tiene otros mecanismos, pero es lo mismo. La silla de "Se Vende" está partida y me la pongo ahora de otra manera, pero vuelve a responder a la silla violenta. Veo a lo largo de mis trabajos que esa silla aparece, y siempre lo hace de forma violenta: en *Oh! Sole* nos la metíamos por el culo, en la otra me machaca, en ésta me entablilla... Con las pelucas pasa lo mismo: *Oh! Sole*, "Muriéndose la sirena", "Bloody Mary"... Lo de ser un pez... Es como un rompecabezas expandido en el espacio y en el tiempo de mi vida, de mi trabajo. Entonces se van relacionando. Cada día me doy cuenta de que los objetos son así, que van pegándose de diferente manera, pero son los mismo una y otra vez. Es decir que el tema es siempre el mismo, pero está contado de distintas maneras. Y en el fondo las *Piezas Distinguidas* es un trabajo de coger esos mismo pedazos y ponerlos de distintas maneras. Es como un juego de prismas donde todo el rato es lo mismo pero en realidad está cambiando de punto de vista. Por eso siento que con *Still Distinguished* he entendido algo: en realidad mi trabajo para esta serie era intentar entender las piezas en el

espacio, que no se quedaran aisladas, una detrás de otra. Por eso pensé que las tenía que poner en una superficie y que el público no podía permanecer fijo, para que esa sensación de prisma no la tuviera solo yo sino que la tuvierais también vosotros. Es decir que en *Still Distinguished* yo intento trabajar en ese espacio que se abre y que no tiene límite y donde todo está girando y moviéndose continuamente. Y esto está relacionado con *El Gran Game* que se entiende también como una superficie. Y los objetos de las piezas...

JAS: Podríamos pensar que cada una de las series tiene una naturaleza: la primera es más teatral, la segunda más pictórica y la última más escultórica. Pero hay una excepción dentro de esa cadena, la primera pieza de *Still*, que es un vídeo

LR: Bueno es una excepción total dentro de las reglas de las piezas. Es más, pensé que no era una pieza y no la iba a poner. En realidad fue para mí un ejercicio, porque estaba aburrida y no sabía qué hacer. Dentro del proyecto de las *Piezas Distinguidas*, siempre he pensado que tendría que llegar un momento en el que la próxima serie fuera filmada, porque mi cuerpo ya no daría más de sí. Pero pensaba que esa necesidad iba a llegar más tarde, y de repente, está ahí, se ha filmado. Es de esas veces que tienes una idea, se realiza de repente y no tienes tiempo para asimilarla. Y es lo que me pasa con el vídeo. Entonces se sale del tiempo (dura once minutos y medio) y no responde a un montón de cosas de lo que yo creí que era una pieza distinguida. Pero también es parte de la historia hacer excepciones. En realidad las restricciones sólo sirven para analizar, nunca para cerrar. Si de repente ha pasado esto, pues entonces es una pieza distinguida con excepción.

JAS: ¿Y por qué va al principio?

LR: Va al principio para hacer que os mováis. Como las pantallas están pegadas a la pared, la única forma de verlas es de frente, con lo cual ya estáis en el centro y ya habéis ocupado el espacio de una forma no teatral, porque estáis frente a la tele. En Arteleku no tenía esa pieza y la gente se pegaba contra el muro y, aunque si no había mucha gente se podía ver desde la distancia, no se creaba el espacio que yo buscaba. Lo que me interesaba es que vosotros os movierais y es algo que ya intenté en *El Gran Game*, aunque no lo conseguí, porque el espacio donde jugábamos estaba tan delimitado y era tan

cómodo verlo todo sentado: como había cuatro frentes y sabías que siempre iba a volver a ti, no era necesario moverse. Nunca conseguí trabajar ese aspecto espacial. Y por eso lo he intentado en *Still Distinguished*. Y en Arteleku volví a llevarme un chasco, porque tampoco se movía la gente. Yo pensé que esos objetitos mínimos de la segunda pieza harían acercarse a la gente, pero la verdad es que al público le sigue siendo difícil romper el código de comportamiento que hace que te produzca una vergüenza horrible cruzar el espacio hasta allí. Y este verano me lo he pasado dando vueltas para hacer que eso ocurriera sin que yo lo forzara, es decir, sin que yo lo tuviera ni siquiera que comentar. Creo que gracias al vídeo y al carácter escultórico de las piezas todo funciona más o menos y os movéis.

Y además esto me permitía no utilizar el poder del intérprete. Es decir, con el vídeo os dejo doce minutos solos, yo soy la última en llegar, así que cuando entro estáis mucho más confiados y no se da ese juego de poder. Porque si yo fuera más poderosa no podríais moveros y tendría que ser muy dulce y buscar estrategias para que vosotros os sintierais en vuestro espacio. En ese sentido creo que sí que funciona el vídeo, porque os mueve. Y cuando yo entro, simplemente me acoplo.

En Arteleku, mi referencia para comenzar era el muro de la primera pieza, que es una pieza que hizo mi hijo Pablo un día en casa y yo se la copié. Mi referencia era el muro, y yo era tan burra en junio que aunque la gente estuviera aquí sentada, yo ponía mi piececita aquí y, como mi referencia era el muro, les echaba... una cosa muy violenta, que creaba una tensión totalmente falsa, porque no estaba provocada por el objeto, sino porque yo estaba mandando: "Usted fuera de ahí que yo voy a poner mi cosita". En el fondo no funcionaba la historia, porque era como decir: "sí, no hay ninguna dirección, todo el mundo puede hacer lo que quiera o ir adonde quiera, pero yo pongo mi cosita ahí y usted quita su culito". Estaba mal y por eso pongo primero el vídeo aunque sea la última pieza y la excepción que en mi cabeza rompe la regla.

Y se me rompe la regla para muchas otras cosas, como la distribución, porque esto se puede distribuir mucho más fácilmente y no me necesita a mí... Se ha acelerado el proceso: yo tenía el proyecto de hacer cine en dos años. Además no tengo ni idea de cine y creía que

si me metía en ese medio tendría que aprender y empaparme. Pero, al haberse acelerado el proceso, no sólo me ha sorprendido, sino que me ha cambiado todo. Entonces no sé qué hacer, si dejar esa pieza como excepción y continuar tranquilamente o dejarme llevar. Tengo que reconceptualizar todo: qué es un propietario distinguido, una pieza distinguida... Porque son conceptos que se me tambalean y no sé cómo seguir adelante.

También he pensado que si bien *Still Distinguished* puede ser considerada una serie escultural, también sigue siendo teatral, incluso aunque yo esté con esa teoría del presentar y no representar y todo este juego del presente, de que no interpreto nada, de que no soy más que el cuerpo que veis. Hay un componente de espectacularidad fortísimo que yo lo relaciono al teatro, al circo, al virtuosismo físico; por ejemplo, en lo de beberme el litro y medio de agua sin pausa.

JAS: Sí, pero hay una diferencia de tiempo clarísima: tú tienes tu tiempo, pero yo puedo tener el mío y me puedo ir y volver. Ese tiempo ya no es teatral.

LR: Todo tiene componentes de todo. Lo que pasa es que el proyecto de las piezas es ese, acercarse al mismo problema desde distintos lugares. Entonces en cada serie descubro por una ventana lo que buscaba. Lo cual no quiere decir que dejen de ser teatrales. Es una perspectiva por la que te metes a trabajar, lo cual no quiere decir que anules nada, es una acumulación de todas las anteriores y nada se niega. Cuando acabé *Más distinguidas* me planteé que había que cambiar algunas cosas: quería presentar y no representar. Y aunque en *Más distinguidas* no llegué a representar mucho, sí representaba mucho más que en *Still Distinguished*. Quería acentuar mucho más esa idea de presente, más familiar a la acción que al teatro. Me quería cargar también toda la parte mágica, trabajar con la realidad, con lo que realmente ocurre. Quería deshacerme del factor sorpresa de las *Más Distinguidas*. La sorpresa ahora depende de vosotros, del trabajo que vosotros mismos hagáis. También pienso que en *Más Distinguidas* hay muchas declaraciones de principio y ahora me prefiero ser mucho más ambigua. Por ejemplo en "Bloody Mary" el cuerpo puede ser el de un travesti, el de una muñeca, el de un efebo... Y hay una cosa más: pienso que *Still Distinguished* es mucho más estable que inestable. Pero esto no

sé muy bien cómo ha sucedido, porque no recuerdo haberlo trabajado deliberadamente.

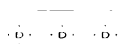
El proyecto de las piezas, visto en perspectiva, es una tentativa de ver el cuerpo y la danza desde un punto de vista que no sea sólo el teatral, que era mi único punto de vista antes de 1993. Es decir, estoy tratando de olvidarme de algunos códigos teatrales para ver ese trabajo desde los códigos de otras disciplinas. Esto no significa negar, aunque claro está que a veces tienes que negar. Pero en realidad se trata más bien de acumular, aunque a veces pueda parecer, por ejemplo, que quitas el movimiento para llegar a otra cosa. Pues sí, lo quitas, pero en el fondo siempre hay una intención de danza. Esto se ve en el vídeo, que es así de largo porque no está editado. Lo único que hemos hecho ha sido cortar para que todos duren lo mismo, pero no hay nada cambiado de lugar. Babá, la persona que lo editó en el ordenador, decía: "Esto se puede quitar"; y entonces yo le decía: "no, no, porque eso es justo lo que habla de danza" y es una cosa tan tonta como que yo, por mi formación de bailarina, intento ir a música... intento cortar el tomate y se me escapa... y en el fondo, y no quiero exagerar esto, es gracioso cómo podemos ser tan bailarines al final, es decir, cómo en el fondo, por mucho que diga la gente que esto no es danza, y yo pueda responder "no, no es danza, da igual", sé que de lo que se trata es de encontrar una explicación diferente de la danza. Entonces sí que es danza para mí: yo estoy buscando que ese cuerpo, que ese movimiento, esa imagen responda a esas cosas. Mi trabajo es un trabajo para la danza. Más que si es o no es, yo estoy "para". Y en el vídeo se ven muchos de esos detalles que cantan a bailarina, a bailarina de un-dos-tres, un-dos-tres... con el ajo de repente estoy siguiendo el ritmo y no lo hacía conscientemente, pero cuando lo hacía así sabía que lo hacía bien. Es esa cosa tonta del baile. Y eso me gusta, me gusta mantener esa cosa que me hace ir a música. Con el tomate pasaba lo mismo: cuando lograba cortarlo a tiempo, me quedaba tan ancha que cortaba y ya iba a la otra escena de los ajos. Esto me parece muy sintomático. En el fondo eso está aquí abajo y no lo quiero negar. Es como cuando paso de la versión para teatro de las *Más distinguidas* a la versión blanca que hice por primera vez en el Koldo Mitxelena por invitación de Blanca Calvo y Ion Munduate. En esa versión blanca todavía hay reminiscencias del

teatro: está todo pintado de negro, aunque se presente en un sitio blanco. Hasta que el otro día, después de tres años, me di cuenta de que debía guardar esas cosas negras, que remitían al fondo negro. Pero entre negro y blanco ¿qué más me da, si no es un problema estético? Fue negro y se queda negro aunque no responda más a esa necesidad de estar escondido. Es un poco lo mismo que lo del ajo y lo de muchas otras cosas que hay que mantener para que se queden ahí como posos.

JAS: Creo que en la dos últimas piezas se acentúa eso que tú llamas "presentación", porque hay una implicación física distinta a las otras piezas en las que se trata más ejecución de movimientos, o adopción de poses. Y con un dolor que ya no es el propio del bailarín al que le duelen los músculos sino un sufrimiento más angustioso.

LR: Sí, algo más interno, que podría ser de cualquiera. En ese sentido en *Still Distinguished* comienza siendo el cuerpo de una mujer y poco a poco se va diluyendo. Comienza siendo algo concreto y se va haciendo como más amplio, en el sentido de que es un cuerpo que no respira para que no le oigamos moverse o que se mete un litro y medio de agua. Comienza a ser un cuerpo, acentuado además por lo que sucede en presente; por eso se acerca más a la acción. Es como que las primeras piezas son más fotográficas y se van transformando para ser más acciones.

La Ribot es coreógrafa y, además de dirigir Desviaciones junto a Blanca Calvo y José A. Sánchez, presentó sus obras *Más Distinguidas 97* y *Still Distinguished*.



ARTISTAS Y CRÍTICOS QUE HAN PARTICIPADO EN DESVIACIONES

Elia Arce	Rodrigo García	Teresa Navarrete
Eric Afergan	Xavier García	Paco Nevado
Bobby Baker	Serge Gautier	Cathy Olive
Alexandra Baudelot	Philipp Gehmacher	Sara Paniagua
Jérôme Bel	Luca Giacomo Schulte	María José Pire
Marco Berrettini	Laurent Goumarre	Antonio Prieto
Ana Buitrago	Myriam Gourfink	Ana Pons
Maris Bustamante	Cristina Grande	Johan Reyniers
Nao Bustamante	Michel Groisman	Gonzalo Ribot
Blanca Calvo	Claire Haenni	María Ribot
Charo Calvo	Sophie Hansen	Christian Rizzo
Miguel Ángel Camacho	Raimund Hoghe	Pau Ros
Susana Casenave	Jorge Horno	Roger Salas
Jaime Conde Salazar	Cuqui Jerez	José A. Sánchez
Elena Córdoba	Lola Jiménez	Félix Santana
Toni Cots	Gilles Jobin	Isabelle Schad
José Miguel Cortés	Lois Keidan	Frédéric Seguet
Manuel Coursin	Patricia Lamas	Gerald Siegmund
Alicia Chillida	Ludger Lamers	Thierry Spicher
Estrella de Diego	Antoine Lengo	Gary Stevens
Javier de Frutos	Xavier Le Roy	Jean Terrent
Mark de Putter	Wade Mathews	Kasper T. Toeplitz
Iber de Vicente	Claire McDonald	Claudia Triozzi
Nuria de Ulibarri	Juan Luis Moraza	Amaia Urrea
Juan Domínguez	Carlos Marquerie	Mónica Valenciano
Xanti Eraso	Javier Marquerie	Javier Vallejo
Amalia Fernández	Olga Mesa	Claire Ward-Thornton
Antonio Fernández Lera	Daniel Miracle	Christophe Wavelet
Chiara Gallerani	Ion Munduate	David Zambrano
	Rosa Muñoz	



Cuerpos sobre blanco es el resultado de tres años de reflexión y debate en torno a las propuestas artísticas presentadas en Desviaciones. Se recogen en él conferencias, mesas redondas y encuentros celebrados durante las ediciones de 1999, 2000 y 2001, a los que se añaden ensayos y entrevistas realizadas en diferentes momentos y lugares. El título alude a la decisión tomada por Blanca Calvo y La Ribot en Desviaciones 2000 de transformar la sala Cuarta Pared, un teatro de paredes negras, en un espacio blanco y abierto, haciéndose eco del interés de numerosos creadores escénicos por situar sus trabajos en galerías, salas de arte y otros lugares de exhibición o bien en espacios que remitieran al tipo de recepción propio de las artes visuales. A pesar de ser muchos los artistas que en los últimos años han confrontado sus cuerpos con el blanco (Xavier LeRoy, Bobby Baker, Gary Stevens, Miriam Gourfink, La Ribot, Ion Munduate, Cuqui Jerez y Olga Mesa...), no debe entenderse esta opción como una tendencia, sino más bien como una coincidencia de intereses en un momento, que no excluye otras propuestas como las de Jérôme Bel, Raymund Hoghe o Philippe Gehmacher, que juegan con otros recursos del espacio escénico.



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Dirección General de Promoción Cultural

ISBN 84-8427-267-2



9 788484 272670