

COSSOS ANÒNIMS, COSSOS EN MOVIMENT.

POÈTIQUES I POLÍTIQUES EN LES PRÀCTIQUES
COREOGRÀFIQUES CONTEMPORÀNIES

ÈLIA BRUGULAT ROSSELLÓ

Tutor: Gerard Vilar

Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny

EINA

COSSOS ANÒNIMS, COSSOS EN MOVIMENT
POÈTIQUES I POLÍTIQUES EN LES PRÀCTIQUES
COREOGRÀFIQUES CONTEMPORÀNIES

ÈLIA BRUGULAT ROSSELLÓ

Tutor: Gerard Vilar

Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny

**E I
NA**

EINA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB

1. Marc introductorí

p. 1

1.1 Perspectiva

p. 6

1.2 Estructura

p. 8

2. Ball i dansa: observacions preliminars

p. 9

PRIMERA PART:

BALLS ANÒNIMS, PERFORMATIVITAT QUOTIDIANA

3. Dilucidant què significa ballar

p. 14

3.1 Trencar la disciplina corporal

p. 16

COS INTERIOR – COS EXTERIOR / BALL COMÚ /
NATURALITAT I CODIFICACIÓ EN EL MOVIMENT /
LLENÇAR-SE O RESISTIR-SE AL RITME / A. NOË :
DANCING HAPPENS / E. GOFFMAN: ROLS QUOTIDIANS /
ALLIBERAMENT DE L'OMNIPRESÈNCIA DE LA PARAULA /
M. FOUCAULT: COS UTÒPIC, HETEROTOPIA,
HETEROCRONIA / V. FLUSSER: EL GEST D'ESCOLTAR
MÚSICA / *INTERMEZZOS* DE LA QUOTIDIANITAT:
L'HOMO LUDENS DE J. HUIZINGA, LO SAGRAT DE
R. CAILLOIS, EL *FLOW* DE M. CSIKSZENTMIHALYI, EL JOC I
LA FESTA DE GADAMER / COMUNITATS EFÍMERES /

3.2 La cultura del ball contemporània

p. 30

CLUBBING / DISPOSITIU MULTISENSORIAL / COM ENS
MOVEM? / *FREESTYLE* / MULTITUD I INTROSPECCIÓ /
U-TOPIA: COS NO-LLOC / LA FISCITAT I
PERFORMATIVITAT DELS COSSOS A LA PISTA / EL DJ I EL
CONTÍNUUM CINÈTIC / EL TECHNO / NO
EXHIBICIONISME / IMITACIÓ, APROPIACIÓ, VERSIÓ /
D. DIEDERICHSEN: LA SUSPENSÍO DEL PRESENT I
L'ESPERANÇA EN LA REPETICIÓ /

4. Polítiques de la cultura del ball

p. 43

LA CENTRALITAT DEL COS COM A CONTRAPROJECTE DE LES LÒGIQUES HABITUALS / TENSIONS: HEDONISME - DISSIDÈNCIA
/ G. DIDI-HUBERMAN I *LAS LUCIÉRNAGAS* / ELS INICIS DEL TECHNO: FUTUR I UTOPIA / EL RITME I L'EUROCENTRISME /
FOSCOR, ANONIMAT I LÍMITS DEL PROPÍ COS / FALOGOCENTRISME / LA MATERIALITAT DE LA MÚSICA, ELS COSSOS
VIBRANT / BALLS ASEXUATS /

SEGONA PART: GESTOS COREOGRÀFICS

5. La perspectiva d'una postproducció en dansa

p. 54

5.1 Introducció a la postproducció segons N. Bourriaud i una relectura en clau coreogràfica

p. 54

5.2 Dansa com a postproducció d'obres anteriors

p. 58

C. DUARTE: *THE HOT ONE HUNDRED* / A. VELARDE I A. G. CORRAL: *MIX-EN-SCENE* /

5.3 La dansa s'apropia dels gestos quotidians

p. 63

6. Coreografiar l'experiència del ball

p. 67

6.1 Recorregut a través d'algunes propostes

p. 67

O. NAHARIN: *MINUS 16; DECADANCE* /

E. BERGUEDA: *GOLD DUST RUSH* / P. FAURA:

SWEET TIRANY / A. CONDE I M. LEITE: VIDEOCLIP

/ N. BOOKCHIN: *MASS ORNAMENT* / C. BONFIM:

BALMES 88, EL ÚLTIMO BAILE; HERE, PLEASE /

CIE. WILLI DORNER: *TANZKARAOKE* / A. PIPER:

FUNK LESSONS / COLLADO VAN HOESTENBERGHE:

SI SABES LO QUE HAY / S. GÓMEZ: *HEARTBEAT* /

M. RIZZO: *HIGHER* / F. GIES: *DANCE IS ANCIENT;*

SEVENTHIRTY IN TIGHTS / A. PÉREZ GALÍ:

ACCUMULATING; ÈPICA /

6.2 Estudi d'algunes poètiques

p. 113

PRESENTAR O REPRESENTAR EL MOVIMENT / READY-MADE

COREOGRÀFIC / DESCONTEXTUALITZACIÓ I ESTRANYAMENT

/ MIRAR O ENCARNAR / EXPECTATIVES DE L'ESPECTADOR /

IRRUPCIÓ DE LO REAL A LA FICCIÓ / DESCOBRIR-SE EN

L'ALTERITAT / DE LA COMUNITAT FESTIVA A LA TEATRAL /

7. Conclusions

p. 119

8. Annex: relació de les assistències a obres per a la investigació

p. 126

9. Bibliografia

p. 127

Vamos a convertirnos en pura vibración.

-Jaime Conde-Salazar

Gràcies

Al Gerard Vilar per les tutories

A la Laura Benítez, al Lluís Nacenta i a la Laura Vilar per escoltar-me als inicis.

A l'Àimar Pérez Galí per escoltar-me al final, per la motivació, i per Èpica.

A la Cèlia pel camí juntes, per la intensitat d'aquest curs, pel techno, per les desesperacions i per la superació

A Juliana, mi tormentita huracanada, por la emoción, por las inyecciones de confianza, por aparecer este año

Y a Carlos, Manuel, Pau y Juandi, por la fantasía de puertaventana, por habernos encontrado, por la felicidad y la creatividad

A la Joana, la primera ballarina de la meva vida, pels riures, la complicitat, per estar sempre

A la Maria per les casualitats, per la connexió i per l'art

Al Víctor per l'amor, per entendre'm i acompanyar-nos cada dia, per tot

A la meva mare per la incondicionalitat i la paciència, i a la Montserrat perquè fos possible

1. MARC INTRODUCTORI

Aquesta investigació tracta dels cossos comuns, dels balls anònims, dels moviments, gestos, descàrregues, passos, vibracions... que emergeixen entre la quotidianitat. L'estudi està enfocat des d'una mirada a diverses pràctiques coreogràfiques contemporànies (dansa escènica però també performance, vídeo, projectes col·laboratius...) que estan mantenint diàlegs amb aquests balls quotidians i el seu potencial polític, especialment els de la cultura *clubbing* i la música electrònica, ja que l'experiència que generen tant a nivell individual com col·lectiu té unes característiques prou diferenciades. Així, el focus d'interès es dirigeix tant cap als balls més íntims, com a les obres de dansa més públiques. La vocació és explorar les relacions que estan sorgint actualment entre la dansa entesa com disciplina i com a obra, amb la cultura del ball, les seves formes i el seu imaginari.

Com es sol dir, el cos és cosa de tots, però sovint oblidem la seva importància. És necessari construir sentint entorn el ball, donar-li més atenció des del camp teòric, perquè el cos és essencial en l'esser humà, no és una cosa extra. Per això em proposo contribuir a reflexionar sobre el moviment i el ball no només en l'esfera de la dansa com a obra d'art, sinó també passar els estudis de performance per la pista de ball, per la música electrònica, per les formes contemporànies i comunes de l'experiència del ball. La dansa, quan apareix en la seva faceta més micro, més quotidiana obre l'espai per a una manera de ser en el món. Les corporalitats en moviment contenen aspectes polítics dels que s'és molt poc conscient. Amb aquest text es vol obrir un moment per a replantejar-nos en tant que cossos que podem ballar, ja sigui a l'escenari o al carrer. Però ens permetem sentir el cos? Ens permetem ballar? deixar-nos anar? Ballar sol ser un transgredir les limitacions del cos quotidià però sense violentar-lo. Aquesta investigació s'aproxima als cossos comuns, per a replantejar-nos les relacions entre política, dansa i cultura del ball.

* * *

Les pràctiques del ball, des de la mínima insinuació fins a la catarsi col·lectiva, són capaces d'activar moments de gran excepcionalitat. El ball com a objecte central en les següents pàgines es justifica en gran mesura pel seu caràcter universal: el ball com a fenomen absolutament comú. Tots podem ballar, tots ballem en algun moment o altre de les nostres vides, encara que la dansa no sigui una cosa que fem ni mirem cada dia. Aquesta investigació parla del ball quotidià, malgrat l'escassa presència que té en el dia a dia del món occidental. I en aquest sentit, parla de la imatge disruptiva que pot arribar a ser quan s'usa com a material escènic o performatiu.

Així, pel que fa a les obres de dansa, aquí seran observades des de l'interès per la seva faceta capaç de dislocar l'experiència quotidiana, d'irrompre en l'homogeneïtat del dia a dia per a fer trontollar coses que el flux de lo quotidià havia solidificat. Dislocar implica obrir la possibilitat a noves perspectives i comprensions. Per a poder desestabilitzar s'ha d'estar en estret contacte amb lo real, amb el que tenim com a una cosa estable i coherent, o com a quelcom que no paràvem atenció. Amb la pràctica artística pot canviar la manera com ens relacionem amb un determinat fenomen o idea.

La dansa parteix d'unes condicions especialment favorables per a aspirar a aquestes capacitats: en les arts performatives -les que necessiten desplegar-se en el temps i seguidament desaparèixer- és més fàcil que l'afectació en el públic sigui potent i duradora, ja que l'obra mateixa regeix el temps concret d'atenció i suposa una vivència pròpia. Des d'aquest enfocament, el ball serà pensat com un territori tant o més potent que la dansa. I des d'aquí arrenca la curiositat per a explorar els espais liminars que queden entre ambdues realitzacions.

La dansa és un territori idoni des del qual pensar en la idea d'utopia. I el ball, com a punt zero de la dansa, com a activitat més pròxima a la vida, més immediata, més singular, sembla un bon lloc des d'on articular la força de la dansa per a dislocar. Les utopies a les que d'alguna manera ens podria aproximar són múltiples: utopies de la corporeïtat, utopies temporals, topogràfiques, relacionals... Però en general la manera com les idees d'utopia s'incorporen en aquesta investigació no és des d'una idea essencialista d'aquesta. No es busca la seva realització amb forma d'una utopia "vertadera" o radical. Aquí utopia no s'emprarà quasi mai en el sentit immediat amb el qual ve a la ment, que seria el d'un lloc ideal, sinó que apareixerà en el seu sentit etimològic: u-topia, la negació o resistència als

llocs ara efectius, reals. El lloc des del què avui en dia té sentit parlar d'utopia -i més si és en relació al ball i a la dansa- és el del nivell *micro*. Ja el mateix objecte d'estudi del treball n'és una prova: el ball com a punt des d'on articular la investigació. El ball en la seva essència precària, efímera, contingent; en la seva realització en cossos particulars, anònims...

Sovint les coses que tenim tan a prop es prenen com a buides de significat i interès. Però des d'aquesta investigació es vol obrir un espai per a revertir això, proposar una bastida des de la qual poder concentrar la mirada en punts de l'experiència quotidiana, i així fer que les coses mundanes prenguin un nou caràcter. Els balls emergeixen a través de la vida com una entitat totalment precària, però també molt autèntica. En el ball la dimensió precària no hi és només en la mesura que ho són les persones i les coses que emergeixen en el flux de la vida quotidiana i anònima. Hi és també perquè el que és performatiu és ontològicament efímer, vulnerable, contingent...

Així doncs, una part important d'aquesta tesi tracta no únicament sobre dansa, sinó sobre el que es podria anomenar performativitat quotidiana... Això es pot dir en el sentit homòleg en què *art* marca unes limitacions pels estudis estètics que fan que sovint deixi de ser útil per a investigar en el camp de les arts visuals. Les alternatives podrien ser expressions com "el fet visual", "la visualitat"... De la mateixa manera enfoco la mirada cap a les pràctiques que tenen un caràcter més performatiu, que no estrictament visual. Així, anomenar-ho "performativitat" o "fet performatiu" facilita una aproximació als fets. Aquesta visió de la performativitat quotidiana és doncs el marc en el què aquest text proposa observar les emergències dels balls. És un marc que abraça aquesta cultura dita de masses (però que no s'hauria d'entendre tant *per a* sinó *de* les masses) i ignorada per la cultura més acadèmica.

Al dia a dia, quan estem pels carrers de les ciutats estem submergits en ambients plens de mostres artístiques. No en el sentit del que s'entén comunament per obra d'art, però sí de mostres d'activitats creatives tant en arquitectura, disseny gràfic, música, moda... Així diàriament actuem en un entorn inundat de símbols artístics. Què passa en aquest sentit amb la dansa? Puc proposar dos tipus de resposta a aquesta pregunta. Per una banda, la concepció de que vivim contínuament en una coreografia. És una idea estranya al principi, però que des que es té en ment no para de cobrar més i més sentit. Per altra banda es pot respondre enfocant l'atenció als balls que sulseixen en la quotidianitat. Balls com a tals, que es donen de nit, en festes, *clubs*, en concerts, en la intimitat de la casa... Des d'aquesta

perspectiva la dansa no es troba amb el mateix grau de densitat i dispersió que tenen altres formes creatives en l'espai urbà. La dansa es concentra en espais i temps més concrets, però està allà. Al cap hi a la fi es podria percebre com una latència permanent, doncs el ball no té altre suport que el cos. Està a punt per desplegar-se si no és que, tal i com es suggeria amb la primera resposta, està constantment operant com a coreografies individuals i massives a la vegada, als carrers, supermercats, parcs...¹

En un altre moment hi ha la feina de certs coreògrafs que ja han posat en context "expositiu" els moviments dels balls d'oci, els moviments dels cossos que pertanyen a la cultura popular, en contraposició als provinents de l'acadèmia o l'experimentació més intel·lectual. Les poètiques que aquests artistes han buscat són molt diverses, però en totes les seves propostes es percep un posicionament vers la cultura del ball i un interès per reivindicar-ne diferents trets. Aquest trobament de lo acadèmic amb lo popular és la descoberta de que el moviment contemporani ja existeix, està viu i està passant als carrers.

El discurs s'ha organitzat entorn una peça clau: l'espectador. En tot procés creatiu existeixen tres grans agents: l'artista, l'obra, i el públic. Aquí el qui menys atenció rebrà serà l'artista (no és una investigació afí a les històries de l'art de caràcter biogràfic, psicològic, i menys encara, d'inclinació romàntica, en les que es tendeix a mitificar l'artista vist com a geni). El tema en sí ja es dirigeix molt cap el públic: del que ens parlen les obres és dels moviments i els cossos que tots vivim. Per això tot el primer apartat reflexiona sobre el ball en sí, i les dramaturgies del segon apartat sempre mostren una preocupació especial per a enfocar-se en la recepció, o a la participació. El públic serà sempre el punt d'origen, les persones com a generadores de moviments; i el punt últim, de quina manera aquestes reben l'obra que parla d'elles mateixes.

* * *

Hi ha un teixit d'idees i pensadors que són de gran ajuda per a sustentar les bases d'aquest estudi de tipus *micro*. Un d'ells seria Alva Noë amb el llibre *Strange tools*, que ajuda a dilucidar la rellevància de les activitats quotidianes en la constitució de coneixements i artefactes més elaborats, i funda una manera de pensar el pas de lo ordinari a lo

¹ Andrew Ward, "Dancing around Meaning (and the Meaning around Dance)", dins de Helen Thomas (ed.), *Dance in the city* (Nova York: St. Martin's Press, 1997) p. 3 - 20

extraordinari. Seguint amb la malla de filòsofs que serveixen de punt d'ancoratge per a aquest treball de lo *micro* o lo quotidià, un altre nom important serà indubtablement Michel Foucault. Les seves idees sobre les utopies són també d'enorme importància per a desvelar aquelles facetes de l'experiència quotidiana disruptives vers les lògiques habituals. Però en la nostra contemporaneïtat l'única manera pragmàtica, i per això mateix valuosa, de pensar en qüestions d'utopia és a partir dels seus espais més particulars. Per a acompanyar aquest pensament d'allò utòpic en el pla més singular però autèntic, hi ha la visió que Georges Didi-Huberman va plasmar a *Supervivencia de las luciérnagas*. En aquest text les existències particulars amb els seus gestos i les seves paraules quotidianes són reivindicats com una genuïna forma de resistència.

És necessari posar el focus en la dansa, centrar l'atenció en el fenomen de la cultura del ball. L'objectiu buscat no és celebrar la cultura del ball ni elevar el seu estatus (tot i que això hi és implícit) sinó aprofundir en ella des d'eines teòriques i des de l'observació de pràctiques artístiques contemporànies, i així extreure una reflexió més rica sobre el contingut filosòfic, artístic, polític i social de la dansa.

1.1 PERSPECTIVA

L'exposició de les idees d'aquesta tesi s'enceta amb l'apartat *Ball i dansa: observacions preliminars*. El títol que havia aparegut com a primer impuls però, havia estat *Definicions introductòries*. El canvi es deu a la intenció de voler combatre un vici profundament arrelat en les mecàniques del pensament occidental, una inclinació a pensar segons definicions tancades, ontologies. Les definicions -especialment en el pensament artístic- acaben essent mentides, falses il·lusions d'un coneixement acabat que necessàriament es veurà desbordat pels usos i les emergències de l'objecte pretesament definit. Així, en aquest primer apartat es declara la renúncia a la definició a favor d'unes observacions, puntualitzacions, dilucidacions...

Igualment és important aclarir des del principi que els conceptes de ball i dansa no volen plantejar-se com un dualisme definitiu, malgrat la classificació del treball en dos seccions (això és una qüestió que s'anirà desenvolupant profundament). Aquesta perspectiva segueix al llarg del primer bloc (en el segon no serà tan patent ja que és molt menys abstracte): així, la pregunta a fer-se no és "què és ballar?" sinó què significa, què implica, quan i com es dóna la pràctica?

Lligat a aquesta idea, voldria exposar que la present investigació no ha estat pensada amb la meta d'obtenir una resposta única i concreta. Per començar, el seu origen no va ser una sola pregunta –com és habitual en les investigacions científiques– sinó la identificació d'una àrea en la que aprofundir des de la construcció de determinades perspectives. Investigant en el terreny de l'art, el funcionament amb hipòtesis no acostuma a ser adequat. No és una investigació que avanci en un camí cap a la confirmació o refutació d'una hipòtesi, el seu moviment és més com el d'un recorregut que acaba travessant el territori amb uns moviments que no podia preveure des del punt de partida, però que acaben construint un nou mapa amb paratges i idees descobertes.

En aquest cas l'entrada a la investigació va ser per una banda des de l'experiència directa amb la pràctica de la dansa. I per altra, per altra per la descoberta de l'obra d'Ohad Naharin. Va ser trobant-me com a espectadora de *Minus 16* que va començar a prendre més forma la idea de desenvolupar aquest *zoom* de significació vers el ball quotidià. Això que havia

detectat va seguir cobrant sentit successivament a l'anar assistint a diverses obres en les que hi veia de fons uns interessos molt semblants als que estava pensant.

*“La investigación no arranca de un lado ni de una observación sobre el otro, sino de la experiencia plena, concreta y vital de estar en el mundo. (...) Es más bien un punto de partida “estético” si traducimos el griego aistheton por “experiencia” y aistheithai por “experimentar.”*²

En l'evolució de la investigació, igual o més important que la investigació teòrica, ha estat la revisió constant de la programació d'arts escèniques al llarg d'aquest any. El treball es nodreix principalment de les obres que s'han pogut veure a Barcelona en la temporada 2016-2017 (amb excepció de *Last Work*, de la Batsheva Dance Company, per la qual vaig desplaçar-me a Madrid). Aquest fet s'ha materialitzat d'alguna manera en l'estil del treball, ja que ha comportat que l'anàlisi de les obres que construeixen el segon apartat es faci des d'una posició de participant. Qualsevol autor redacta des d'una context i vivències determinades, però escriure sobre obres escèniques que s'han viscut, algunes d'elles participatives, desemboca a un relat on la primera persona i la centralitat del propi cos com a subjecte que investiga es fa més patent. (Al final del text es pot trobar un annex amb la relació d'obres a les que he assistit).

De la mateixa manera, al pensar i escriure sobre el ball quotidià tampoc es poden eludir les pròpies pràctiques, i una escolta més oberta i conscient ha format part de la investigació. A més, paral·lelament a la investigació he realitzat 10 sessions de moviment que han tingut lloc a l'Institut del Teatre de Barcelona, dirigides per Ariadna Montfort i Mario G. Sáez (*This is not a party*), que m'han ajudat a pensar no només des de la paraula sinó des del cos. Aquestes sessions han sigut un espai que m'he apropiat per a abocar-hi els neguits i intuïcions del treball i tractar-los des del mateix llenguatge del que parlo, la dansa. Enlloc té més sentit abraçar la presència del cos de l'investigador que en una temàtica com la que ens ocupa, centrada en l'experiència de la corporeïtat i la performativitat dels cossos comuns. El cos serà una font de coneixements que de cap altra manera poden aprehendre's.

² Vilém Flusser, *Los gestos. Fenomenología y comunicación* (Barcelona: Editorial Herder, 1994) p. 205

1.2 ESTRUCTURA

La investigació es presenta dividida en dos grans blocs que es corresponen a dos registres diferents de l'experiència de la dansa contemporània: el ball quotidià en el primer, i les pràctiques artístiques coreogràfiques en el segon. Abans d'entrar al primer, hi ha un petit apartat (*Ball i dansa: observacions preliminars*) en què s'introdueixen algunes idees per a tenir un marc comú a partir del qual parlar amb propietat del que s'entén per la cadascun dels dos conceptes.

La primera part (*Balls anònims, performativitat quotidiana*) reuneix una sèrie d'idees teòriques que van conformant una nova visió del fenomen del ball. El discurs no s'orienta únicament a pensar el ball *per se*, sinó que el fi és apuntar al seu diàleg amb la dansa, i així anar avançant en la pregunta: de què ens parla la dansa amb el ball no escènic? Es comença explorant la vivència del ball en un sentit ampli, per després concretar en les pràctiques contemporànies del ball quotidià, i finalment s'exposen algunes de les implicacions polítiques que revela la cultura del ball com a possible contraprojecte de les lògiques habituals del sistema i els seus mecanismes masclistes, cartesians i eurocentristes. La segona part (*Gestos coreogràfics*) segueix dirigint l'interès a aquestes qüestions, però ja no des de la mirada a la performativitat quotidiana, sinó observant com des dels llenguatges artístics es treballa l'experiència del cos en moviment i els mecanismes de la cultura del ball. Aquesta consta de dos subapartats (*La perspectiva d'una posproducció en dansa*, i *Coreografiar l'experiència del ball*) però el central és el darrer. El primer funciona com un contrast vers el tipus d'obres que realment seran objecte de la tesi. És a dir que el plantejament i els exemples que apareixen en aquest apartat serveixen com un *zoom-out* per a entendre millor -per oposició- les obres que s'observaran al següent punt. A continuació es proposa un recorregut per una sèrie d'obres que concreten les idees que s'han anat veient en propostes estètiques, i finalment hi ha un subapartat per a analitzar algunes de les poètiques que compartien peces.

2. BALL I DANSA: OBSERVACIONS PRELIMINARS

Què entenem per ball i què entenem per dansa? El català possibilita una distinció immediata amb dos mots, al contrari que altres llengües com l'alemany (Tanz) o l'anglès (dance). Aprofitant aquesta facilitat que ens dona l'idioma, i donat que la diferenciació entre els dos conceptes és una qüestió clau que estarà en la base del desenvolupament d'aquest text, es procurarà en tot moment fer un ús acurat dels dos termes.

Aquí l'objectiu últim no serà delimitar ambdues categories, sinó pensar en les seves connexions. Però per poder-ho fer primer de tot caldrà parlar del ball des d'un sentit de primer estadi. Això és una propietat que cal entendre situant el paper del ball dins de la dansa. Així la dansa es veu com a disciplina del ball. Fins aquí pot semblar una obvietat, però és la pressuposició inicial de la que partim per a la reflexió (més endavant caldrà matisar i complexificar aquestes afirmacions). El cos en moviment és la matèria prima de la dansa, el seu punt zero, comú a totes les obres coreogràfiques (deixem per ara de banda aquelles corrents com la no-dansa, la dansa-teatre, etc...). Una peça de dansa parteix de la capacitat de ballar així com una poesia neix de la capacitat del llenguatge.

Començant doncs amb l'empresa de dilucidar el sentit de què és ballar, es pot dir que el ball és una capacitat comuna dels éssers humans. És una activitat que tota persona practica en major o menor mesura, ja que el seu origen és biològic, innat. Hi ha una plaer en seguir el ritme de la música amb el cos, es tracta d'una reacció sovint involuntària. Ballar és quelcom comú, i que es fa per molt diversos motius i contextos. La dansa en canvi, s'embrancha més amb la reflexió, la disciplina... La dansa és gairebé sempre coreografia, i darrere d'aquesta s'hi pot trobar una intensió determinada, i una voluntat molt conscient de comunicar a un públic.

Per aprofundir en aquestes qüestions, és interessant conèixer la investigació que Alva Noë exposa a *Strange Tools. Art and human nature* (2015), on explica la relació que veu entre dansa i ball. El filòsof presenta una teoria de l'art en què els gests artístics són impossibles de deslligar dels actes més ordinaris i habituals. Així, identifica aquestes estructures

quotidianes amb la categoria “activitat organitzada”, la qual ha de complir les següents sis característiques:³

- a) No és una activitat resultant de ser una persona cultivada, sinó que respon a una capacitat primitiva, biològica, arrelada profundament en el sí de l'espècie.
- b) Malgrat ser una competència innata, requereix un grau de capacitat cognitiva i atenció en el que està succeint que pot arribar a ser més o menys elevat.⁴
- c) L'activitat és potencialment una font de plaer pel qui la practica.
- d) En el cas que sigui una activitat compartida entre dues o més persones, cap d'elles té la capacitat ni l'autoritat per dirigir la totalitat del que s'esdevé.
- e) L'activitat té uns ritmes mitjançant els quals s'estén en el temps: una estructura interna pròpia, amb torns, relació entre les parts...
- f) La realització de l'activitat implica una funció.

Aquesta cartografia per pensar en l'existència d'activitats organitzades de la vida quotidiana resulta extremadament lúcida per pensar en què és el ball. De fet l'autor del llibre utilitza aquesta activitat com a cas exemplar. Continuem doncs amb la clarificació del què és ball i dansa amb una aplicació d'aquestes sis característiques de les activitats organitzades al cas que ocupa:

Els humans ballem de manera espontània. És una reacció motriu a l'escolta d'un ritme o una melodia (a). Des del punt de vista enactivista, ballar requereix d'unes atencions en l'entorn que poden arribar a ser molt complexes tant qualitativa com quantitativament: la resta de persones amb qui es balla, la coordinació del propi cos, les propietats de la música... Ballar suposa una consciència espacial, rítmica, motriu, del propi cos, de les relacions amb com ballen els demés... Així que malgrat ser una capacitat innata, requereix un determinat grau de capacitat cognitiva i atenció en el que està succeint (b). Ballar és clarament una font de plaer (c). Un ball en comunitat es desenvolupa per una relació entre les persones, però cap d'elles imposa una autoritat total per decidir com segueix l'activitat, sinó que simplement es realitza (d). És òbvia la manera com l'acció de ballar es desenvolupa

³ Alva Noë, *Strange tools. Art and human nature* (Nova York: Hill and Wang, 2015) p. 4 - 5

⁴ Aquest punt cobra especial sentit dins el marc teòric enactivista des del que pensa i escriu Alva Noë. L'enactivisme afirma que la percepció no és un procés passiu, sinó un èxit que aconseguim gràcies a que constantment estem interactuant amb l'entorn, activant certes habilitats i coneixements. Al prefaci de *Strange Tools* sosté que el percebre és més pròxim a escalar un arbre, que no a fer la digestió.

en el temps, i amb una estructura ja sigui més o menys pautaada (e). Pel que fa a la funció de la dansa com a activitat organitzada que és, aquesta no resulta clara ni inequívoca. Però hi ha múltiples raons per les quals es balla: per recordar els orígens, per mantenir una tradició, per dinamitzar un ritual social, per relacionar-se amb els altres, per seduir, per expressar-nos, per diversió... (f).

En aquest punt ha quedat més concretat el que es pot entendre pel concepte ball. El següent pas seria anar a buscar el sentit del de dansa, però això es troba també en el raonament de Noë quan explica que el paper de l'art és el de re-organitzar les activitats organitzades. Què significa exactament això? El fet coreogràfic no és ball. Crear una coreografia o interpretar-la no és estar dins d'una activitat organitzada.

*"Don't choreographers make dance? No. Dances are organized activities. You can't make them. We participate in them. We get caught in them. Dancing happens. Situations produce them. People dance."*⁵

Els humans fem art a partir de les activitats organitzades, perquè ho necessitem. L'art és essencial per la naturalesa humana. Fem art perquè ens ajuda a pensar en allò que estructura les nostres vides, ens hi veiem reflectits. Les coreografies són importants no només, ni principalment, perquè la dansa és important, sinó perquè ens parlen de com som, ens parlen de la nostra faceta vital com a ballarins, la qual és un aspecte profund del nostre ser.⁶

* * *

Més endavant s'aprofundirà i es posaran en tensió aquestes qüestions, aquests ordres lògics amb que estem relacionant el ball i la dansa unidireccionalment. I és que aquesta aparentment tan nítida distinció entre ball i dansa entra en crisi en diversos flancs. Des de la teoria, el mateix Alva Noë posa en tensió l'ordre lògic amb ha quedat relacionat el ball i la dansa. I si mirem les pràctiques, la dansa també es va preocupar de revisar aquesta divisió ontològica. Nascuda als anys 60', la dansa postmoderna, va fer trontollar molts –sinó tots– dels pressupòsits sobre els que s'havia pensat i creat la dansa des dels inicis dels ballets. La

⁵ Noë, *Strange tools*, p. 13

⁶ *Ibid.* p. 13 - 14

dansa postmoderna polemitzava temes com què es la coreografia, i quin pot ser el paper del coreògraf si no solapa el de l'interpret (cosa que fins aleshores pràcticament no havia succeït). Qüestiona també la importància de la tècnica en els ballarins, posant-la sovint en últim pla. En aquesta línia, propugnaven: el moviment quotidià (afegeixo doncs, el ball quotidià) també podia ser dansa, qualsevol persona amb formació o sense eren ballarins.

Per tant, aquests dos exemples de la teoria i la pràctica serveixen d'introducció per a començar a traçar el present camp d'estudi: un territori liminar que es vol observar no com a oposició estàtica, sinó com a dialèctica.

PRIMERA PART:

COSSOS ANÒNIMS, PERFORMATIVITAT QUOTIDIANA

3. DILUCIDANT QUÈ SIGNIFICA BALLAR

Com podríem explicar el gest de ballar? A continuació s'abordarà la tasca de concretar de què es parla quan es diu "ballar normal". Resignificar aquesta expressió, entrar en el sentit vague i les connotacions que invoca de primeres per a donar-li un sentit més acurat.

En aquest procés ha calgut valdre's de diversos camps o vies d'aproximar-se a l'objecte a dilucidar. Així, pensant a la manera del que Rancière ha anomenat *indisciplina*⁷, el discurs és veu enriquit. Les disciplines no actuen només com un instrument per a analitzar l'objecte, sinó que acaben construint l'objecte en sí. Aquí certa mirada sociològica serà interessant, però també la filosòfica, des de l'estètica i molt especialment des del posicionament fenomenològic. En aquest apartat, el fenomen del ball vol ser observat des de l'experiència, és a dir, de la vivència encarnada, en primera persona, de l'acció.

* * *

Des d'aquest punt de vista es pot establir la diferència (vàlida per a tots els que no siguin ballarins professionals) que la dansa com a forma artística és un fenomen tradicionalment per a ser mirat com una imatge externa, mentre que el ball és una pràctica pròpia. En referència a aquesta dualitat podríem estendre les oposicions: som capaços d'aprehendre la corporeïtat com a quelcom exterior o interior, com a imatge visual o com a sensació física, com a alteritat o com a pròpia identitat... L'enteniment de qualsevol acció que pugui fer un cos és diferent si la faig jo o un altre: respirar, caminar, ballar... Si ho fa un tercer, ho coneixem a través d'alguns dels sentits clàssics, primordialment la vista. Ara bé, si sóc jo qui camino, respiro o ballo, no ho percebré tant com a imatge sinó com a sensacions musculars, esforços... Aquestes sensacions les percebem mitjançant un sentit molt menys conegut, el sentit cinestètic, que ens dona la informació sobre el propi esquema corporal, el moviment, l'equilibri, la situació espacial...⁸

⁷ Jaques Rancière, "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", dins de *Parrhesia*, N. 1 2006, p. 1 - 12

⁸ Carol-Lynne Moore i Kaoru Yamamoto, *Beyond words. Movement Observation and Analysis* (London [etc.]: Routledge, 2011) p. 3

Al segon bloc de la tesi es desenvoluparà més la perspectiva del ball vist des de l'alteritat, però primer ens centrarem en l'experiència pròpia del ball (que inclou també l'experiència del ser en comunitat). Aquest apartat pensa sobre l'acció posada del revés, cap a dins, una aprehensió fenomenològica de la corporeïtat *en-sí-mismada*. A més, el cos viscut des de dins s'ha d'entendre no com el nostre instrument, sinó com el que som. El cos com a jo, com a única propietat intransferible, com a pròpia realitat, el cos subjectiu pel i amb el qual visc. Amb el cos un s'incorpora al món, fa que pugui prendre sentit, i hi intervé. Malgrat això, gairebé sempre vivim oblidant la importància del cos, generalment només en tenim una percepció més conscient quan ens molesta perquè tenim fred, gana, ens hem fet mal...⁹ Però mentre un balla assumeix un nou cos. La percepció del cos, és a dir d'un mateix, canvia. La consciència que fa prendre no és només la del propi cos, sinó la de que un mateix és únicament això, cos, i no la suma d'un suposat dualisme.¹⁰

Davant l'enorme complexitat de saber quina és la concepció del cos que englobarà aquest escrit, és fàcil començar concretant quina no és: en aquest discurs el cos no té res a veure amb el cos de l'anatomia i la ciència, és un cos com a fenomen propi, com a experiència del ser encarnat, ser en moviment, i també és el cos en el context de la seva representativitat.

El ball, com a experiència purament fenomenològica, és impossible de transcriure a paraules estables i comunes. Els usos del ball sempre desbordaran el que aquí es pugui dir. Però no per això s'ha d'abandonar el propòsit. Aquí segueixen alguns traços generals, intuïcions i intents de traducció a la paraula.

⁹ Ángel Xolocotzi i Ricardo Gibu, *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad* (Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés, 2014) p. 10

¹⁰ Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics* (Pittsburgh, Pa.; London: University of Pittsburgh Press, 1987) p. 30

3.1 TRENAR LA DISCIPLINA CORPORAL

El “ballar normal” emergeix en múltiples codis corporals i estètiques. Es produeix en infinitat de formes i contextos diversos (balls en una celebració tipus ritual com aniversaris o casaments, en la intimitat, en una pista de ball, un *club*...¹¹). Una expressió més adequada que “ballar normal” podria ser parlar de “balls comuns”. Per començar perquè el que imaginem que és ballar normal no és el mateix a Alemanya que a Colòmbia, ni és el mateix ara que als anys 20'. En canvi per ball comú podem parlar del fenomen en un sentit més abstracte. Ball Comú perquè és una pràctica que es sol fer conjuntament, en comú. Comú perquè és un estil compartit, per una comunitat o una societat... També és comú el ball en el sentit de planer, corrent, usual (antònims de distingit). I com a última accepció però potser la més rellevant, comú perquè la capacitat de ballar és universal. Pensar sobre aquests balls comuns és parlar en cada moment del ball més present, de balls realment contemporanis ja que ningú els governa s'actualitzen constantment quan els cossos els encarnen.

A primeres, la visió d'un ball pot semblar quelcom absolutament normal, en la connotació més negativa de l'adjectiu. Una pràctica lúdica, de plaer i diversió, buida de significat i interès. Però només cal veure el ball d'una altra persona, col·lectiu, o país, per adonar-se de tot el que aquestes pràctiques tenen implícit, i del vívid reflex que són del moment en que vivim... Cada època té la seva manera o maneres de moure a les persones. El teixit de valors d'una societat modela els moviments corporals de la nit. I viceversa, les persones amb els seus moviments poden tensar el clima social.

No només la dansa escènica es desenvolupa dins d'uns codis artificials. Quan ballem de manera espontània o “natural” també ens movem dins d'un ventall de moviments acceptats culturalment. Acceptant això però, l'interès està en diferenciar els balls socials entre els que estan codificats de manera pràcticament tan tancada com la dansa professional, i els que es generen al moment amb gran poder d'improvisació. Començant pel ballet (que tot i que ara és una dansa elevada a l'escenari, va néixer com a ball social)

¹¹ Escriré *club* en cursiva ja que en cap de les accepcions catalanes (passa el mateix en castellà) pren el significat de local nocturn on sortir de festa i ballar, el qual sí que és molt patent en anglès. A més, la decisió d'usar la paraula anglesa *club* va en relació a lo especialment útil que serà el terme *clubbing*, pel qual tampoc en tenim una traducció idònia.

des del principi era un ball extremadament codificat que calia aprendre i assajar. Balls socials més recents com el vals, funcionen també amb una total ordenació del moviment. Igual passa amb pràcticament tots els balls del segle XX.

Aquí volem focalitzar l'atenció en el que ens ofereixen els balls menys pautats, menys disciplinats, menys entrenats. Balls que són preses de decisió constants amb la gravetat, el ritme, el conjunt del propi cos... Entenem el ball comú o normal quan és fa des del que demana el cos, no des de pressupòsits externs, ni ideals estètics previs. No hi ha voluntat de configurar formes pre-establertes, sinó que les formes emergeixen en el moment. Tot això dissol considerablement els paràmetres del que és ballar bé o malament. Permet una forma de ball molt democràtica.

L'experiència del cos al ballar així es pot descriure com una experiència dionisiaca. En aquest sentit el cos quotidià s'entén com a apol·lini: un cos educat segons normes, moviments harmònics, controlats i racionals. El dionisiac és el de la fantasia, l'èxtasi, la llibertat i la sensualitat.¹²

En aquesta investigació l'atenció es posa en aquestes cultures del ball menys codificades, i contemporànies, lligades sobretot a la música electrònica. Però és molt interessant pensar sobre aquestes formes de ball que han existit sempre, inclús quan el ballet era el ball de moda, un ball encara social. També aleshores les persones comuns encarnaven una altra mena de moviments. Moviments d'aquests propis que expressen el seu propi poder, no el de cap ordre ni autoritat. Si reconstruir les danses més oficials ja és difícil, la manca de documentació dels balls populars ens obliga a fer un gran exercici d'imaginació per a visualitzar com deuria ser aquesta cultura del ball que apareixia i desapareixia fora de la cort. Brueghel el vell va pintar alguns quadres on es veuen pagesos ballant. Una exaltació corporal que la cort considerava ordinària i vulgar, i que l'església sancionava tant com podia per considerar-ho una desviació de la virtut ètica.

¹² Phil Jackson, *Inside Clubbing. Sensual Experiments in the Art of Being Human* (Oxford: Berg, 2004) p. 15



Brueghel el vell: *El ball nupcial*

<https://www.dia.org/art/collection/object/wedding-dance-35573>

* * *

Com s'explicava a l'inici al repassar les idees de *Strange Tools*, ballar té un origen innat, sovint una música ens atrapa i comencem a marcar-ne el ritme amb una part del cos, al principi sense adonar-nos-en, és com una descàrrega interna que ens provoca la música que ens agrada. El fet és que a la vida ballem de manera espontània, i és una agitació que genera plaer.

*"People dance on purpose, but they don't decide how to dance, at least not at the level of the way their movements are swept up into and organized by dancing. The dancing just happens. One dancer may "lead", but this is just a special way of letting oneself be caught up in the dance. A good dancer is in the flow."*¹³

Però de la mateixa manera que ballar permet fluir i viure una experiència feliç, també pot esdevenir una situació altament incòmoda, i és interessant analitzar aquesta segona opció. El ball obre un espai al cos per existir fora de la disciplina quotidiana, és un lloc d'alliberament, un moment d'excepció. Però precisament per aquest caràcter extraordinari, rar, inusual... ballar pot ser una situació tensa. Freqüentment es balla tímidament, amb uns moviments continguts. Es balla però sense voler violentar la manera quotidiana d'estar físicament.

¹³ Noë, *Strange tools*, p. 12

Vivim en una rigidesa i disciplina absolutes des del punt de vista corporal. Ballar, en qualitat d'excepció, possibilita o bé una gran alliberació i plaer, o bé poc més que una brusca manifestació de la poca consciència corporal que es té. De sobte es fa palès la capacitat de decisió sobre el moviment del propi cos, més aviat la responsabilitat davant les infinites possibilitats d'usar el propi cos. Llençar-se o resistir-se al moviment?

El dilema existeix també perquè a la vida quotidiana tothom està sempre performant un paper. Pel sociòleg Erving Goffman, ser una persona no és altra cosa que performar ser una persona. És una concepció similar a la de Judith Butler en el sentit que la identitat es quelcom que es genera només a mesura que es fa activament. La seva perspectiva és interessant en el punt d'aquesta investigació, perquè construeix l'estudi que fa de la persona en la vida social sobre uns símls amb l'actuació teatral. A *La presentación de la persona en la vida cotidiana* explica com l'individu actua vers els altres per a intentar controlar la impressió que genera.¹⁴ En aquesta performativitat es busca instintivament certa coherència en el paper. Quan un se surt del rol, del comportament habitual (format per la classe social, pel gènere, per la situació...), el sistema d'interacció social s'enfonsa generant incomoditat i vergonya. Ballar és una acció susceptible de ser percebuda –parlem ara especialment de la cultura occidental- com una incoherència en el guió. L'origen etimològic de la paraula persona està directament lligat amb la paraula llatina per designar una màscara teatral. Seria en aquesta actuació constant del propi rol, que cadascú es coneix també a un mateix:¹⁵

“En cierto sentido, y en la medida en que esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos –el rol de acuerdo con el cual nos esforzamos por vivir-, esta máscara es nuestro <sí mismo> más verdadero, el yo que quisiéramos ser. Al fin, nuestra concepción del rol llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad.”¹⁶

És interessant imaginar la perspectiva que sempre vivim en una mena de coreografia, ja que sempre tenim un cos en un espai i un temps determinats. Decidim constantment què fem amb ell, i normalment ho fem segons codis de comportament més o menys subtils,

¹⁴ Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006)

¹⁵ *Ibid.* p. 31

¹⁶ *Ibid.*

prohibicions puntuals, les possibilitats de l'entorn, i sobretot una economia del gest. El cos quotidià està disciplinat en els seus gestos i desplaçaments, tots anem perfectament encarrilats. El seguiment d'objectius pràctics a realitzar contínuament ens coreografia. El ball i la dansa són idees contraries a una economia del gest. En el ball aquest presència d'objectius pràctics desapareix, i per això l'oportunitat de prendre una decisió qualsevol pot desencadenar el bloqueig.

Al ballar succeeix un alliberament de la omnipresència constant de la paraula. Sovint la mateixa música tampoc té lletra. Ballant un s'expressa i s'exterioritza, però és una situació completament no-verbal. És una altra qualitat de l'activitat que també es pot viure des de la felicitat o des dels problemes per adaptar-s'hi. Així doncs, el ballar és una competència comuna, innata, i que tothom practica, però malgrat aquesta predisposició, les normes socials cohibeixen la seva realització.

* * *

Al treballar amb el gest coreogràfic que es dedica a pensar el ball quotidià, aquest últim pot presentar-se des de l'abandó absolut, quasi l'èxtasi, o bé des de l'experiència de la contenció, la vergonya. La tensió entre ambdues experiències del cos (per una banda la cerca del que veurem que Foucault va anomenar cos utòpic, i per altra la convivència amb el cos-gàbia) es troba en qualsevol dansa o coreografia, però crec que hi és encara amb més intensitat en els balls quotidians, en el ball com a acció ociosa o ritual. Tots podem ballar, i tots ballem en algun moment o altre de les nostres vides, malgrat l'escassa presència que té el ball en la quotidianitat del món occidental. Si es volgués buscar profundament algun aspecte teleològic del ballar, podria trobar-se en aquest intentar trobar el cos utòpic.

Amb el ball el cos se surt dels seus límits habituals, el moviment el converteix en una entitat canviant, múltiple... L'arrel etimològica de la paraula performar contribueix a dilucidar com el ball pot apropar-nos al cos utòpic: el prefix *per-* expressa una perfecció o superació del que segueix, en aquest cas *formar*, la forma. Així, performar o ballar seria enderrocar el cos amb la seva forma i els seus límits. Ve a la ment Loïe Fuller i els seus espectacles d'inicis del segle XX, en els quals ballava amb grans teles entre les que desapareixia tant qualsevol forma antropomòrfica, com la idea de lo estàtic o lo pesat. Projeccions de llums de colors

omplien les gegants teles ondulants, de manera que en un moment semblava que fos una papallona i al segon una flor...

Una altra visió que suma a aquesta teoria del ballar com un espai per al cos utòpic és el vincle ancestral de la dansa amb lo ritual. Amb els rituals les persones es transformaven, els cos adoptava uns ritmes i moviments que el transfiguraven a un cos que poc o res tenia a veure amb la seva persona habitual. El mateix terme *èxtasi* etimològicament desvela un estar fora de sí mateix. En aquest sentit, el cos es el punt inicial i a la vegada mitjà per a experimentar una altra corporeïtat. Aquest transcendir, aquest abandó voluntari del món corrent estava ja en el ritual i ha quedat sedimentat en qualsevol ball, ja sigui el de ballarins professionals o el d'una persona en la intimitat.

I és que de fet no és necessari anar a l'espectacularitat estètica de Fuller. Saltant més d'un segle fins el dia d'avui, penso en el ball més profà de les discoteques. Un discret balanceig del pes d'una cama a l'altra, o un ombro marcant el baix. La unitat mínima del gest i moviment. I respon també a aquella força dels cos utòpic per aparèixer, la necessitat de deixar de ser una forma pesada i estàtica, la necessitat de fluir.

Certes drogues en aquests contextos també anirien probablement cap a la recerca del cos utòpic. Però no he tocat encara un element primordial en la dansa: la música. La música com a acompanyant del cos utòpic, i no només perquè es sol parlar d'ella com l'art més abstracte i eteri, sinó per la seva relació visceral amb el cos. V. Flusser a parla en "El gesto de oír música" i afirma que és una activitat que ens transforma, ja que el missatge que escoltem ens arriba de tal manera que ens trasmudem en ell. Segons Flusser això passa perquè les ones sonores penetren el nostre cos -no només els òrgans auditius- i vibren en tot ell. Literalment el cos vibra amb les ones sonores, i així el cos esdevé música i la música cos. Som permeables a les ones, i la empatia pot ser tan gran que:¹⁷

*"En la audición musical desaparece la separación entre hombre y mundo, el hombre supera y va más allá de su piel, o a la inversa, la piel supera a su hombre."*¹⁸

¹⁷ Flusser, *Los gestos*, p. 152

¹⁸ *Ibid.* p. 155

Entre totes les variants de la música electrònica, hi ha una cosa que sol repetir-se i és una concentració en els greus, una línia de baixos que et travessa el pit, et converteix en caixa de ressonància. La recepció del missatge equival a convertir-te en el missatge.

Al desenvolupar la qüestió del cos utòpic mitjançant el cas del ball, es veu clarament que l'objectiu no és esborrar el cos, no volem alliberar-nos d'ell, però sí alliberar-lo. També crec important recalcar que així com aquest alliberament no ha de renunciar al cos, tampoc ha de renunciar a la sensació de *"el lugar absoluto, el pequeño fragmento del espacio con el cual, en el sentido estricto, yo me corporizo"*.¹⁹ Foucault escriu aquesta cita a l'inici amb un sentit de negativitat, però hauríem de pensar si això mateix que descriu no és convertible a una característica positiva. A vegades ballar és el poder estar existint en aquell *hic et nunc*, i experimentar allò que Csíkszentmihályi anomenà un estat de *flow*. Aquesta concentració en el propi cos i en l'estrict present és quelcom que trenca totalment amb lo quotidià.

La dificultat del ball, inclús del més íntim, banal, o quotidià, està en superar el nostre cos no utòpic: *"en esta jaula que no me gusta, en la que tendré que mostrarme y pasearme; a través de esta celosía tendré que hablar, mirar, ser mirado..."*²⁰ i ballar afegim ara. Usar-lo, malgrat tot, per a connectar amb aquell *"lugar que no tiene lugar directamente en el mundo"* i fer *"de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario..."*.²¹

* * *

Foucault va pensar també en els llocs físics en relació al concepte d'utopia. A la conferència *espaces autres*²² va descriure les heterotopies, uns llocs utòpics que existeixen en un emplaçament real (les utopies en canvi, no ens interessen tant perquè són irreal). En ells mateixos hi ha articulades relacions amb tots els altres emplaçaments, i a la vegada els contradueixen. Les sales de ball o les discoteques serien així clarament una heterotopia.

¹⁹ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010) p. 7

²⁰ *Ibid.* p. 8

²¹ *Ibid.* p. 13

²² Michel Foucault, "Espacios diferentes" dins de *Obras esenciales. Vol III: Estética, ética y hermenéutica* (Barcelona: Paidós, 1999)

“Son una especie de contraemplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables.”²³

Foucault defineix alguns principis per identificar una heterotopia com a tal.²⁴ Per exemple, que totes les cultures construeixen heterotopies, que aquestes evolucionen dins la societat que les genera (en el seu funcionament, forma, les relacions que la gent hi estableix...). Algunes de les característiques són especialment interessants per entendre millor les sales de ball de l'actualitat. Foucault apunta que les heterotopies són normalment llocs molt aïllats i a la vegada permeables. Per entrar-hi s'ha de passar per alguna mena de ritual, o s'ha de tenir en certa mesura un permís. Una heterotopia planteja una relació especial amb la resta dels llocs reals. Ho fa per oposició, creant un emplaçament estrany, però que la sensació a l'estar-hi dins és que tot l'exterior és encara més irreal.

No es pot parlar de les sensacions a l'estar en una heterotopia i ignorar la qüestió del temps. L'estada a una heterotopia genera unes condicions pròpies i especials en la percepció del temps: obre heterocronies. En una heterocronia el temps omple l'experiència d'una manera radicalment diferent al temps quotidià. Aquesta ruptura estètica de la temporalitat es pot acomplir per dos modes: o bé per la acumulació del temps, o bé per la vivència d'un temps fútil. Les experiències del ball o de la nit són l'oposició a la idea d'una acumulació de múltiples temporalitats acumulades, sinó que es construeixen en un present absolut que en tot cas s'experimenta condensat i perpetuat al llarg de diverses hores.²⁵ Però l'heterocronia de la festa fluctua en certa manera entre les opcions de futilitat i acumulació que proposa Foucault. Té quelcom d'aquesta eternització que ve del present elàstic, però situat dins d'una vivència crònica, passatgera, no és un fenomen que existeixi

²³ *Ibid.* p.434 - 435

²⁴ El mirall pot ser un símil paradigmàtic ja que ajuda a entendre què són les utopies i les heterotopies. Un mirall és una utopia en el sentit que l'espai generat “dins seu” no és un espai real, sense emplaçament. Al mirar-nos-hi ens veiem emplaçats en aquest espai virtual. A la vegada però, aquest mateix mirall és una heterotopia ja que l'objecte ocupa un lloc real dins de l'espai físic i social real. Reuneix la característica d'existir en el pla real, però a la vegada de traçar un espai virtual en el que et pots observar reflectit i retornar-te així cap a la realitat. Una heterotopia és real i irreal a la vegada.

²⁵ A partir de la pàgina 40 s'aprofundirà en aquestes idees.

sempre allà, sinó que viu en unes temporalitats interrompudes. El temps de la festa es caracteritza també per poder connectar amb l'*Urzeit*: els primers temps de l'univers. La festa, al suspendre el temps articulat, evoca aquella eternitat que sempre és actual, i que és l'espai-temps del mite.²⁶

Les heterotopies físiques estan en estreta relació amb el cos utòpic. És recurrent narrar la figura del DJ i de la discoteca com un mode contemporani del que van ser els rituals màgics, amb un xaman de mestre de cerimònies, a l'empara de la nocturnitat... La foscor a vegades absoluta nega el cos observat (del qual l'autor parla al referir-se al cos-gàbia, el cos no utòpic) per a ser un cos sentit. El ball en comunitat, encara que sigui amb gent desconeguda, també podria considerar-se un estat d'utopia, cossos fora dels seus límits, travessats per una energia co-generada entre tots. La suma de foscor, la connexió amb la materialitat de la música, i el ball amb els demés cossos poden fer preguntar-nos fins on arriba el propi cos? On es troba la línia concreta on acabo?

Així que si parlem d'utopies realitzades en termes de Foucault, el cos ballant és un cos utòpic, i el *club* és una heterotopia.

* * *

Altres teòrics -des de l'estètica, la sociologia i l'antropologia- han desenvolupat idees que podem fer entrar en diàleg amb aquests conceptes que trobà Foucault per a desgranar realitats inscrites en lo quotidià però que a la vegada es deslliguen de les seves lògiques.

La distinció entre la festa i la quotidianitat arrenca de la dicotomia entre lo sagrat i lo pagà. Roger Caillois va desenvolupar aquest tema, que en el fons és una descripció de la mateixa qüestió que observa Johan Huizinga al dissecar el fenomen del joc al llibre *Homo ludens*. I no dista massa tampoc de l'anàlisi foucaultià de les heterotopies, del concepte de *flow* del psicòleg Mihaly Csikszentmihalyi, o del paper que Gadamer dóna al la festa i al joc. Aquesta pluralitat de perspectives va sumant sentit a l'interès que té la festa i el ball en aquesta tesi.

²⁶ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004) p. 108 - 118

Aquí preferentment observarem el ball i la festa comparant-les amb el joc, més que no pas amb lo sagrat. La perspectiva de lo sagrat pot ser útil en alguns punts, però fa connexions falses amb el sentiment religiós, i du a pensar la festa com a ocasió causada per raons determinades pel calendari religiós, res més allunyat de la realitat que ens ocupa, en què aquest caire tan transcendental es substitueix per festes molts cops sense motius concrets. La majoria de bibliografia existent sobre la festivitat pren aquesta perspectiva que ens és poc útil perquè explica la celebració com a un fenomen que en el fons és una relació amb la divinitat. La festa, des del segle XX, és un fet totalment terrenal i generat dins les contingències del dia a dia.

L'efervescència i l'agitació de la festa són una cancel·lació temporal de lo quotidià.²⁷ Les festes tenen les mateixes característiques externes a totes les societats.²⁸ Des de les primeres civilitzacions es contraposa a l'experiència habitual: en el dia a dia hi ha una continuïtat, una repetició de gestos, de pensaments... en canvi el temps de la festa genera un món d'excepció.²⁹ Durant la festa experimentem prenem consciència de ser un altre diferent de l'habitual.³⁰ La festivitat, que sempre ha estat caracteritzada per la música i el ball, respon a una necessitat de desencarcarar-se, d'entrar al desordre, al moviment. Aquests excessos, aglomeracions, soroll propicien el contagi de l'exaltació i de l'abandó a una intensa experiència del present i la corporeïtat.

S'ha dit de fet, que en la quotidianitat vivim entre festes: amb el record de l'última i l'esperança de la següent.³¹ Antigament aquest contrast era encara més gran, ja que les festes duraven llargs períodes de temps. A més, la dinàmica sovint consistia –i consisteix- en treballar per a aconseguir gran quantitat de riqueses que durant la festa no només es gasten sinó malgasten, ja que el malbaratament i els excessos són inherents a ella.³²

²⁷ Manuel Cuenca Cabeza, "Fiesta y juego en el desarrollo humano", dins de Mihaly Csikszentmihalyi [et al.] (ed.), *Ocio y desarrollo. Potencialidades del ocio para el desarrollo humano* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2001) p. 55 - 103, p. 56

²⁸ Caillois, *El hombre y lo sagrado*, p. 101

²⁹ *Ibid.* p. 131

³⁰ Cuenca Cabeza, "Fiesta y juego en el..." p. 56

³¹ Caillois, *El hombre y lo sagrado*, p. 131

³² *Ibid.* p. 102

L'experiència del temps durant la festa és radicalment diferent a la del temps quotidià, suposa una ruptura. Tal com s'ha començat a explicar amb l'heterocronia de Foucault, el temps de la festa es desentén del funcionament lineal per a evocar lo etern. En el temps de la celebració tenim una conducta molt concreta: no actuem per a una meta cap a la que avançar. Normalment vivim amb uns temps que gestionem per a omplir amb plans. En aquesta practicitat tenim temps per a una o altra cosa, en disposem, el dividim. Gadamer defineix el temps quotidià com un temps buit per sí mateix. Si deixem el temps buit tenim l'experiència de l'avorriment, i per contra, si l'omplim fins al límit que ens en falta més, notem l'estrès. No tenir temps, o tenir sempre alguna cosa per fer, són coses que experimentem amb el temps buit, temps que es coordina amb rellotges. Al pol oposat, el temps de la festa, que segons Gadamer és el temps ple o temps propi. Es viu una no progressió, una no finalitat més enllà d'acoblar-se en aquella estranya temporalitat. Acoblar-s'hi, perquè la festa està sempre allà, és una entitat que es manté contínuament, sense una intermitència ni successió de moments.³³

El joc se situa igualment en aquesta zona separada de la vida corrent. Huizinga pensa que els moments lúdics tenen una gran independència vers la resta de la vida perquè són difícils de jutjar segons les idees de veritat, més aviat entrarien al domini de lo estètic. La bellesa sí que és un concepte present en els jocs; no essencialment, però sí que hi emergeix sovint. Molts jocs solen definir-se per la bellesa o gràcia. El cos humà en moviment, quan balla o quan juga, entra en dinàmiques rítmiques i harmonies que percebem com a gran qualitat estètica.³⁴

Joc i festa són pràcticament el mateix, i en el ball ambdues coses es fusionen perfectament. Igual que el joc com a concepte general, la dansa pot respondre a molts objectius, necessitats, funcions... però al cap i a la fi, ballem principalment pel gust de ballar, per la satisfacció de la pràctica en sí mateixa. La pràctica d'ambdues coses és necessària per a la persona i per a la comunitat, tot i que no es fa ni per obligació ni per a satisfer necessitats imminents, són doncs activitats desinteressades. El joc, com el ball, és un espai de llibertat en què decidim quan ho fem i quan parem. No pertanyen a la vida corrent sinó que amb la

³³ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona [etc.]: Paidós I.C.E. de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1999) p. 102 - 105

³⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens* (Madrid: Alianza, 2000) p. 17 - 19

pròpia pràctica n'escapes. Huizinga ho denomina un *inermesso* de la vida quotidiana. Els seus temps i espais, com també explica Foucault, els són propis.³⁵

M. Csikszentmihalyi anomena estat de *flow* a unes vivències en les quals la persona realitza una activitat que atrapa tota la seva concentració i amb la qual gaudeix enormement. El fet més important és que el gaudi no ve donat per una recompensa exterior a l'activitat en sí, ni pel plaer del resultat que genera, sinó únicament pel moment que ocupa l'activitat. Un escultor per exemple mentre esculpeix, encara que no busqui la fama, ni l'obra es pugui vendre, ni després es mirarà l'obra acabada.. sinó el durant.³⁶ En general, aquestes experiències es poden denominar autotèliques, és a dir que no tenen expectatives d'una meta ni d'una recompensa extrínseca. La idea de *flow* se suma així a dilucidar l'experiència del ball. Amb el *flow* la concentració treballa en un camp limitat d'estímuls, fins al punt que un es perd en ells. Per això el temps es distorsiona extremadament.

* * *

Fins ara s'ha estat veient quina és la relació de les persones amb l'espai i amb el temps. Però què es pot dir de la relació entre les persones? Seguint amb l'anàlisi del ball des dels estudis sobre la festa, el joc i lo sagrat, queda per parlar d'una de les característiques més rellevants: l'aspecte comunitari. La festa és una vivència subjectiva però a la vegada grupal, si no es comparteix perd el seu sentit, és una realitat comunitària.³⁷ Entorn aquest tema hi ha posicions oposades, des dels qui celebren la possibilitat de comunió amb l'altre, fins els qui neguen l'existència d'aquesta possibilitat.

Gadamer és dels primers, dels que veuen que el sentiment de comunitat és real i factible. Ell troba en la festa l'experiència comunitària per excel·lència, la festa diu, rebutja l'aïllament en què estem diàriament. Per contra, el treball ens divideix perquè cadascú té un fi individual que ha de seguir. A la festa tothom està ocupat en la mateixa vivència, la festa és el que ens uneix a tots.³⁸

³⁵ *Ibid.* p. 20 - 22

³⁶ Mihaly Csikszentmihalyi, "Introducción", dins de Mihaly Csikszentmihalyi i Isabella Selega Csikszentmihalyi (ed.), *Experiencia óptima. Estudios psicológicos del Flujo en la Conciencia* (Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998) p. 19 - 30

³⁷ Cuenca Cabeza, "Fiesta y juego en el..." p. 79

³⁸ Gadamer, *La actualidad*, p. 99

Però la idea de comunitat a dia d'avui es sol veure com una utopia. La societat postmoderna arrossega aquesta creu de l'individualisme exacerbada, triomf d'una contaminació neoliberalista a les vides de les persones. Anteriorment s'ha recalcat la conveniència de desmarcar-nos del concepte de lo sagrat per a pensar la mena de balls que ens interessin. És probable que aquest abandó de lo sagrat en la festivitat impliqui una pèrdua de la vehemència comunitària, però encara sense la transcendència sagrada, segueix quedant el potencial comunitari del ritual en general. La festa en tant que ritual acompanya a una transformació de l'individu a la col·lectivitat.³⁹ És difícil de sostenir una esperança en lo comunitari en un sentit absolut, però hi ha instants que no deixen defensar una impossibilitat de lo social. En el ball d'alguna manera emergeix un estar en comú, per precari que sigui. *“La comunidad es un éxtasis, un momento de exposición “sin objeto ni porqué”, “sin proyecto” y sin continuidad.”*⁴⁰

Ni blanc ni negre, hi ha moltes maneres d'entendre la idea de comunitat. Per afirmar la seva existència no cal que aquesta sigui profundament estable ni en una forma determinada, ni que acabi sent un sistema social que duri en el temps.⁴¹ En els dos àmbits en els que aquesta investigació es fixa (l'experiència festiva, i la teatral o escènica) les comunitats que es formen són espontànies i efímeres. No hi haurà un grup social permanent a l'acabar el moment d'excepcionalitat que suposen ambdues realitzacions, però això no té perquè restar força a aquesta mena de comunitats, mentre succeeix, les relacions es donen autènticament. Aquesta comunitat, contingent però enèrgica mentre dura, resulta de l'associació de desconeguts amb un propòsit immediat comú. Un present que els solapa en un mateix lloc per a fer les mateixes coses, de la mateixa manera, i amb una exaltació que els fusiona.⁴² Victor Turner va anomenar a això *communitas* espontània).⁴³

³⁹ Óscar Cornago, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad* (Madrid: Fundamentos, 2003) p.101

⁴⁰ Marina Garcés, *Un mundo común* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013) p. 124

⁴¹ Victor W. Turner, *El proceso ritual: estructura y antiesctructura* (Madrid: Taurus, 1988) p. 137 - 169

⁴² Manuel Delgado, “Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba”, dins de Ignasi Duarte i Roger Bernat (ed.), *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans* (Murcia: Centro Párraga [etc.], 2009) p. 103 – 113, p. 108

⁴³ Turner, *El proceso ritual*, p. 145

Però ser part d'una comunitat no implica abandonar la teva individualitat. És absurd haver de definir l'experiència escollint entre el dualisme, perquè la situació real és més complexa i permet fluir de l'exaltació dins del grup cap a l'experiència concentrada en la introspecció. El *flow* de M. Csíkszentmihályi per exemple, era una manera d'estar en el món totalment aïllada en un mateix, i tot i així es pot donar dins del context del ball social.

En el context dels *clubs* de ball contemporanis aquesta unió funciona gràcies a nous mecanismes que han configurat una experiència diferent de l'estar celebració juntament amb els altres. L'ambient es crea a cada moment per la força que exhala la música forta, per les llums que inunden un espai comú, i per la relació entre l'energia de la gent de la pista. La música de ball es concreta en un ritme que genera una sincronització entre tots els cossos, i el so es modifica de manera que la línia de baix no s'escolti sinó es senti com a vibració a l'estern.⁴⁴ Al començar escoltàvem a Flusser analitzant com l'escolta musical comporta aquesta incorporació física de les ones en el propi cos de l'oient, ara revelem el *club* com a espai per a l'experiència conjunta d'aquest fenomen. Diverses presències comunes encarnen literalment la música en un uníson. Aquesta mena de comunitats és la que es persegueix amb la cultura del ball, una experiència realment compartida i co-generada.

⁴⁴ Sally R. Sommer, "C'mon to My House. Underground House Dancing", dins de Julie Malnig (ed.), *Ballroom, boogie, shimmy sham, shake: a social and popular dance reader* (Urbana: University of Illinois Press, 2009) p. 285 - 301

3.2 LA CULTURA DEL BALL CONTEMPORÀNIA

A partir d'ara entrem ja als aspectes de la cultura del ball contemporània. Evidentment els balls no són la utopia. Poden ser situacions de plaer, tenen la potència de generar moments de llibertat, de comunitat... però d'igual manera, els balls de la vida quotidiana estan sota restriccions i mecanismes de control social.⁴⁵ No són utopies en el sentit total, però hi remetent constantment. En els balls hi ha doncs certes alliberacions, descàrregues de tensions, però també es segueixen normes implícites, pautes d'aproximació, concrecions de la moral sexual de l'època, el que està permès i el que no... A banda del bullici i les substàncies psicotròpiques, a través del ball es poden veure aspectes importants del context on viuen aquells cossos, sota quines pressions es relacionen, circulen, es deixen anar, s'autocoreografien... Sigui quin sigui el grau d'entusiasme amb què cadascú es permeti endur-se per la música, en les llicències de la festa es despulla un sentit, o si més no obren un espai en què es trasllueixen els desitjos, expectatives, valors o prejudicis d'una societat.⁴⁶

La qüestió del consum de drogues va lligat de manera generalitzada a la cultura del ball, és evident i no té sentit no nombrar-ho. Les drogues alteren el funcionament habitual de l'individu i la comunitat. Però això és també exactament el que hem anat veient que fan els *clubs* com a construcció d'aquests *intermezzos* de la vida quotidiana: la foscor, la multitud, les llums estraboscòpiques, el fum, l'alteració de les lògiques de circulació... i per sobre de tot, la música. Les drogues també poden sumar-se a aquest cúmul de mecanismes, però en absolut són un factor determinant ni que pugui eclipsar a totes les demés coses que estan succeint en aquests espais. La cultura del ball és important per l'alliberació que suposa en els cossos, i això no és gràcies a les drogues sinó al ball.

Cada dècada del segle XX va anar imposant una moda en la manera de ballar: als 60' el twist, als 70' el disco... Va ser un segle en què la heterogeneïtat i la successió d'estils es van precipitar a una velocitat vertiginosa, la cronologia es dilata per encabir modes i tendències de consum ràpid.

⁴⁵ Sergio Pujol, *Historia del baile* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011) p. 15 – 16

⁴⁶ *Ibid.* p. 14

Els 60' marquen un canvi sense retorn. Un hedonisme corporal i dels sentits ressorgeix, comença a haver-hi les grans sessions de música i ball, tant en festivals multitudinaris com en discoteques. Eren espais on contradir el sistema i l'apatia del conformisme.

Però a les últimes dècades del segle XX va ser quan realment tot això va prendre forma. El sorgiment de la música electrònica va donar pas a formes totalment noves: la cultura *rave* i el *clubbing*. Especialment el fenomen *rave* dels 80' i els 90' va posar en escena un paisatge totalment nou: reunions multitudinàries de joves ballant durant eternes sessions. La *rave* és el format màxim de la festa com un moment d'estat físic i mental alterat. Ni que fos només per l'escala, és important d'observar com a fenomen de ball en el context urbà i quotidià. Però la *rave* realment ha transformat el ball social. El ballar contínuament i per prolongats períodes de temps és segurament la seva característica essencial, és aquesta la possibilitat experiencial que configura per primera vegada. A més això és una de les coses més visibles que la distingeix dels festivals de la cultura *hippie* dels 60', on el ball tenia un altre paper, era una activitat corporal alliberadora dins de moltes altres com ara la meditació.⁴⁷

La separació entre *club* i *rave* tenia sentit inicialment per les seves ubicacions: *"El club existe aún y cuando no haya nadie que baile o cuando no hay música sonando; la rave no, porque es una situación efímera donde la arquitectura es corporal."*⁴⁸ Un *club* té un lloc fix i un horari, mentre que la *rave* no en té, així com tampoc es paga entrada. De totes maneres, en l'àmbit anglosaxó es parla de *rave* com a festa força en general, i hi moltes vegades la separació no és necessària també perquè alguns *clubs* funcionen com una *rave*. Amb les dues opcions es posen en marxa una cadena d'elements que embolcallen el cos d'una experiència apartada de la del món real. La foscor absoluta, o bé les llums làser i estroboscòpiques i el fum, alteren la percepció de l'espai. També la inusual intensitat de les vibracions sonores afecten els cossos; el volum de la música assoleix nivells que eren impensables uns anys abans, els watts són un paràmetre nou per a l'experiència estètica.

⁴⁷ Georgina Gore, "The Beat Goes On: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture", dins de Helen Thomas (ed.), *Dance in the city* (Nova York: St. Martin's Press, 1997) p. 50 – 67, p. 52

⁴⁸ Sonia Fernández Pan i Xavier Acarín, a Esnorquel. *Apnea #5 Conversación con Xavier Acarín*, <http://esnorquel.es/apnea-5-conversacion-con-xavier-acarin> (Darrera consulta 01-06-2017)

Les sonoritats que construeixen la festa des de finals del segle passat també han passat a ser objecte d'investigació artística des del terreny de l'art sonor. El grup EVOL per exemple, creat el 1996 i format per Roc Jiménez de Cisneros i Stephen Sharp, experimenta amb la música electrònica i la cultura *rave* és una de les seves constants per a la inspiració. A EVOL deconstrueixen els sons d'aquests ambients i els presenten tant en format de música en directe com en instal·lacions en galeries i museus.⁴⁹ N.M.O és un altre exemple afí a l'anterior. Format també per un duo (Morten J. Olsen i Rubén Patiño), exploren la música techno i la cultura del *clubbing* amb el que ells han anomenat *fluxus techno*, que uneix la música per ordinador, els tambors, i una vessant performativa.⁵⁰

Seguint amb l'anàlisi multisensorial de l'heterotopia *clubbing*, l'experiència estètica que van inaugurar els dissenys de llums pels *clubs* ha estat investigada també des del camp artístic. Ann Veronica Janssens és una artista que treballa regularment amb la llum com a matèria prima. Instal·lacions seves com la de *Répresentation d'un corps rond* (1996) experimenten amb la percepció de l'espai, l'arquitectura i el propi cos a través dels focus i la boira artificial.⁵¹



Ann Veronica Janssens: *Répresentation d'un corps rond*

http://gms.be/index.php?content=series_detail&id_serie=65&id_image=1910&id_artist=29

⁴⁹ CCCB LAB, Roc Jiménez de Cisneros, <http://lab.cccb.org/ca/author/roc-jimnez-de-cisneros-banegas> (Darrera consulta 01-08-2017)

⁵⁰ MACBA, N.M.O – *Lorem Ipsum*, <http://macba.cat/ca/nmo-lorem-ipsum> (Darrera consulta 01-08-2017)

⁵¹ Nav Haq, Mark Fisher, Irene de Andrés, et al., *Rave: Rave and Its Influence on Art and Culture* (London: Black Dog Publishing, 2016) p. 157

* * *

Havíem començat preguntant com podríem explicar el gest de ballar, i com es pot resignificar l'expressió "ballar normal", que a continuació havíem substituir per la de "ball comú". Si passem a centrar-nos ja en els cossos i els seus balls, un dels aspectes més interessants és que el *clubbing* genera per primera vegada un ball social que es practica en comunitat però individualment. És un ball col·lectiu per a un número indeterminat de persones. Està clar que depèn del tipus de festa i la música que soni, però en qualsevol cas serà fàcil veure-hi persones que ballin totalment absortes en un mateix. Especialment en les sales de música techno no hi ha la submissió a cap ordre extern que estructurari com un s'ha de moure. Hi ha només aquest *freestyle*, aquest no haver-se de sincronitzar, no acompanyar-se amb ningú. És un canvi substancial, ja que fins aleshores no podies sortir a la pista de ball si no tenies un acompanyant. Concretament un del sexe contrari. De fet aquesta nova relació entre els cossos que permet el *clubbing* no necessàriament ha de desembocar a un ball aïllat, sinó també un ball amb un grup d'amics.⁵² Podem dir doncs, que una de les característiques del ball actual és que permet aquesta comunitat de cossos que no estan lligats els uns amb els altres de manera permanent.⁵³

El ball social sempre havia funcionat amb parelles o grups.⁵⁴ Va ser a la dècada dels 60' que es va començar ja a ballar solt, era l'època del *twist*, un ball encara en parella però ja deslliurat de la sincronització amb l'altre. Els passos que el conformaven eren igualment molt preestablerts, però començava aleshores el camí cap al ballar actual, un ball del Jo, del propi cos ballant per ell mateix. Després de segles de coreografies de ball comunitari, i de balls de saló amb passos codificats, s'arribarà a una total alliberació corporal -tant de la invenció de passos com de la independència respecte un altri- i per tant a una relativització del que és ballar malament.

⁵² Helen Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory* (Basingstoke [etc.]: Palgrave Macmillan, 2003) p. 183

⁵³ Gustavo Blázquez, "I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile", dins de Silvia Citro i Patricia Aschieri (coord.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (Buenos Aires: Biblos, 2012) p. 291 - 206, p. 300

⁵⁴ Jens Förster, "The inescapable here and now", dins de *Theater Frascati*, Vol.10, 03-09-2010, p. 6- 9

Ballar techno pot ser molt introspectiu, però aquest Jo contemporani que balla no és un ball solitari fins a última instància. És un ballar sol però amb la multitud, és una nova manera de estar en col·lectivitat, un nou nosaltres. Ballem sols, però si no hi hagués ningú més, si estiguéssim realment sols, no tindria cap sentit. Lo individual i lo col·lectiu són dialèctics.

Amb les raves va sorgir una estètica de la desmesura. El temps i l'espai es dilaten en emplaçaments immensos i sessions eternes. Això s'omple amb una gran capacitat convocatòria que atrau persones disposades a deixar-se endur per la música extàtica. En aquest nou tipus d'emplaçament de dimensions imprevistes, els cossos generen "*un verdadero laberinto de figuras cuya única ley es la dislocación constante del topos*".⁵⁵ És a dir que les línies que es poden traçar entre dansa i utopia relativa a l'espai no incumbeix únicament als emplaçaments geogràfics denominats com a heterotopies per Foucault. En aquest cas, es centra l'atenció en un pensament sobre aquells espais que només són generables a partir de la presència i el moviment de cossos que ballen, de cossos utòpics. El cos que balla nega la possibilitat de localitat. El cos recorre l'espai, i al per-formar nega la consolidació o estabilitat del topos. L'espai dansat és l'espai realment utòpic.

*"Sólo los cuerpos de los muertos pueden localizarse sin ambigüedad."*⁵⁶

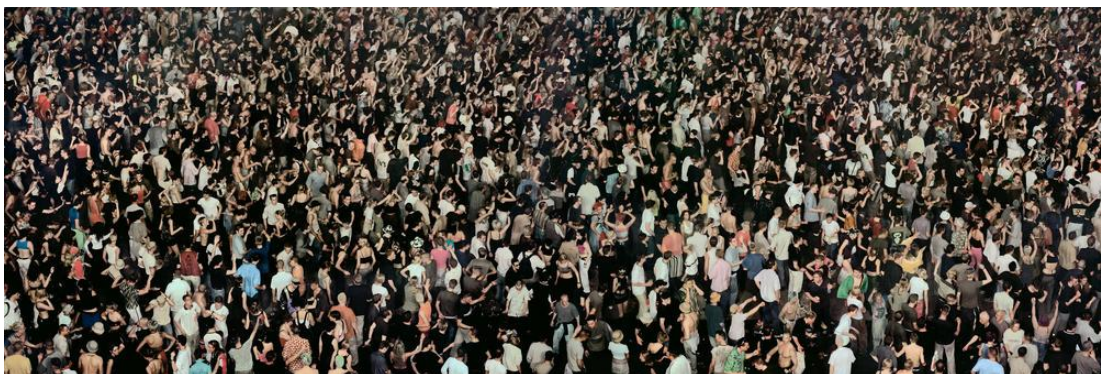
Aquest fenomen de l'acumulació massiva de cossos ocupant superfícies immenses ha interessat a artistes més enllà del camp performatiu. Andreas Gursky, famós per les seves fotografies de paisatges contemporanis gran escala, en què els elements que omplen la superfície de la fotografia apareixen en una repetició i una acumulació que sembla infinita. Les seves obres més conegudes retraten architectures o productes de consum, però també ha aplicat la seva estètica a la impactant imatge que suposen les festes amb centenars o milers de cossos vistos des d'un angle elevat. Aquesta mena de composicions fan patent temes molt interessants com són el de l'anonimat, o la visió clara que no té sentit parlar de comunitat en aquesta mena d'experiències i ignorar l'experiència més *en-sí-mismada*, ni viceversa. Els participants, al ballar fan que es generi un sistema autopoietic, que s'autogestiona sense que ningú el dirigeixi.

⁵⁵ Roberto Fratini, "El cuerpo del público entre el murmullo y el Apocalipsis", dins de Ignasi Duarte i Roger Bernat (ed.), *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans* (Murcia: Centro Párraga [etc.], 2009) p. 225 – 243, p. 237

⁵⁶ Peter Sloterdijk, *Esferas, Volumen 1* (Madrid: Siruela, 2003) p. 85



Andreas Gursky: *May Day III*
<http://www.andreasgursky.com/en/works/1998/may-day-3>



Andreas Gursky: *May Day IV*
<http://www.andreasgursky.com/en/works/2000/may-day-4>

En aquest sentit, les multituds de persones que van a les festes contemporànies no paguen una entrada i seuen per a ser entretinguts, sinó que es congreguen en un espai on són ells mateixos els que s'entretenen. En les sessions o concerts de música electrònica, el públic és l'autèntic espectacle. En aquest nou paradigma s'eliminen les concepcions tradicionals d'artista i públic. L'artista ja no és el centre d'atenció, sinó l'agent que infon energia a la pista de ball.⁵⁷

L'artista Irene de Andrés va dur a terme un projecte entre el 2012 i el 2016 anomenat *Donde nada ocurre*. Es tracta d'una sèrie d'obres que exploren Eivissa (la seva illa natal) en relació al seu passat pioner en festes de música electrònica. L'artista escull alguns dels espais més mítics d'aquella època, que ell va viure quan era una nena. Així recupera la memòria de discoteques i sales de festa abandonades. *Festival Club* (2013) és una de les obres d'aquest projecte, i aquí funciona perfectament per a percebre aquesta idea de que els assistents conformen una multitud que emergeix com a fenomen absolutament central i constitutiu de la situació.

Festival Club era un macro-espai de festa a l'aire lliure que es va obrir quan Eivissa començava a ser un important destí turístic. Malgrat això, va fer fallida al cap de només cinc anys. Però aleshores, un cop les instal·lacions van quedar abandonades, va ser escenari de *raves* il·legals celebrades durant els anys 80' i principis dels 90'. El projecte artístic d'Irene de Andrés va consistir en tornar a convocar en aquest espai un dels DJ més famosos d'aquells anys a l'illa per a que fes una sessió més de *house*. Ara, en una zona de runes, grafitis i arbres reconquerint l'espai; i sense públic.⁵⁸ La sessió va ser gravada i fotografiada, en aquesta documentació es fa patent l'estranyesa de l'escena. Tot i que sovint es parla del DJ com a mestre de cerimònies, és la presència, la fisicitat dels cossos, els seus moviments i les seves connexions el que fonamenta les festes de música electrònica. Per altra banda, tan absurd és eliminar la gent com imaginar el panorama d'una massa de cossos vibrant frenèticament i a l'uníson sense música. La música és el detonador.

⁵⁷ Pedro Peixoto Ferreira, "When sound meets movement: Performance in electronic dance music", dins de *Leonardo Music Journal*, Volum 18 2008, p. 17 - 20

⁵⁸ Irene de Andrés, *Festival Club* <http://ireneandres.com/Festival-Club> (Darrera consulta 20-07-2017)



Irene de Andrés: *Festival Club*
<http://irendeandres.com/Festival-Club>

* * *

La figura del DJ apareix a la segona meitat del segle XX per encadenar les cançons i aconseguir així que la gent es mantingui durant hores a la pista. En una festa de techno la música no para mai, això la diferencia del punk, el rock, la salsa, o qualsevol altre estil. Posseïts per la música, pel ball, en un estat d'agitació, cadascú balla en un espai molt reduït, pots estar hores i hores ballant sense sobresortir el metre quadrat. La festa genera un tipus flux de circulació propi, dins d'ella emergeixen un tràfic característic que potencia les diferències entre el dins i el fora.⁵⁹ La prolongació temporal de les sessions també fa que el ball s'acabi reduint a un canvi de pes entre les cames, un cos en vaivé exhaust, però que, ja acostumat, es nega a parar. Un cos emmotllat al tempo. Ja no es mou ell, sinó que es la música que el mou. De la música techno s'ha dit que mentre amb la majoria de la música de ball controles el cos per a seguir el ritme, el techno controla el cos.

Fent una generalització, el sistema de moviments d'aquest cos es pot descriure com una agitació sostinguda per l'accentuació del ritme, binari i repetitiu, que es marca amb el cap, el tors o els peus. El moviment es intern, com el d'una convulsió que fa ressonar cada part del cos amb les ones de la música. En canvi el moviment direccional pràcticament és nul, és factible ballar durant hores sense gairebé moure's del lloc. És un ball que usa extensivament el temps però quasi no consumeix l'espai.

El ball del techno no és un ball exhibicionista, lo qual el fa peculiar dins de les cultures del ball. No es busca espectacularitat, i en aquest no lluir-se s'hi llegeix una asexualitat.⁶⁰ El techno elimina els tediosos discursos de la pista de ball com a pura etnografia de la reproducció. I és que contínuament a la bibliografia existent es donen explicacions racionals a la cultura del ball del tipus teleològiques.⁶¹

El flux del moviment es manté en una traducció constant de la música, el vincle amb ella determina quina velocitat es manté, i el cos s'hi acobla amb uns canvis de pes que juguen subtilment amb la gravetat i el seu centre. A banda d'aquestes característiques tan generals, les qualitats del moviment són bastant subjectives, cadascú acaba conformant un

⁵⁹ Pujol, *Historia del baile*, p. 272

⁶⁰ A partir de la pàgina 50 s'aprofundirà en aquestes idees.

⁶¹ Drid Williams, *Anthropology and the Dance. Ten lectures* (Urbana: University of Illinois Press, 2004) p. 5-6

estil lliure al que recorre. Això pot ser així perquè la codificació d'aquest tipus de ball és extremadament oberta, hi ha molt d'espai per a la iniciativa personal i la creativitat, i això dona pas a una gran autoconsciència. El moviment que genera cadascú ve donat per l'activació d'un automatisme, en el sentit que la precisió o la gràcia no tenen cap importància en comparació amb l'entrada en una improvisació fluida, en concordança amb els demás cossos i la música. La col·lectivitat acaba adoptant un ritme que es transfereix al ritme individual.⁶² I igual passa amb alguns passos que, per imitació més inconscient que no voluntària, van viatjant d'un cos a un altre. Vist així, la resposta motriu de cada persona és una apropiació i variació que s'encadena a un procés infinit.

Els braços gairebé sempre queden a prop del cos, potser per la inhibició de gesticular més o potser per la impossibilitat física d'ocupar més espai en un lloc on els cossos solen estar a tocar els uns dels altres. La proxèmica és una eina de la semiòtica per a analitzar les distàncies inter-corporals en qualsevol situació de comunicació humana. Estableix unes zones circumdants al cos que s'allunyen gradualment (zona íntima, personal, social i pública). És interessant transportar aquesta eina a l'observació coreogràfica, perquè emfatitza l'estranyesa de la disposició dels cossos a la pista de ball. Les relacions espacials que hi establim es mouen entre la zona personal i inclús l'íntima. L'espai individual de cadascú, el de la localització immediata del cos, només és relacional en moments molt concrets.⁶³ El ball i la coreografia fan compartir aquest espai i el de l'altre fins a un punt que deixa d'existir temporalment, i l'únic que es té és un gran espai conjunt, un espai que no hi era, que està sent co-generat. Aquesta manera d'estar amb els altres, des de la pura fisicitat, també s'hauria de sumar a la descripció de les comunitats efímeres realitzada més amunt.

Sense voler entrar en la defensa d'una ingènua utopia de la pista de ball, sí que es pot dir que en aquestes comunitats dansants hi ha una igualtat en el pla del ball, o sí més no, molta més que en la vida quotidiana. Tothom té el mateix rol, no hi ha *followers* i *leaders* com en altres balls, tampoc hi ha cap diferència entre els qui ballen al centre de la pista o més als

⁶² Silvia Citro "Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas", dins de Silvia Citro i Patricia Aschieri (coord.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (Buenos Aires: Biblos, 2012) p. 17-64 p. 59

⁶³ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011) p. 172

marges (a les festes multitudinàries aquesta distinció espacial ni tan sols es pot fer). De fet el paisatge que mostraven abans les fotografies d'Andreas Gursky és anàleg als llenços dels 60' com els de Pollock: uns espais que no mostren confins, i en els que qualsevol punt té la mateixa importància que un altre, sense organitzar-se en jerarquies ni en composició.

* * *

Diedrich Diederichsen ha reflexionat sobre el tipus de temporalitats que permet experimentar l'escolta de la música techno i hip hop, agafant aquests dos estils com a paradigmes antagònics.⁶⁴ Segons Diederichsen, el techno es basa en una absorció de l'oient a un present continuat. L'èxit està en la seva composició, pensada des d'una estructura curta i repetitiva que permeti generar un *loop* musical. Es busca que l'oient mantingui tota la seva atenció en les successions d'aquest *loop*, en el seu desenvolupament i en l'esperança de la seva reactualització. Així, l'estètica del techno es fundaria sobre la idea del reinici, de manera que "l'abans" és el mateix que "el després".

*"... nos encontramos aquí frente a una de las formas más radicales y mejor logradas de engañar a las personas y hacerles creer que participan en una abolición del tiempo."*⁶⁵

Malgrat que també s'organitza formalment amb una repetició de *tracks*, el hip hop té un funcionament essencialment diferent. Aquest es forma des d'una dialèctica entre el bucle rítmic i la intensió narrativa. En el techno el component narratiu era totalment absent, però en el hip hop hi apareix per diverses vies. Per començar és un estil basat en un inici i un final. El temps està estructurat amb una narrativitat que el compartimenta. El hip hop també té una base de *groove* sobre la qual actua el cantant, aquesta base però, no té res a veure amb la del techno, ja que s'utilitza amb la voluntat de connectar amb referents, amb *hits* del passat amb els que un es vol relacionar, hi ha la voluntat que sigui reconeixible. En canvi en el techno sol evitar-se aquest recurs de citar el *groove* d'altres cançons, i generalment el de connotar res exterior a la música present.

A principis i mitjans dels 90' sorgia el que acabaria essent el jungle i el drum n bass. Es feia accelerant molt els començaments de cançons de reggae dels 70' i principis dels 80', es

⁶⁴ Diedrich Diederichsen, *Personas en Loop. Ensayos sobre cultura pop* (Buenos Aires: Interzona, 2011) p. 109 - 125

⁶⁵ *Ibid.* p. 120

samplejaven fins que eren irreconeixibles. De manera que procedien segons el paradigma del techno, tot i que no de manera tan categòrica, perquè malgrat tot seguien evocant sons massa característics com per perdre's en una immanència així de radical.

És molt interessant la idea que el techno ha revolucionat la relació música - moviment, ja que si tradicionalment la música posseïa un moviment intrínsec i l'oient es movia acoblat a aquesta agitació, amb el techno és fàcil passar a la concepció que la música es manté en una mena de repòs, en una dinàmica esmorteïda, i relleva la generació de moviment als oients. Per això el públic que balla techno té una responsabilitat inaudita sobre el moviment generat. El techno està en certa manera en una zona liminar si es té en ment la idea de la música presa clàssicament com l'exemple d'un art basat en la temporalitat efímera, que recolza la seva ontologia en emergir sobre el transcurs del temps. Proposa una estètica que posa en qüestionament aquesta vivència temporal relacionada amb conceptes com transcórrer, avançar, linealitat, progressió, o qualsevol idea que impliqui una resolució material en moviment cap a un futur. Tot al contrari, la seva és la cerca d'una nova temporalitat musical que es pugui pensar com una càpsula, una sordina del desenvolupament musical. En aquest nou territori és l'oient qui aporta el moviment, amb una traducció corporal immediata.

El fet que en el techno, cap codi musical ni cap contingut lingüístic remetin a un exterior obre un territori interessantíssim per a explorar qüestions del cos, el ball i la dansa, des d'una perspectiva fenomenològica: el techno és immanència, i en conseqüència també ho és la seva experiència. És un tipus de música que pot arribar a intensificar molt la manera com es viu en un mateix el ballar. Per exemple, el *loop* sonor del que parla Diederichsen s'integra i intensifica la potent qualitat de present i presència que possibilita el ballar. Aquella consciència de la pròpia corporeïtat que obre camí a una sensibilitat cap a l'aquí i l'ara, i una concentració en el jo encarnat.

En cert nivell, aquest *loop* estructural del techno posseeix una forta potència per a engranar amb les dinàmiques repetitives del ball i la dansa. Pràcticament tota coreografia es munta a partir de comptes de vuit per a regular el temps en una repetitivitat infinita, més enllà de la narració. Qualsevol ballarí té integrada aquesta organització, però en una manera inconscient també qualsevol persona pauta la seva percepció de la música en aquests intervals. El cos flueix en aquesta dinàmica. Per això la música electrònica, especialment el

techno, és un medi idoni en el qual investigar el flux de moviment, el devenir del cos quan aconsegueix el més fàcil i a la vegada més difícil: deixar al cos que es guii només per les ganes, sucumbir a les seves lleis orgàniques.

L'espai de la festa és finalment un cúmul de factors construïts per a intensificar les diferències entre l'interior i l'exterior. Així es genera la festa com l'heterotopia foucaultiana ja explicada. A l'abandonar-la, un té l'estranya sensació de travessar la barrera que separa la vida quotidiana, i retornar bruscament al món que seguia paral·lelament amb el seus sorolls i silencis, els seus espais i trànsits habituals. Des de mitjans del segle XX la potència dels watts començà a formar part de l'experiència de la festa. Amb aquesta incorporació de la tecnologia com a paràmetre estètic, actualment al sortir d'aquesta càpsula hipersonoritzada, avoca a la sensació d'un desconcertant buit sonor.⁶⁶

⁶⁶ Pujol, *Historia del baile*, p. 272

4. POLÍTIQUES DE LA CULTURA DEL BALL

La festa contemporània funda una experiència en la que s'altera la percepció de l'espai, del temps, de l'alteritat, i també la d'un mateix. La presència dels cossos, inclús quan són fora de cap projecte de representació, connoten relacions socials i polítiques.⁶⁷ I a més -com es desenvolupa a continuació- el protagonisme del cos a la cultura del ball ofereix de per sí una contradicció a les lògiques del sistema. La festa té en aquests sentits una faceta política, malgrat que no es faci des d'intensions nítidament polítiques. La festa altera algunes normes, en l'existència d'aquest espai es pot materialitzar una realitat alternativa a la supremacia de la quotidianitat. En ell es dona un procés homònim fins a cert grau al de l'experiència artística: una transformació de lo real a lo possible. Aquí no es pretén generalitzar ni fer un pamflet de la festa com a utopia i espai de resistència. Per començar molts dels participants que omplen els *clubs* o *raves* són absolutament apolítics, i per això si anteriorment dèiem que a la festa s'experimenta tant l'individualisme com la comunitat, igualment s'hi barreja alliberació i control, abandó i dissidència...⁶⁸

Al llibre *Supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman entaula un diàleg amb alguns dels escrits que va deixar Pasolini, i entre les dues veus es mostra una reflexió sobre la societat actual en la que lo estètic es fon amb lo polític. En aquest relat, articulat amb evocadores imatges i metàfores, es posa l'esperança de la lluita contra els neofeixismes en les existències particulars de les persones, les que anomena *luciérnagas*, o *luciole*. Així, episodis que en una primera lectura podrien semblar una bella anècdota o l'instant d'una vida descrit poèticament, són en realitat un afany per posar paraules a quelcom tan fugisser i discret com aquestes *luciole*. Aquests moments d'excepció són vistos com una primera forma de resistència. Dipositar esperança en aquest aspecte més quotidià o íntim no és una ingenuïtat, de fet cobra tota la seva importància vist com a teoria biopolítica, entenent la vida com a quelcom governable. És en aquesta lectura que les *luciole* s'omplen de magnitud.

⁶⁷ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, p. 415

⁶⁸ Gore, "The Beat Goes On...", p. 50-67

Però el que contenen d'estètic aquests moments no té sentit si no és per a suggerir la importància política que traslluen. I és que el més important de qualsevol context polític no és el que es troba a l'esfera pública ni a l'esfera oficial, sinó a les microhistòries que es donen en ell: la realitat que viuen les persones en el seu dia a dia, en les seves ments, els seus cossos, el seu llenguatge... El més important de l'esfera política són aquestes cultures particulars. *Lucciole* són els qui són capaços d'encarnar moments de rebel·lia, autenticitat, vitalitat i espontaneïtat. També aquells qui simplement viuen amb hàbits fora de la dominació. Per capturar-les, Passolini i Didi-Huberman han construït discursos plens d'imatges com la de l'esplendor dels joves divertint-se per la nit. Pasolini va escriure:

*"...las reuniones de muchachos de veinte años que ríen con sus varoniles voces inocentes no se preocupan del mundo que les rodea, siguiendo con su vida, llenando la noche con sus gritos."*⁶⁹

Seria un error no valorar aquests moments per la seva potència d'acollir un gest d'autenticitat en el sentit més polític. El ball no des del prisma d'un abandó físic i mental, un ser apolític, una alienació o hipnosi col·lectiva. El ball com a aquell espai per un ser genuïnament. La festa permet habitar un estrany territori que és a la vegada dins i fora del domini de o quotidià.

* * *

La cultura *clubbing*, en quant a la formació de determinades comunitats, ha tingut una vessant política importantíssima. La gent es veu ajuntada normalment per gustos musicals comuns, per l'orientació sexual... De fet diverses fonts concorden amb que l'origen del model dels *clubs* va ser una creació de la comunitat *gay*, negra i llatina de Detroit, Chicago i Nova York.⁷⁰ Aquest aspecte s'escapa de l'àmbit abastable en aquesta investigació. Una bona referència pels interessats en aquest tema és el compendi de Peter Shapiro sobre la qüestió: *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*.⁷¹

⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, citat a Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada editores, 2012) p. 14

⁷⁰ Stan Beeler, *Dance, drugs and escape. The clubscene in literature, film and television since the late 1980s* (Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2007) p. 94 - 95

⁷¹ Peter Shapiro, *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile* (Buenos Aires: Caja negra, 2012)

Pel que fa a les primeres raves van néixer al context d'una Gran Bretanya dels anys 80'. Allà el ball va reclamar-se com una resposta al clima polític, com una necessitat no només per a escapar de les polítiques neoliberals de Margaret Thatcher sinó per a contradir-les. Recordem que per aquella època va fer famosa l'afirmació que la societat ja no existia, només hi havia individus.⁷² El fenomen rave es va expandir molt ràpidament per Europa. A Berlín penetra amb força entrant en sintonia amb el context de la caiguda del mur. El 1989 té lloc el primer Love Parade, concebut com una manifestació a favor de la pau i el diàleg internacional, i que a la vegada es converteix en una de les festes techno més importants del moment.

Als 90' les raves ja són un fenomen global, la música electrònica s'ha diversificat en infinits estils com el trance, house, jungle, drum n bass... En aquest punt s'entra a una altra qüestió que s'ha usat sempre per a banalitzar la cultura del ball, el techno, els festivals, etc. I és el tema del ball i la música (especialment de la música perquè del ball ni tan sols se'n parla) *mainstream* o lo popular. L'adjectiu popular és enormement complex perquè a vegades es fa servir per a exaltar i a vegades per a menysprear o banalitzar.⁷³ Certament allò popular acaba estant regit per formes controlades per la indústria cultural o de l'entreteniment, per interessos econòmics i polítics... però a la vegada poden ser capaces igualment d'obrir un espai per al gaudi, l'oci, l'estar junts... és massa aventurat afirmar que el *mainstream* descarta o esborra tot mèrit artístic. A més a més, no s'ha d'oblidar que el que fa més complex aquest fenomen potser és la capacitat del sistema capitalista per a fagocitar qualsevol forma cultural, inclús les que naixen com a contraries a ell.

Reprement el cas de la cultura de la música electrònica dels 80', és un exemple de com un model emergeix construint la seva identitat en oposició l'*establishment* social, polític i musical (les discogràfiques multinacionals que dominen el panorama), però gradualment deixen de ser una subcultura i es converteixen en la nova cultura pop. La història del techno va començar, com s'ha dit anteriorment, als espais *underground* dels *clubs*, essencialment de comunitats gays, negres i llatines d'Amèrica del Nord. Posteriorment, quan aquesta música arribà a Berlín, es va viure com una música de resistència i com a part d'uns ideals

⁷² Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo, *Éticas del cuerpo* (Madrid: Fundamentos, 2008) p. 21

⁷³ William Washabaugh, "Introduction: Music, Dance, and the Politics of Passion", dins de William Washabaugh (ed.), *The Passion of Music and Dance. Body Gender and Sexuality* (Oxford [etc.]: Berg, 1998) p. 1 - 26

basats en la comunitat, la tecnologia i les esperances de futur després de la reunificació de l'Est i l'Oest.⁷⁴ A les festes s'hi reunien *wessis* i *ossis* (els ciutadans que havien habitat l'est i l'oest de la ciutat) per sentir aquella música experimental que partia de la tecnologia i evocava un imaginari futurista.

* * *

Abans d'acabar la digressió sobre la consideració social i política de la música que es sol escoltar en les pistes de ball, també és important reivindicar una nova perspectiva: a banda de la problemàtica de lo *mainstream*, moltes vegades l'origen dels atacs venen d'un lloc molt diferent: a Europa sempre s'ha privilegiat la música "per a escoltar" per sobre de la "música ballable":

*"La importancia de la música de baile se ha minimizado durante tanto tiempo por culpa probablemente de nuestro eurocentrismo. Y como las leyes de protección de derechos de autor protegen los ideales occidentales de la melodía y las letras pero ignoran en gran medida la importancia del ritmo y la figura del bajo, la historia de la música ha evitado tomar en serio la música de baile por miedo a su falta de argumentos, a su naturaleza física más que cerebral (el hip-hop, con su énfasis verbal, y el techno, con su teórica obsesiva, son excepciones que afirman la regla)"*⁷⁵

La música ballable ha rebut i rep constantment mirades reaccionaries i de menyspreu. D'arguments per a combatre-ho no en falten. Es podria recórrer a fets concrets com ara l'aportació de la figura del DJ que tant s'ha extrapolat per a teoritzar sobre l'art contemporani, especialment amb el discurs de la postproducció que presenta N. Bourriaud. Però anteriorment també s'ha parlat ja d'altres aspectes més d'arrel i que són molt interessants: el canvi en la percepció del temps, l'heterotopia, la comunitat efímera, l'origen del *clubbing* en comunitats subalternes, la foscor i la negació dels límits del propi cos...

⁷⁴ Beeler, *Dance, drugs and escape*, p. 6-8

⁷⁵ Frank Broughton i Bill Brewster, *Historia del DJ: anoche un DJ salvó mi vida* (Barcelona: Robinbook, 2006) p. 31

Són trets molt rellevants, però encara falta anar a mirar les problemàtiques més profundes que destapa la música de ball. L'origen del seu menyspreu social es pot rastrejar fins a valors i idees que són les que sustenten el pensament occidental en un sentit polític, estètic i social molt ampli.

Parlar sobre la vessant política de la cultura del ball o la música electrònica sol fer-se molt difícil. És un terreny confós ja que per una banda es relaciona molt directament amb lluites feministes, amb qüestions de gènere, etc. Però simultàniament estem parlant d'experiències que comporten d'un sentiment d'alliberació enorme, d'un abandó o pèrdua de control. Aquesta darrera visió és la que fa difícil entrar sense reserves a pensar sobre la potència política de la cultura del ball.

Malgrat el convenciment intuïu que el ball i la música i en aquests contextos tenen una càrrega social i política molt potent, als inicis de la investigació anaven molestant una bateria de preguntes: no és simple hedonisme? Com explicar realment el rerefons polític? El discurs dominant de la societat vers la escena *club* (propiciat per la imatge donada al cinema i la literatura) ha estat el de sancionar-ho com a un espai que no va més enllà de l'alienació i el consum de drogues.⁷⁶ Ja no només en la perspectiva social general, sinó el discurs acadèmic també ho ha vist com uns fenòmens banals. Jean Baudrillard va descriure així la imatge d'una discoteca: "*a spinning of strobe lights and gyroscopes streaking the space whose moving pedestal is created by the crowd.*"⁷⁷ Segons el filòsof la discoteca era la forma més baixa de la cultura i l'entreteniment, exemplificava un fenomen cultural sense significat ni sensibilitat estètica. La cultura *club* quedava com el pitjor de la cultura de masses: estandarditzada, banal, estúpida... Evidentment no ha estat sol Baudrillard, Adorno, un dels primers teòrics sobre cultura de masses, també va valorar negativament la cultura de ball, parlant d'una "*rhythmic obedience*", que era el que ell entenia al veure com els cossos es coordinaven mecànicament com un exèrcit.⁷⁸

⁷⁶ Beeler, *Dance, drugs and escape*, p. 15

⁷⁷ Jean Baudrillard, *The Beaubourg effect: Implosion and deterrence*, citat a Sarah Thorton, *Club cultures : music, media and subcultural capital* (Cambridge: Polity, 1995)

⁷⁸ Sarah Thorton, *Club cultures : music, media and subcultural capital* (Cambridge: Polity, 1995)

La posició dels intel·lectuals sobre els estudis de les cultures del ball té implicacions també en els subjectes que ballen: la població que entra dins de lo normatiu suposadament es mou amb formes d'expressió verbals, s'entén que mentals. Per oposició, lo no-verbal té un rang marginal dins de les formes d'expressió, els discursos acadèmics ho han relegat a grups socials o individus subalterns (cultures juvenils, comunitats "primitives" ...).⁷⁹

Aquesta discriminació de lo no-verbal que sobrevola en el pensament acadèmic, juntament amb una perspectiva feminista, són dos pilars a partir dels quals projectar una mirada renovada a la cultura del ball. Hi ha un terme que concentra ambdues crítiques: fal·logocentrisme. El primer lexema *-fal·lus-* remet a la les crítiques feministes a la estructuració patriarcal de la societat. El segon lexema *-logo-* ens parla de la primacia de la paraula que hi ha instaurada a la cultura occidental. La música techno ha contradit categòricament les dues grans lògiques, que oprimeixen tot allò que no pertany als cànons de la masculinitat i de la paraula respectivament.⁸⁰ El ball s'associa a la feminitat (a escala europea), per tant queda fora dels camps desitjables i valorats pel sistema fal·logocentrista, fora dels objectes d'investigació. L'estatus de la dansa ha quedat afectat perquè lo femení s'ha constituït com a irracional, fluid, sensual... Per altra banda el ball i el cos no treballen en el domini de lo verbal. Així doncs, tant la cultura del ball com la música ballable són àrees marginals.

L'anomenada música ballable –terme força ambigu– no acostuma a tenir lletra, i quan en té, aquesta no funciona com a tal sinó com un instrument més. És a dir que perd la seva potència discursiva o de contingut verbal i en canvi funciona sonorament. Són músiques populars instrumentals, la qual cosa les fa especials. A banda d'això, la seva major singularitat és que s'articulen a partir del ritme més que de la melodia. El *beat* és el factor clau de la composició, i això no havia passat mai en tota la tradició de la música occidental.⁸¹ Aquest privilegi rítmic arriba a ser molt més transcendent del que es pugui pensar: contradiu les idees més essencials de la música entesa com a l'art més pur, més immaterial, més abstracte... L'idealisme alemany va acabar d'exaltar aquesta visió, tot i que es remunta molts segles més enrere.

⁷⁹ Jeremy Gilbert i Ewan Pearson, *Discographies. Dance music, culture and the politics of sound* (London; New York: Routledge, 1999) p. 16

⁸⁰ *Ibid.* p.84

⁸¹ *Ibid.* p. 38

Res més lluny de la realitat, la música és un mitjà absolutament material: les ones sonores vibren a través de l'aire i les persones no només les percebem i interpretem amb les orelles i el cervell, sinó que entrem en contacte amb les ones a través de tot el cos. És un fet que sap perfectament la gent sorda. També els qui han anat a una festa amb la música a suficient volum, les ones impacten cos fent-lo vibrar. La naturalesa física de la música entra en contacte amb la naturalesa física de la corporeïtat. Així que definitivament la música no és una qüestió exclusiva de l'oïda i el cervell. (Les ones lumíniques, degut als patrons amb els que es propaguen, no les arribem a rebre corporalment sinó només amb la vista. Així, formes d'expressió com la literatura o tot lo visual no s'apropa a la naturalesa visceral de la música).⁸²

Si qualsevol composició musical actua d'aquesta manera, en tant que ona sonora, amb l'anomenada música de ball tot això pren encara molt més interès. A les pistes de ball és on la materialitat de la música es manifesta amb més potència i on ens fa ballar més. El techno està dissenyat per a produir una ball social, una situació on tots els cossos presents vibren conjuntament al rebre la música. Aquesta es torna més tàctil. L'explotació de la materialitat de la música la fa més corporal i més social, ens envolta, ens toca a tots simultàniament en totes direccions.

És necessari assenyalar que la divisió radical cos – ment no té sentit en cap àmbit, i molt menys en el de la dansa o el ball. Per molt que certes característiques ens permetin parlar d'una música de ball separada de la resta de composicions, el ball que generi no serà en cap absolut una acció purament corporal. Els moviments d'un cos –en el sentit més ampli, ja no únicament al ballar– són producte del context cultural après. Ballar d'una manera o d'una altra, o ballar amb un estil de música i no amb un altre són respostes per les quals anteriorment s'ha hagut d'aprendre a descodificar la música.

La cultura del ball va obrir un panorama que desmuntava la tradició filosòfica sobre la música com a paradigma de les essències immaterials. Aquesta experiència de la música no és la de la contemplació clàssica; aquí l'ús que se'n fa és el de deixar-se afectar, deixar-se endur col·lectivament per uns baixos i ritmes que ignoren la lògica logocèntrica habitual.⁸³

⁸² *Ibid.* p. 44 - 47

⁸³ *Ibid.* p. 60

La comunitat de la pista de ball és una comunitat en silenci. A la resta de moments relacionals de la vida quotidiana tenim la responsabilitat de comunicar-nos.

“Desde una perspectiva perversa, tanto el lenguaje como los discursos que manejamos están orientados, no tanto a unirnos como a separarnos en clases sociales en la que unos piensan y hablan mejor que otros y, por tanto, son los que merecen ser escuchados. Compartir una situación social en la que no tenemos que hablar y en la que a nadie le importan los discursos que manejamos, se me hace extraordinariamente radical. Al menos para los que sí vivimos bajo la presión del discurso o de la continua percepción del mismo. Otros opinaran que simplemente es una forma de entretenimiento pasivo. Si uno destaca en una pista de baile es por lo “bien” que baila, no por lo bien que habla...”⁸⁴

L'absència de paraules del techno tant en el públic com en les pistes musicals no s'ha d'entendre però com una renúncia a reclams polítics (com aprofiten per fer altres gèneres com el punk, el rock, el rap...) sinó que s'ha d'interpretar com una proposta a noves formes d'existència.⁸⁵

Continuem reprenent l'altra vessant del falogocentrisme, després d'haver reflexionat sobre el caràcter eminentment corporal de la pista de ball en front l'omnipresència quotidiana de la paraula. Certament la majoria de gèneres musicals es poden situar dins l'esfera de la feminitat o de la masculinitat. La música clàssica ha estat clarament masculina, el rock també. En el darrer les veus són d'home, o de dones amb timbres masculines. La cultura *clubbing* en canvi s'ha caracteritzat per lo femení i gay.⁸⁶ Del techno particularment se n'ha parlat com un gènere asexual.⁸⁷ Tot i la generalització que suposa, té bastant sentit, potser no tant pels productors com per la mena de recepció. Pràcticament no hi ha distincions entre sexes en la manera de ballar-lo. Els seus ritmes, timbres i textures generen una corporeïtat que excepcionalment pot lliurar-se del ser construir pels discursos reguladors del gènere i la sexualitat. L'experiència ja s'ha vinculat a l'imaginari *cyborg* per la fusió d'home, so i màquina:

⁸⁴ Fernández Pan i Acarín, *Apnea #5* (Darrera consulta 01-06-2017)

⁸⁵ Michel Gaillot, *Multiple Meaning. Techno: an artistic and political laboratory of the present* (París: Dis Voir, 1998) p. 17 - 18

⁸⁶ Gilbert i Pearson, *Discographies*, p. 84

⁸⁷ *Ibid.* p. 76

“...an imagined cyborg future, a place where the fluidity of cyberspace is the medium for non/identity and the robot exoskeleton is the site of a constructable, engineerable, alterable, androgynous corporeality. The paradigm for this mode of being would be the cyborg of Donna Haraway’s classic cyber-feminist “Manifesto”, a being capable of using technology to transcend the limits of gender.”⁸⁸

En l’espai de festa la festa contemporània que va començar a formar-se als anys 80’, la sensació la sensació que es pot identificar més immediatament és la d’un hedonisme, que és lícit veure en sentit positiu si se’l contextualitza en la nostra cultura addicta al treball.⁸⁹ És com una vàlvula de sortida, una catarsi per mitjà del ball, amb el qual es pot ser present només en l’aquí i ara. El ball s’ha tornat un gest col·lectiu del ser més immediat i vital, i el techno és un dispositiu que acompanya aquestes maneres d’estar en el cos i que són un contraprojecte de les lògiques habituals de la societat occidental.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Fernández Pan i Acarín, *Apnea #5* (Darrera consulta 01-06-2017)

SEGONA PART:
GESTOS COREOGRÀFICS

Entrem al segon bloc, en el que se seguirà la reflexió sobre els cossos anònims afectats pel ball, però des d'una mirada diferent: l'artística. Al primer bloc es partia d'allò que hem anomenat performativitat quotidiana, i les eines per a aproximar-s'hi eren antropològiques, filosòfiques, sociològiques... Ara les reflexions es duran a un següent estadi, per a articular-les amb obres coreogràfiques que diversos artistes han creat com a comentari sobre la cultura del ball contemporània, o inspirades per aquesta.

Ara, en el moment de l'espectacle és en el que el ball pot accedir a una dimensió pública, es preparen les condicions de l'encontre amb l'espectador. Aquesta feina per a concretar en una obra perceptible allò que ha anat apareixent fins ara en el text.⁹⁰ Per això entrem a la feina de la dramaturgia, a la construcció de poètiques diverses capaces d'actualitzar aquells cossos en un estat particular. De quines maneres es pot agafar aquest estat i construir l'experiència estètica? Com es se'ls pot donar sentit? Com fer que el dispositiu ens afecti? Com manejar el que fem amb l'obra i el que l'obra fa amb nosaltres?

El recull d'obres que conformen aquest recorregut tenen formes molt diverses. Algunes són obres de dansa escènica, altres performances, vídeo, projectes de participació... El format ha estat indiferent com a criteri per a entrar o no en aquest calidoscopi d'exemples, ja que lo important era el seu component coreogràfic, i lo coreogràfic és quelcom molt fluid, pot adoptar configuracions extremadament diverses.

⁹⁰ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, p. 313

5. LA PERSPECTIVA D'UNA POSTPRODUCCIÓ EN DANSA

5.1 UNA INTRODUCCIÓ A LA POSTPRODUCCIÓ SEGONS N. BOURRIAUD I UNA RELECTURA EN CLAU COREOGRÀFICA

El llibre sobre la postproducció de Nicolas Bourriaud ⁹¹ ofereix un marc teòric clau per a entendre la creativitat contemporània. L'autor senyala la postproducció com una característica fonamental de l'art de la postmodernitat, i examina els procediments implícits en aquest nou funcionament de l'ecosistema artístic. Els artistes de la postproducció treballen a partir d'obres realitzades per altres artistes, o elements d'allò més diversos que formen part de la cultura en el sentit més ampli. L'ideal de la "creació" ja no es focalitza en el treball ex nihilo, sinó en un reciclatge i diàleg constant. Així la manera d'operar dels artistes es pren des d'una renovada honestedat per fer patent que la creativitat és al cap i a la fi un sistema de citació a través del temps i l'espai.

Al llarg del text Bourriaud desenvolupa les implicacions que té pensar el fet artístic des d'aquesta perspectiva. Centrar el discurs en la postproducció és un atac directe als residus que queden del pensament romàntic: l'artista com a geni, un ésser excepcional i sovint incomprès que té el do de crear un gran Art personal que il·lumini la societat. Dins l'esfera lèxica de la postproducció hi ha conceptes com apropiació, *remake*, *ready-made*... que donen valor a les obres que provenen d'altres formes preexistents, i relativitzen la categoria d'autor total.⁹²

⁹¹ Nicolas Bourriaud, *Post producció. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2004)

⁹² En aquest sentit, la postproducció de Bourriaud suposa una darrera formulació dins les teories que defensen la inconsistència del concepte autor. Roland Barthes amb *La mort de l'autor* (1968), Foucault amb *Què és un autor?* (1969), i Derrida amb *L'estructura, el signe i el joc en el discurs de les ciències humanes* (1983) constitueixen els pilars d'aquest marc teòric.

Hi ha dos argumentacions per les quals es pot parlar d'una inconsistència de la categoria autor. Per una banda, les pràctiques artístiques neixen necessàriament d'un diàleg, desenvolupament, apropiació... d'idees anteriors, les quals no pertanyen a l'autor sinó a la cultura en general. Les idees d'un individu doncs, provenen de les idees de diverses persones que han precedit històricament al suposat autor. Així, la qüestió de propietat intel·lectual comença a afeblir-se. De fet el discurs de la mort de l'autor recalca que la de la modernitat i l'ideologia capitalista són les orígens de tal propietat, que atorguen a les idees la qualitat de producte, i per tant en possibilita un lucre.

En relació amb aquesta darrera idea, és interessant com el discurs de la postproducció fa explotar l'oposició binària creador/espectador o productor/consumidor, ja que d'una banda l'artista és també un consumidor de formes pre-existents, i a més l'espectador dotarà sempre de noves significacions a l'obra. Bourriaud vincula aquest canvi de paradigma amb la teoria marxista, i parla d'un *comunisme formal*. Duchamp ja va iniciar aquesta subversió quan va establir el consum o la selecció d'un objecte, com a també un acte de producció.

En conseqüència l'obra acabada és només una il·lusió, ja que en qualsevol moment pot ser re-interpretada i rescatada per a uns nous contextos, usos i interpretacions. Bourriaud troba en la música, i concretament la figura del DJ, l'exemple paradigmàtic del que ell proposa. El DJ actua amb el gest tan postmodern del *copy/paste* per posar en relació fragments que activen diversos moments de la història de la música i entren en una nova cadena de significats.

El mètode de la postproducció té necessàriament un caràcter reflexiu i conceptual. Postproducció és re-significar mitjançant una mutació en l'ús, el context, el valor atribuït, en una nova perspectiva d'interès... és en definitiva inserir l'objecte escollit en un nou sistema de relacions. Re-significar és possible pel fet que res té un significat en termes absoluts, sinó que aquest està en relació de dependència del seu ús i context.

A *Maneras de hacer mundos* (1978) Nelson Goodman proposà un discurs per a dilucidar els mecanismes d'atribució de significats (no exclusivament en el terreny artístic). Un concepte clau és el de "forma simbòlica", que resulta molt útil per a referir-se a una realitat infinitament heterogènia i d'impossible concreció. Una forma simbòlica es podria dir doncs, que és qualsevol objecte de la realitat connotat pel context on està situat (el seu món). Segons Goodman no podem parlar d'un món sinó de múltiples móns, i quan descriu les diferents maneres de fer móns, està explicant possibles processos de re-significació. Seria una visió pròxima a la de Bourriaud i la postproducció però en un sentit més ampli. En ambdós casos la creativitat es dona mitjançant una aportació contínua de significats a una forma simbòlica preexistent. Així que la transformació no té perquè ser física, sinó de significat.

Per altra banda el qüestionament de l'autoria implica un interessant canvi en la balança a favor del lector o espectador. En aquest sentit, la teoria senyala el receptor de l'obra com a agent veritablement important per la creació de sentit(s).

*“La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer.”*⁹³

Els mètodes de la postproducció consisteixen doncs en generar noves formes simbòliques a partir de formes simbòliques anteriors, ja siguin aquestes últimes obres d’art, o la cultura en general:

*“...como si el mundo de los productos culturales y de las obras de arte constituyera un estrato autónomo apto para suministrar instrumentos de vinculación entre los individuos; como si la instauración de nuevas formas de sociabilidad y una verdadera crítica de las formas de vida contemporáneas se diera por una actitud diferente con respeto al patrimonio artístico, mediante la producción de nuevas relaciones con la cultura en general y con la obra de arte en particular.”*⁹⁴

* * *

Amb Alva Noë havíem vist com es poden establir unes relacions entre dansa i ball des de l’anàlisi filosòfica. Ell construeix una teoria per explicar la relació que es dona en un pla macro, establint una estructura del fet. Però ara és un bon moment per seguir veient aquestes relacions ara des de la perspectiva de Bourriaud i la postproducció, que permet observar com operen en un pla més concret, centrat en els usos i en els processos de producció. Es poden observar diverses maneres i intensitats en què una coreografia es construeix des del ball. En els graus més elevats serà on clarament es podrà parlar de dansa com a exercici de postproducció. Es podria dir que ontològicament una coreografia és un assemblatge de moviments, un muntatge a partir de seleccionar i ordenar diverses estructures temporalment més petites. Segons la disciplina o estil, aquests moviments poden estar totalment preestablerts, delimitats, categoritzats... o tenir una essència menys sòlida i immutable. En la dansa purament clàssica per exemple, la coreografia es munta des d’un catàleg de formes (posicions, salts, passos, girs... amb un nom propi). Però dir que la dansa clàssica és una pràctica de postproducció a partir dels codis que conformen la disciplina, seria probablement un abús del terme.

⁹³ Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos* (Madrid: Visor Distribuciones, 1990) p. 24

⁹⁴ Bourriaud, *Post producción*, p. 9

Finalment val a dir que aquesta mena de danses (en certa manera podríem dir-ne inclús meta-danses) resulten enormement interessants com a objecte d'aquesta investigació pel poder que tenen de revelar de noves qüestions que afecten a la realitat dels espectadors. És a dir, quan un coreògraf treballa de primera mà amb materials preexistents del món del ball, les formes utilitzades remetent a una forma simbòlica preexistent i per tant connoten dins d'una xarxa de significacions que l'allunyen d'un art en busca de la seva puresa i autonomia.

Per a seguir estudiant les maneres com pot haver-hi una dansa de la postproducció, el discurs seguirà estructurat en dos subapartats més. En primer lloc, el subapartat 5.2 està dedicat a les coreografies que existeixen a partir de coreografies anteriors. És bo clarificar que el paper d'aquest és el de servir de contrast amb l'objecte d'estudi real de la investigació. És a dir, les coreografies per les que s'interessa aquest estudi es poden considerar en certa manera una dansa de la postproducció, però no de la mena que s'especifica al 5.2. Al següent subapartat, el 5.3, es resumeix una breu panoràmica de com la dansa des de mitjans del segle passat va començar a apropiarse, no particularment del ball quotidià, però sí dels gestos quotidians. Finalment, a l'apartat 6, ja s'entrarà de ple en la raó de ser d'aquesta investigació: es parlarà ja no d'una dansa a partir d'una altra dansa (obra d'art particular), sinó a partir del ball (que en paraules de Bourriaud correspondria a treballar des de manifestacions de la cultura en general).

5.2 DANSA COM A POSTPRODUCCIÓ D'OBRES ANTERIORS

El ballarí i coreògraf Christian Duarte amb l'obra *THE HOT ONE HUNDRED* (2011) encarnaria clarament l'homònim en dansa de la figura del DJ de la que parla Bourriaud. C. Duarte és actualment un dels coreògrafs de dansa contemporània més reconeguts i prolífics de Brasil. Va estudiar a P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios), centre dirigit per Anne Teresa de Keersmeaker a Brussel·les. Duarte dur a terme obres de tipus experimental que sovint es decanta cap al minimalisme.

A l'espectacle *The Hot One Hundred* inventa un recorregut que travessa referències a coreografies de molt diversos autors i estils, presentant al públic les seves referències personals: des de Marius Petipa a Michael Jackson, passant per Bruce Lee. En cada funció Duarte varia els artistes que cita, de manera que cada espectacle és diferent. El ballarí no busca rescatar aquests referents representant-los de manera mimètica ni narrativa, sinó que s'apropia de la seva essència per a reflexionar sobre com el cos es mou des d'un bagatge referencial, un univers estètic personal.

Els referents artístics d'on neix aquesta peça no són només coreogràfics. De fet Duarte va pensar-la a partir de l'obra homònima *The Hot One Hundred* (1997), del pintor escocès Peter Davis (1897-1960), en la qual crea una acolorida llista de dos metres i mig d'ample, amb cent artistes que l'han influenciat. Seguint amb aquesta espècie de voluntat d'arxiu personal, a la web de Duarte s'hi pot consultar material complementari: un diagrama que recorda a la planta d'un auditori, representat a partir de petits fragments de colors. Cadascun d'ells conté un referent coreogràfic amb un vídeo.



Christian Duarte: *The Hot One Hundred Choreographers*

www.lote24hs.net/hot100



Christian Duarte: *The Hot One Hundred Choreographers*
<https://vimeo.com/66614952>

Un exemple més que aporta claredat al fet de la dansa de postproducció és *MIX-EN-SCENE*, d'Amaranta Velarde, una ballarina graduada a la Universitat de Dansa de Rotterdam. Fins el 2011 ha estat treballant a Holanda com a intèrpret i assistent de coreògraf en diversos projectes presentats a museus, galeries i festivals internacionals.

Mix-en-scene és una performance basada en una sessió de DJ en la qual Amaranta Velarde es fa càrrec de la taula de so que hi ha al mig de l'escenari i a la vegada té el paper de ballarina solista. Al llarg de l'obra es rememoren referents tant del camp coreogràfic, musical com audiovisual (aquests últims projectats al fons de l'escenari per Alba G. Corral, que els generava en directe), des d'aquesta lectura seria un exemple idoni de les obres de la postproducció de N. Bourriaud sobre les que s'ha reflexionat amb anterioritat. Així la metàfora del DJ amb la que l'autor parlava del funcionament de l'art contemporani es

materialitza en una obra en què una DJ realment sampleja diverses cites artístiques. La coreografia d'Amaranta Velarde és una combinació de cites de moviment: re-escenifica el mite de Nijinsky fent el faune, emula la naturalitat de Mary Wigman, es transforma en una ballarina de clàssic...

La ballarina re-encarna aquestes peces en un únic cos, per a reflexionar sobre diverses qüestions, com la construcció d'un relat de la història de la dansa, o sobre els límits de pensat en una propietat del moviment. Quines influències conformen la nostra concepció de la dansa? D'on ve el nostre moviment?

Aimar Pérez Galí parla d'una idea semblant quan exposa el ballarí com a arxiu o somateca, en referència als papers previs que ha encarnat un ballarí, i que el conformen encara més com una veu única davant la interpretació, en contraposició al rol de simples titelles transmutables que –desgraciadament– sol atorgar-se als intèrprets.⁹⁵

La idea del cos com a arxiu s'anirà aprofundint al segon bloc⁹⁶, aplicada ja no al cos del ballarí sinó als cossos comuns: un cos que ell mateix conté les representacions que s'han fet dels cossos, precisament perquè aquestes han modelat la seva performativitat quotidiana.

Mix-en-scene és una obra doblement interessant d'incloure dins del discurs d'aquesta investigació perquè a més de treballar amb la postproducció, és una proposta d'escenificar i coreografiar una sessió de DJ. Amaranta Velarde és ballarina, per això es quan es fixa en les sessions techno hi afegeix un valor performatiu. Aquesta idea d'explotar la faceta performativa del techno, pensar-la com a coreografia, ens enllaça a la perfecció amb el tema central del text, i és que a més la ballarina també deixa que s'activi en el seu cos el ball que la música li produeix, improvisa deixant-se endur pels estímuls de la música, les visuals creades en directe per Alba G. Corral, les màquines de fum, i les llums de colors.

⁹⁵ Aimar Pérez Galí, *Sudando el discurso* (Cornellà: s. n. , 2015) p. 66

⁹⁶ Veure pàgines 83 - 93



Amaranta Velarde i Alba G. Corral: *Mix-en-sene*
<http://blog.albagcorral.com/event/mix-en-scene/>

Pere Faura (Barcelona, 1980) és un coreògraf format entre Barcelona i Amsterdam que ha treballat diverses vegades amb l'apropiació coreogràfica. *Danza real ya!* (2011), *Sin baile no hay paraíso. La meva historia de la dansa* (2014), *Sweet Fever* (2016), *Sweet Tirany* (2016)... són altres coreografies de Pere Faura en què diverses cites a la historia de la dansa s'escenifiquen en format collage. Podrien nombrar-se altres obres per a seguir il·lustrant aquesta mena de procediment creatiu. *Le dernier spectacle* (1998) de Jérôme Bel en seria un altre exemple.

Però en aquest apartat l'objectiu era principalment mostrar algunes peces que, per contrast, ajudessin a comprendre el funcionament del tipus d'obres que vol analitzar aquesta investigació (aquest anàlisi es concentra al següent apartat, el 5). El que hem vist aquí són exemples d'una dansa de la postproducció són molt evident en el sentit que la matèria prima són coreografies, acabades, estables, i a més documentades i conegudes pel públic general. Les tesselles del collage coreogràfic son unitats amb molta autonomia, connoten obres concretes i per tant arrossegueu significats perfectament contextualitzats. En paraules de Bourriaud, són "*incrustaciones de la iconografía popular en el sistema del gran arte*".⁹⁷

⁹⁷ Bourriaud, *Post producción*, p. 48

5.3 LA DANSA S'APROPIA DELS GESTOS QUOTIDIANS

D'alguna manera aquest apartat vol ser una transició cap a l'estratègia coreogràfica que vindrà a l'apartat 6 (coreografiar a des de les experiències del ball). Per a comprendre bé el funcionament de les referències exteriors dels moviments és bo situar-se i fer un esbós del que va començar a ser la dansa des de mitjans del segle XX. A partir de la dècada dels 60', amb la *post-modern dance* la dansa començà a experimentar amb nous continguts, tècniques i estètiques, de la mateixa manera que succeïa amb la resta d'àmbits artístics. La dansa buscà maneres d'incorporar en ella lo quotidià, i així trencar amb la disciplina de la dansa professional.

Fou una tendència que ja s'havia anat gestant des de dècades anteriors però que als anys 60 es radicalitzà, especialment des de la Judson Dance Theater, companyia fundada el 1962 per M. Cunningham. Alguns dels seus integrants més coneguts van ser Trisha Brown, Yvonne Rainer, Lucinda Childs i Steve Paxton, tot i que també hi va haver figures de gran importància fora d'aquest cercle, com ara Twyla Tharp. A la Judson Dance Theater els límits de la categoria dansa es van fer enormement elàstics: caminar, córrer o saltar també podia ser dansa. Així van poder fer un nou llenguatge sense necessitar cap tècnica de dansa existent.

Anteriorment ja s'havien vist algunes obres que apuntaven en aquesta direcció i que fins i tot anticipaven ja els moments més provocadors, essent un dislocació artística absoluta en el seu temps. És el cas de Paul Taylor quan el 1957 presenta *Duet*, una obra de no-dansa acompanyada de la no-partitura de John Cage 4' 33". La peça va ser interpretada pel pianista David Tudor i pel propi Paul Taylor com a ballarí. El dia següent el crític Louis Horst els dedicà el seu espai amb una crítica que deixava la pàgina en blanc.⁹⁸ Arribats aquest punt era pràcticament ineludible la reflexió sobre quins eren els camins podria seguir la dansa.

⁹⁸ Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna* (Madrid: Alianza Editorial, 2008) p. 324

Malgrat que els moviments quotidians vistos a escena es reconeixien com a vistos i fets innombrables vegades, l'experiència al percebre'ls en el nou context era com de sorpresa, entre altres coses perquè de cop i volta el moviment que es considerava banal i insignificant de desvelava amb una complexitat o riquesa física.⁹⁹

En aquestes noves investigacions el virtuosisme tècnic del ballarí, que sempre havia estat un element primordial dels espectacles coreogràfics, deixava de ser el focus d'interès. I és que en la feina dels coreògrafs recents com Merce Cunningham o Martha Graham, la revolució de la dansa s'havia esdevingut constreta a una tècnica estricta (tant en la formació dels ballarins com en les obres que veia el públic), i a una estètica que tensionava l'acadèmia, tot i que sense desbordar-la. En el sí de la postmodernitat aquestes propostes estaven ja superades, i les inquietuds anaven a una exploració radical del llenguatge de la dansa. És important clarificar però, que suprimir la manera òbvia amb que la coreografia té implícita la tècnica en l'estètica no només clàssica sinó reglamentada en general, no dona com a equivalència artistes sense un domini del cos excepcional.

Paral·lelament als artistes visuals que treballaven amb l'*object trouvé*, i a les propostes de John Cage incorporant sons quotidians a la música, l'interès pels moviments quotidians va ser una qüestió important per la Judson Dance Theater. Steve Paxton per exemple investiga sobre el gest de vestir-se i desvestir-se a *Flat* (1964).¹⁰⁰

Les investigacions entorn al vocabulari i llenguatge de la dansa no eren només problemàtiques formals sinó polítiques. Anar cap a una indisciplina i una naturalització de l'activitat, la voluntat de conjugar art i vida... eren metes estètiques i ètiques. En relació a això, és important dir que no només hi ha la voluntat d'incorporar el moviment quotidià, sinó que també es manifesta certa preocupació per la qüestió dels cossos dels ballarins: es començaran a veure sobre l'escenari ballarins amb una imatge corporal menys estandarditzada i seriada, cossos més semblants als dels espectadors.¹⁰¹

⁹⁹ Rudi Laermas, *Moving together. Theorizing and Making Contemporary Dance* (Valiz: Antennae, 2015) p. 63

¹⁰⁰ Abad Carlés, *Historia*, p. 336

¹⁰¹ El cànon desitjable pels ballarins amb la qual s'estava trencant, provenia en el cas de les dones d'Anna Pavlova (1881-1931). Abans d'ella el físic habitual de la dansa clàssica era un cos molt més robust. Fou Pavlova que instaurà el prototip de primesa i delicadesa, que concordava perfectament amb l'imaginari del ballet romàntic i personatges com la paradigmàtica Giselle (1841).

Com es deia fa un moment, la renúncia voluntària de l'espectacularitat o el virtuosisme no van de la mà d'un abandonament de la tècnica. Aquestes renovacions preocupades per apropar la dansa a lo quotidià seguien provenint gairebé sempre d'artistes formats per grans mestres. Un gir així era necessari en el sentit de les implicacions de les maneres de representantar. L'aparença de l'intèrpret és al cap i a la fi un element més que s'inclou en la imatge que l'audiència rep. Per això, presentar una redefinició dels cossos que s'escenificaven –fer una redistribució de lo sensible, com diria Rancière– era un pas imprescindible per apropar la dansa a lo quotidià. La forma també és contingut. I és que la corporalitat sempre està afectada políticament, i més quan es posa en escena.

Tornant a aproximar-nos al text de Bourriaud, la dansa postmoderna va iniciar una apropiació d'allò social. El *ready-made* ja no s'apoderava únicament d'objectes quotidians, sinó de formulacions de la cultura.

“Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana (...) y hacerlos funcionar.”¹⁰²

Però paradoxalment, els propòsits d'aquells coreògrafs de naturalitzar la dansa -amb una voluntat d'oposició al que s'estava fent en el seu temps- va tendir a uns resultats contradictoris. Si el que es buscava era evitar convencions estètiques que constrenyien i codificaven el gest coreogràfic (aquests no hi eren només en el ballet clàssic, sinó que també en els llenguatges de Merce Cunningham o Martha Graham), finalment van convertir les seves innovacions en una actualització de l'antiga problemàtica. Van caure en una mena de d'objectivació de la seva nova estètica: en la transposició de moviments mundans aïllats, aquests corrien el risc de quedar com dissecats, alienats. Sense el seu context, i executats per un intèrpret que reproduïx el moviment sense expressió, la nova naturalitat quedava essencialment en una convenció escènica més.¹⁰³

Davant d'aquest nou panorama, no em sembla descabellat proposar que la reivindicació del ballar més mundà per part dels coreògrafs, respongués a una manera de tornar a humanitzar la dansa, seguint el moviment pendular que regeix la successió d'estils artístics.

¹⁰² Bourriaud, *Post producción*, p. 14

¹⁰³ Abad Carlés, *Historia*, p. 337

Veiem doncs que amb la dansa postmoderna l'interès pel *mouvement trouvé* no es va quedar tancat en sí mateix, sinó que va obrir una revisió del gest coreogràfic i no coreogràfic, i de la separació entre coreògraf i intèrpret. Des d'aleshores la dansa explora infinits camins més enllà del d'entretenir i meravellar amb moviments que sobrepassen les limitacions físiques de les persones corrents.

6. COREOGRAFIAR L'EXPERIÈNCIA DEL BALL

6.1 RECORREGUT A TRAVÉS D'ALGUNES PROPOSTES

Arribat aquest punt, recordem i concretem la qüestió central de la investigació: aquesta no és la disciplina artística –dansa– que parteix d'una competència humana o una capacitat expressiva –ball– (amb l'acompanyament de la teoria d'Alva Noë ja hem vist que aquesta relació lògica és present en absolutament tota coreografia, i és que la dansa parteix sempre de la necessitat de reelaborar el fenomen natural i cultural del ball). El que focus d'atenció que guia aquesta investigació és: la disciplina artística –dansa– que parteix dels usos específics que la gent fa del ball. Amb aquest requisit, el camp queda reduït a aquelles coreografies que prenen com a material les maneres de ballar de les persones. Així, el que és interessant és aquesta citació directa, que obre pas a una poètica en què el gest coreogràfic s'allunya de la dansa (tot i que treballant-hi des de dins) per a parlar del ball.

Prenent aquesta perspectiva (maneres de ballar en la vida quotidiana incorporades en una coreografia) no interessa tant la postproducció a partir d'obres d'art en particular, sinó a partir de models formals preexistents en la cultura. Una diferència fonamental entre ambdós punts de partida és que amb la peça artística es disposa del referent, existeix un original amb una forma –més o menys- estable i consultable. Amb les formes culturals en canvi, tot es torna molt més eteri.

Bourriaud descriu cinc procediments pels quals es pot treballar la postproducció com a forma creativa.¹⁰⁴ Un d'ells el titula “*utilitzar la societat com un repertori de formes*”.¹⁰⁵ Tal com està anunciat resulta d'ajuda per seguir clarificant la qüestió de la incorporació ball quotidià a la dansa a la reflexió coreogràfica, però els exemples que pren l'autor per a aquest procediment disten molt del nostre cas, ja que el “repertori de formes” que mostra són de l'àmbit de l'economia, el màrqueting, les relacions laborals... i tot això queda molt allunyat del que és un llenguatge com el ball. El mateix passa amb el títol d'un altre dels

¹⁰⁴ Aquestes cinc possibilitats es troben explicades a la introducció del llibre *Post producció*, i són les següents: reprogramar obres existents, habitar estils i formes historitzats, fer ús de les imatges, utilitzar la societat com un repertori de formes, i invertir la moda, els mitjans massius.

¹⁰⁵ Bourriaud, *Post producció*, p. 11

procediments que descriu: “*habitar estils i formes historiades*”¹⁰⁶, el qual és molt revelador. Pel cas que ens ocupa caldria eliminar l’adjectiu *historiades*, doncs precisament les formes i estils del ball són accions majoritàriament vives, coetànies, i que s’actualitzen constantment. *Habitar estils i formes* en canvi, és una expressió que escau perfectament al fenomen que estudio. De fet, Bourriaud escull el verb “habitar” per usar-lo metafòricament, però al traslladar l’enunciat al camp de la dansa pren una connotació diferent, molt més real, i sorprenentment adient ja que el ballarí al treballar amb la seva corporeïtat habita i encarna diverses formes i cossos.

Tot i que contínuament estem parlant del ballar quotidià, és pertinent afegir un “malgrat lo poc quotidià que és el ballar”. Tot i això, quan la dansa mostra el ball quotidià, pot arribar a parlar en major o menor mesura de tots. La dansa és allò comú. Tothom balla, ni que sigui només quan socialment és quasi obligat: les cerimònies com casaments, aniversaris... Com es balla en aquestes situacions? Com es balla a la discoteca? És tot un catàleg de formes que l’artista pot reprendre per dotar d’un nou sentit. La coreografia ja no es pretindrà crear *ex novo* sinó de referències quotidianes, que es manipularan, es reciclaran, i es posaran en escena. Es re-presentaran: tornaran a fer-se presents. Passar el cos en moviment des del club fins a la galeria té possibilitats revolucionaries tant en forma com en contingut.¹⁰⁷

Què ens estan mostrant aquesta mena d’obres? De què ens parlen? És moment per fi d’entrar a profunditzar en el gest coreogràfic del qual parlem. D’alguna manera bona part de l’anàlisi ja ha estat fet al primer bloc, quan s’estudiava el fenomen del ball. El que s’explora aquí són danses que, del que ens parlen en gran mesura és del que implica el ball no escènic. Per això, per a comprendre aquest diàleg entre dansa i ball calia començar per les característiques del ball, les quals posteriorment es traslladen a l’obra d’art. Així doncs, és interessant tenir en ment les qüestions tractades fins ara, referents al moment d’excepció que implica el ballar, en molt diversos sentits i intensitats (el ball com a espai experiencial pel cos fora de la disciplina quotidiana, com a sortida de l’omnipresència de la paraula, alteració de la temporalitat...).

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 10

¹⁰⁷ V.V.A.A, “Dancing after all”, dins de *Kaleidoscope. Visual culture now*, N. 29 Primavera 2017, p. 64

* * *

Ara totes aquelles idees que en l'anterior bloc es presentaven de manera teòrica i genèrica es podran veure traslladades a obres concretes. A partir de diversos artistes veurem com aquest pensament es posa a funcionar estèticament.

Quines són les circumstàncies en les quals la creació coreogràfica pot treballar aquestes qüestions? Com poden actuar els balls quotidians dins l'àmbit de la reflexió artística? De què ens pot parlar la dansa amb el ball no escènic? Amb quines pràctiques es pot disposar d'aquest catàleg de formes pròpies de la performativitat quotidiana i anònima?

A continuació es proposa un recorregut per algunes peces, algunes procedeixen d'interessos i preguntes molt similars, d'altres es concentren en aspectes de la cultura del ball molt particulars, algunes només recorren al ball per a vehicular altres reflexions... Els resultats als que arriben són molt diversos, però totes es poden posar en diàleg per a que emergeixi una visió més rica del fenomen del ball a l'actualitat. L'objectiu no serà ser exhaustius ni el de fer una mena d'història de l'art sobre aquesta temàtica. Sinó que ens servirem d'algunes propostes artístiques per anar aprofundint en diverses qüestions teòriques, però sense perdre el contacte amb la riquesa de referents concrets. Així, a partir de l'anàlisi de les obres es pot anar construint un panorama que des de a multiplicitat reuneixi els aspectes més interessants del tema. I a més a més que faci palès com darrerament molts creadors dirigeixen tant la seva inspiració com les seves investigacions en pensar aquests balls comuns i quotidians.

* * *

Si bé l'exhaustivitat no és el principi pel qual regir aquest anàlisi, sí que és important donar constància d'on va sorgir la inquietud per a realitzar aquesta investigació. I en gran mesura, la detecció del tema va ser arran d'una obra d'Ohad Naharin: *Minus 16*.

Ohad Naharin (1952, Israel) és un dels coreògrafs de dansa contemporània més reconeguts actualment. Des de 1990 És el director artístic de la companyia israeliana Batsheva Dance Company. És reconegut per ser el pare d'un nou llenguatge de moviment anomenat Gaga. Es tracta d'un mètode d'entrenament per a ballarins, però també per a gent que no ho sigui. De fet, el Gaga neix per la vocació de ser una eina útil i plaent per a absolutament

qualsevol persona. Les sessions de Gaga no s'orienten a generar coreografies ni explotar unes capacitats físiques, sinó a alliberar el cos i anar descobrint la infinitud d'imatges amb les que és capaç de jugar.

MINUS 16 (estrenat el 1999) posseeix diversos moments d'enorme intensitat. En un d'ells, un ballarí vestit amb uniforme d'oficina entra en escena just després de la mitja part. Camina fins a un punt central, on es queda quiet. Un fil musical comença a sonar, provocant alguns moviments en el cos del personatge, petits espasmes que acompanyen el ritme, o gestos esbossats enduts per la línia melòdica. Molts dels espectadors ni tan sols se'l miren, les llums de la sala encara són totalment enceses, no queda clar si la mitja part ja ha acabat. Hi ha gent que encara està buscant la seva butaca, i es pregunten si allò que està passant ja és l'obra. La música es fa cada cop més intel·ligible, és música llatina. Al principi, quan pren consciència del ball que està iniciant el seu cos sense el seu propi permís, intenta reprimir-lo, davant l'atenta mirada de tots els espectadors, que asseguts des de les seves butaques observen el curiós comportament del ballarí. Ell segueix sacsejant-se amb el ritme, ballant descontroladament.



Ohad Naharin: *Minus 16*
https://www.youtube.com/watch?v=Bk-odQ-23_4

Aquesta manera de moure el cos s'entén molt millor al connectant-la amb el moviment Gaga. El mètode Gaga ofereix als cossos una nova manera d'estar. La intensió no és fer treballar el cos pensant el que ha de fer, dir-li i perfeccionar-ho, sinó que consisteix en alliberar-lo, escoltar-lo, i aconseguir que flueixin en el cos diferents qualitats de moviment. El mètode d'Ohad Naharin recorre nous camins de creativitat pel propi cos, i genera sensacions i imatges que guien a la persona que balla a oblidar el que se suposa que ha de ser la dansa per a adoptar formes, efectes, i idees totalment pròpies.

Tornant a *Minus 16*, tot i la palesa intenció del ballarí per ostentar seriositat i rigidesa que mostra durant els primers minuts, la música acaba empenyent-lo a fluir, deixar de dissimular, i acabar fent un solo d'una durada considerable. Balla fora d'un estil concret, amb moviments instintius que quasi sempre tenen una aparença desgarrada i poc gràcil. Al cap d'uns minuts van entrant més ballarins, tots vestits iguals, que es sumen a aquesta generació de moviments espasmòdics, elèctrics, produïts per un cha-cha-chá.

La Banda sonora de *Minus 16* inclou estils absolutament diversos, des de la tradicional cançó de pasqua jueva *Echad Mi Yodea* versionada per un grup de rock, fins a una adaptació techno d'*Over the Rainbow*. Posar moviment corporal a tot aquest eclecticisme musical contribueix a transmetre el sentiment exaltat d'una celebració del ball en totes les seves formes.

No només la música és una mescla, també les coreografies són una amalgama de peces anteriors del coreògraf. *Minus 16* seria doncs un altre exemple de dansa de la postproducció, en aquest cas recombinant obres anteriors del propi autor. Entre elles generen forts contrastos, per exemple, després d'un *pas de deux* líric i pausat, arriba el torn d'un altre dels moments que interessin en aquesta investigació.

El minimalisme de la coreografia anterior acaba brusquement amb el so de música electrònica extremadament enèrgica. La companyia ho balla en una perfecte sincronització, amb passos que descarreguen enormes quantitats d'energia al ritme de la cançó. Aquesta vitalitat es transmet a la platea, on d'alguna manera es pot percebre la força dels salts dels ballarins travessant tots els cossos presents. Aleshores els ballarins paren, baixen de l'escenari i comencen a recorre les butaques per anar a buscar cadascun d'ells un espectador, una parella de ball. Ara, amb un nombre de ballarins multiplicat per dos a

l'escenari, la versió electrònica d'*Over the Rainbow* continua sonant i els participants contribueixen a la festa –gens improvisada– que succeeix al teatre. El que sí que és completament improvisat són els balls que hi emergeixen: ballarins i espectadors (que han deixat de ser-ho) salten i ballen com si fossin al millor moment de la nit en una discoteca.



Ohad Naharin: *Minus 16*

https://www.youtube.com/watch?v=Bk-odQ-23_4

Al contrari del que es podria pronosticar, la implicació dels participants sobre l'escenari és increïble. Això sens dubte és possible gràcies als balls que prèviament havien fet els ballarins, ja a ritme de techno i propulsant energia i ganes de ballar en totes direccions. Després d'uns dos minuts de desfogament corporal en què cadascú balla al seu aire, l'integrant ballarí professional de cadascuna d'elles, guia al seu improvisat acompanyant en un ball de saló. Retorna ara el cha-cha-chá i continua la festa primer en parelles i després en grup, fins que la música es calma amb el *Sway* de Dean Martin. Aleshores queda el total de 26 ballarins (13 espectadors i 13 de la companyia) en una filera ocupant el prosceni. Així ballen de manera més tranquil·la, cadascú al seu lloc, alguns de manera còmica i teatral, d'altres establint passos amb el seu company, etc.



Ohad Naharin: *Minus 16*

https://www.youtube.com/watch?v=Bk-odQ-23_4

Així que, resumint, el públic ha passat del ball explosiu i solitari del techno, a uns balls de saló en parella, i un ball grupal. Després d'aquest, semblaria que cadascú tornaria ja a la seva butaca, però aleshores es reprèn un ball per parelles, força íntim i tranquil. Poc a poc els ballarins es van acomiadant dels companys, que tornen a platea, però la parella del mig segueix ballant com si res, ara amb tot un cos de ball que els envolta i acompanya. Finalment tots els ballarins es deixen caure a l'uníson, deixant al darrer espectador sol al mig de l'escenari.

* * *

Minus 16 inclou desenes de parts totalment heterogènies, i l'obra pot remetre a milers d'interpretacions. Però els moments acabats de comentar, els que interessin en aquesta investigació, connecten amb el tema de la centralitat constant i indefugible de la percepció fenomenològica de cada persona. S'ha comentat anteriorment que la corporeïtat es pot aprehendre des de la consciència pròpia i interna, o des de l'exterior en una alteritat. Ara serà interessant estendre-ho a la presència i a la identitat: per una banda el jo tal i com em percebo constantment, i per altra banda el jo percebut. Aquest últim seria el canvi de consciència que es té quan un s'adona de la presència d'un altre que et percep. En aquest moment apareix el que Sartre anomena vergonya, una sensació d'incomoditat per no poder controlar com et perceben des de fora. És impossible posseir aquesta visió externa a la qual un mateix no pot accedir per la seva centralitat fenomenològica, però és un punt de vista indefugible. Amb l'esmentat solo de després de la mitja part, la gent de les butaques s'identifica amb el ballarí, ara més aviat simplement la persona que balla. Amb el moment

del solo, el ballar genera una situació social incòmoda entre el que balla i el que mira, inclús estant en un espectacle de dansa, en què tothom s'ha desplaçat, ha dedicat temps i diners per a veure ballar.

Aquesta identificació amb el cos de l'altre es pot sentir també pel camí que s'ha anat treballant des de la dansa moderna. Una identificació d'aquesta potència seria impossible amb una obra de ballet clàssic, on els cossos dels ballarins són cossos d'unes alteritats tan llunyanes i il·lusòries com sílfides, autòmats, esperits... Aquests són cossos de naturaleses diferents als cossos que miren, precisament perquè la poètica dels ballets –realment la de tota producció teatral clàssica- temia la proximitat entre intèrpret i espectador, ja que el que mantenia la ficció era precisament la distància.¹⁰⁸

La incomoditat que ens genera aquest moment, la possibilitat de que ens hi identifiquem, es dona pel recurs escènic que s'està utilitzant, que implica un trencament en l'estatus de la representació teatral. La convenció teatral es basa en un acord tàcit amb els espectadors, pel qual ells van a veure una ficció, un engany acceptat, el joc d'un actor o ballarí que desapareix per a encarnar un paper. En les arts escèniques (en el teatre és més evident, però igual passa amb la dansa) hi ha una modulació entre les presències i les absències. La presència és la del cos concret dels actors, que són allà *de facto*. En la interpretació la presència de l'actor hauria de desaparèixer, absentar-se, per donar pas la personatge, però això mai pot passar de manera total perquè són unes arts en les que el material és massa físic, massa concret i innegable. Aquesta tensió és la del l'actor i el personatge, la de la presentació o representació, la del real i el virtual. El sistema entre la presència física i la fictícia és el joc de ser algú que no ets, i això es pot trencar.¹⁰⁹ Es pot fer que el personatge sigui només la persona, eliminar l'absència, però quan la representació dona senyals de desvelar-se i aparèixer com a artifici, el rol de l'intèrpret i de l'espectador muta. Es podria dir que lo real irromp en escena, la qual cosa és jugar radicalment amb les expectatives del públic.

¹⁰⁸ Jaime Conde-Salazar, "Sobre la piel", dins de José Antonio Sánchez i Jaime Conde-Salazar, *Cuerpos sobre blanco* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003) p. 147 – 158, p. 150

¹⁰⁹ Cornago, *Pensar la teatralidad*. p. 63 - 65

Aquest fenomen de desestabilització de la representació és homònim al que Erving Goffman identifica en el pla quotidià de qualsevol interacció humana (tal com s'ha explicat a l'apartat 3.1). El trencament del rol de l'actor –o de la persona– serà sempre desconcertant. És un moment en què el públic sobtadament percep l'actor no només com a objecte sinó a la vegada com a subjecte, el cos que la ficció desdoblava ara es veu com una sola presència. El ballarí que efectua el solo emulant un ball íntim i quotidià es ridiculitza a ell mateix i a tot espectador que s'hi veu emmirallat, el que provoca això no és un riure fàcil, sinó més aviat desestabilitzador. Aquest “com si” en la manera de ballar davant del públic és una estratègia amb la que el ballarí pot oscil·lar entre la broma i lo seriós.

* * *

A més d'aquesta estratègia per escenificar el ball en l'alteritat, Ohad Naharin també contribueix a repensar el tema de la participació dels espectadors en el teatre, cosa que causa certa controvèrsia especialment des de la publicació de Rancière *L'espectador emancipat* (2004). Però l'interès de la participació del públic a *Minus 16* hi és per una banda, pel fet que la cultura del ball s'actualitza allà mateix. I això és important perquè una cosa que es podria criticar del fet d'incorporar la cultura del ball en una obra artística, és que aquesta deixa de ser una cosa viva per a passar a ser una forma sòlida i institucionalitzada. El públic que participa en l'obra d'Ohad Naharin fa que l'apropiació del ball es faci en directe, és així una apropiació radical: L'obra final no està feta fins que l'acaba el públic, només de manera més etèria per la dotació d'un sentit subjectiu, sinó físicament amb el seu repertori de formes.

* * *

Una altra peça del mateix coreògraf que és especialment important de presentar aquí és *LAST WORK*, estrenada el 2015.¹¹⁰ Com en el cas anterior, aquesta obra es construeix com un puzzle de diverses sorprenentment diverses que acaben encaixant a la perfecció. La cultura del ball torna a aparèixer en alguns moments, però amb estratègies i estètiques molt diferents a *Minus 16*.

¹¹⁰ Arxiu virtual de la Batsheva Dance Company, <http://archive.batsheva.co.il/eng/> (Darrera consulta 15-04-2017)

A qualsevol persona que hagi assistit l'espectacle, segurament el primer que li vingui a la memòria siguin els últims 40 minuts. És un final apoteòsic de música sobrepasant els watts pels quals està preparat un auditori, i dansa extàtica. És un recurs que es tornarà a veure en obres més analitzades més endavant, cosa com a mínim curiosa. L'art requereix un temps intern, en les arts performatives aquest reclam de temps pot veure's com a autoritari, necessita l'atenció de l'espectador durant l'interval concret que l'artista ha considerat. Aquí els aproximadament 30 minuts eren necessaris per a obrir l'experiència que es volia comunicar, el ball expressava una descàrrega d'energia extrema, una agitació que penetrava al cos de cada espectador, creant una atmosfera comuna de catarsi. Per altra banda també és interessant de per sí que l'art ens tregui de la nostra temporalitat del dia a dia, amb les seves velocitats o lentituds, els seus ritmes i trànsits.

En aquest moment l'experiència de l'obra s'apropava vertiginosament a l'experiència festiva. Gadamer identifica això com un fet constant en tota obra d'art, i diu que el temps propi de l'art està molt relacionat amb el temps propi de la festa.¹¹¹ Al primer bloc del treball ja s'ha aprofundit en l'experiència temporal de la festa, en tant que heterocronia i fenomen amb una temporalitat no lineal sinó "plena". Totes aquestes observacions són igual de vàlides pel temps viscut durant l'experiència estètica d'una obra. És igualment una ruptura del present, un temps sense metes o objectius. Aquesta no progressió, no finalitat és com el desplegament temporal de la música techno tal com l'analitzavem amb Diederich Diederichsen a la primera part.

Ohad Naharin inclou 40 minuts de festa, de pur ball. Aquí l'obra agafa en la màxima potència el seu paral·lelisme amb el temps de la celebració, el temps que està "ple".

*"...en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse."*¹¹²

¹¹¹ Gadamer, *La actualidad*, p. 118

¹¹² *Ibid.* 110 - 111

La idea de comunitat, existent en la congregació escènica i en la festa com a fenomen quotidià, és un *topos* en les obres del coreògraf israelià: les invitacions al públic a pujar a l'escenari, les referències al ball quotidià en les què tothom s'emmiralla, la construcció d'una atmosfera festiva i comuna... També apareix més metafòricament a *Last work* quan un dels ballarins connecta a tots els seus companys amb una cinta americana, creant una teranyina de múltiples nodes, que al ballar co-generen un nou espai.



Ohad Naharin: *Last work*
<http://archive.batsheva.co.il/eng/>

A *Last work* la referència als balls socials i festius es construeix encara amb un altra recurs. Aquells darrers minuts de descontrol i catarsis es movien segons una mena de realisme que s'apropiava fidelment del ball que cada ballarí de la companyia generava en tant que persona qualsevol i no en tant que ballarí professional. En un moment anterior però, el cos de ball encarnava aquesta mateixa energia i estètica del *clubbing* processada per una coreografia. L'apropiació del moviment d'aquesta altra manera havia passat per una deconstrucció.

Així el fet coreogràfic porta la llibertat del ballar més vital, impulsiu i irreflexiu, a precisament un anàlisi minuciós de l'anatomia, els patrons i els ritmes del moviment. La imatge del ball comú a tots, un mostratge de passos més o menys estàndards que es poden

veure a la nit, quedava deformada. Cada ballarí accionava un pas, alguns de molt senzills i d'altres complexos, de manera que els quasi 20 ballarins presentaven simultàniament 20 moviments diferents i cada espectador havia de decidir en quin mirar a cada moment. Presentaven els pas llargament, en *loop*, amb una repetició obsessiva. Amb aquest mecanisme els passos es veien com amb una realitat amplificada. La multiplicitat de micro-coreografies frenètiques generaven un caos sobre l'escenari, però a la vegada un cert ordre després per la coordinació rítmica que unificava a cada persona i feia emergir la sensació de grup.



Ohad Naharin: *Last work*
<https://vimeo.com/169244092>

* * *

GOLD DUST RUSH (2016) d'Eulàlia Berguedà és una altra peça que juga amb la introducció de la referència de l'experiència de la festa. De manera semblant al que hem vist en l'anterior fragment de *Last work* d'Ohad Naharin, aquí l'atenció està en posar una mirada minuciosa i coreogràfica als moviments de la nit.

L'obra, és interpretada per quatre ballarins (la mateixa Eulàlia Bergadà, Joaquin Collado, Marina Fullana i Raquel Klein) i dividida en tres parts, la segona és la que obra pas a una música techno que va movent els quatre ballarins. Suposa un fort contrast amb la resta d'acompanyament musical de l'obra, que consisteix en una violinista en directe que s'acompanya a ella mateixa amb una taula de mesclades. La resolució coreogràfica per aquesta segona part que ens interessa és d'un tipus més subtil i evocador que en altres coreògrafs que han treballat amb aquesta estètica. A *Gold Dust Rush* la possibilitat de reconèixer cita a lo festiu recau principalment en la inesperada presència de la música techno. Els moviments en canvi, no són una apropiació mimètica del ball a un *club*, sinó que segueixen amb la poètica corporal de la qual es venia i la qual es prolongarà pel tercer acte. El tipus de gestualitat que els ballarins havien presentat des del principi de la coreografia es manté per a expressar l'experiència de la festa. Hi ha doncs una continuïtat, una coherència formal vers la totalitat de l'obra (no és un salt brusc tal i com proposava per exemple Ohad Naharin en les obres tan eclèctiques).

Aquest marc de moviments que defineixen els cossos es manté dins una execució molt controlada dels gestos. La dinàmica tan refrenada o continguda, es compatibilitza amb una dansa que mostra elements clarament expressionistes. És una agitació que funciona no amb un moviment fluid, sinó amb canvis d'una posició a una altra que transiten mitjançant una gran consciència de les articulacions i les direccions del cos en l'espai. Així es manté una considerable economia gestual. Normalment els quatre ballarins van a l'uníson i gestionen petits desfasaments d'algun dels ballarins que es van alternant entre ells, de manera que quasi sempre n'hi ha un que inicia un canvi respecte el moviment comú.

La idea de repetició és important en la generació de l'estètica de *Gold Dust Rush*. Tal com s'ha descrit el moment grupal de *Last work* d'Ohad Naharin en què cada intèrpret treballava un pas simple repetit gairebé fins a l'alienació, el moment que expressa la festa a *Gold Dust*

Rush es construeix amb la creació de determinats moviments o passos de ball, de realització molt curta, que es presenten en repeticions d'unes 10 vegades. La repetició és completament coherent amb la música techno, que facilita que aquesta mena de moviment s'acobli als so. Són moviments que l'espectador pot identificar com a una estilització o una caracterització extrema de comportaments típics de les sales de ball. Moviments coreografiats, absolutament artificiosos, executats amb precisió sobre l'escenari, però que evocuen certes imatges i sensacions pròpies del ball social. Es podrien descriure com a signes cinètics, signes creats amb moviment, que des de l'estructura sensorial més simple ens comuniquen el concepte del moviment propi de la discoteca.



Eulàlia Berguedà: *Gold Dust Rush*
<https://www.youtube.com/watch?v=NZeZ-B8dnTA>

És una estratègia per a posar de manifest o exagerar certes maneres com decidim moure'ns a la pista de ball. Els ballarins encarnaven la descàrrega energètica dels cossos propulsats per la baixos de la música, els gestos que no emanen gracilitat sinó el descontrol d'intentar seguir el ritme frenètic. També hi ha lloc pels moviments fets per exhibir-se, els quals es mostraven sense dissimulació i acompanyats d'un discordant riure sardònic. I és que l'extrem control del cos mogut per moviments quasi robòtics, contrastava amb exagerades expressions facials, crits i riures molt augmentats que transmetien la sensació de màscares sarcàstiques.

* * *

Continuem amb que serà el següent exemple en aquest recorregut, *SWEET TIRANY* (2016) de Pere Faura, un coreògraf del que ja hem parlat amb anterioritat quan apareixia com a exemple de coreografies que funcionen des d'una postproducció de coreografies anteriors. Ara però, Faura ens torna a servir d'exemple per a aquesta altra postproducció, la que s'apropia del usos quotidians del ball comú.

Faura treballa recurrentment sobre la cultura pop i la memòria col·lectiva (els musicals, els *streptase*, el porno...). Amb això el que vol és construir un ambient amb el públic en què les referències són comunes i l'experiència és més col·lectiva. Amb aquests referents compona un teló de referents comuns, veritablement compartits per tot el públic, amb el qual dessacralitzar la dansa contemporània. Una senya personal del coreògraf és l'humor que embolcalla les seves peces, ja que al reinterpretar-les les mostra des d'una nova visió, sovint còmica o irònica.

El que ens interessa de *Sweet Tirany* són els últims 30 minuts, amb un desplegament molt semblant al del final de la peça d'Ohad Naharin *Last Work*. Els vuit ballarins de l'obra ballen sense parar i amb tota l'energia al ritme d'una sessió de techno que Amaranta Velarde (DJ i ballarina) punxa en directe. És un moment de celebració, després d'una obra en què Pere Faura encarna el paper d'un coreògraf que flueix entre la ficció i l'autoretrat. Amb una important autocrítica a les professions de coreògraf i ballarí, Faura proposa al públic un muntatge –ballat i parlat a parts iguals– sobre les experiències del ballar com a professió i el ballar com a alliberament i evasió a la discoteca.



Pere Faura: *Sweet Tirany*

<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/noticies-324/pere-faura-estrena-sweet-tyranny-al-mercat-de-les-flors/video/5646551/>

El final de l'obra és una reivindicació absoluta de l'experiència del ball a la festa, que Faura considera important per com permet fer desaparèixer els rols i les jerarquies quotidianes, les quals habitualment es sostenen per l'ús de la paraula i no del cos en el ball. La festa passa a ser així un posicionament polític a la vegada que una espectacular explosió de vitalitat.

El rol encarnat per Faura és el d'un coreògraf tirà que imposa el seu pensament als ballarins i usa els seus cossos, la seva formació i la seva situació de precarietat laboral per a fer realitat el seu univers i les seves idees artístiques. En certa manera Faura diu no a la coreografia i reivindica per un moment el ball i la música com a única tirania.

A *Sweet Tirany* els balls de la festa es reivindiquen com un espai col·lectiu i polític, en què la comunicació corporal pren el relleu. Aquests balls es mouen entre un estil improvisat i imitacions de passos mítics de pel·lícules musicals mítiques com *Grease* o *Dirty Dancing*, que ja havien anat citant-se al llarg de tot l'espectacle. Així, aquests moviments que en qualsevol cas remetien al que es diria "ballar normal" queden impregnats de coreografies històriques. És un exemple molt clar d'una problemàtica comuna sobre el moviment quotidià, que no acostumem a percebre com a un moviment codificat, sinó natural i normal, però realment no és tan pur com sembla. Això està directament relacionat amb el

fenomen del cinema incorporat (*embodied cinema*).¹¹³ La idea és en la vida quotidiana encarnem components de la ficció de pel·lícules: gestos, moviments, expressions, comportaments... El cinema deixa de veure's com un objecte consumit només visualment, sinó que segueix reactivant-se i existint en els cossos de la gent. Així per exemple, els passos de John Travolta i Uma Thurman a *Pulp Fiction* són probablement els que la gent balli si a una festa s'ona *You never can tell*. El cinema contribueix a l'imaginari col·lectiu, i al cap i a la fi, absolutament tot passa pel cos, per això els moviments que habiten en els cossos quotidians de manera més irreflexiva també són fruit d'assimilar discursos culturals externs al propi cos.

Aquesta reflexió enllaça amb una idea desenvolupada pel filòsof Alva Noë, amb el qual s'encetaven les primeres pàgines d'aquest text. Recordem breument que segons Noë, l'art neix d'unes activitats quotidianes que fem per naturalesa, i que l'art té una funció de reorganitzar-les. L'exemple del ball quotidià i la feina coreogràfica va com anell al dit. Però un cop articulada aquesta relació tan nítida, el mateix Noë afegeix que és massa simple veure l'art com un segon i últim estadi vers les activitats quotidianes. Aleshores parla del que ell anomena *loop down*¹¹⁴: un moviment circular que fa que les nostres activitats quotidianes constantment es vegin influenciades per les pràctiques artístiques. Així es dona una actualització constant entre les pràctiques quotidianes i les de l'àmbit de l'art. Per tant, si al llarg d'aquest text ja havíem comentat com els balls dels altres influencien els propis, creant un sistema interpersonal de cites i apropiacions motrius, ara s'afegeix a aquest mateix procés les coreografies que veiem i que formen part del nostre imaginari més íntim o col·lectiu. Les coreografies que hem vist són models del que el ball podria o hauria de ser. Per això acaben canviant el com ballem, inclús quan estem ballant amb absoluta improvisació o en la intimitat. En definitiva, el domini del ball i el de la dansa mai es podran definir i separar radicalment. Les coreografies, l'art, la cultura, proposen un repertori de formes de ballar, de posicions, passos, actituds... que tots compartim i reactivem.¹¹⁵

* * *

¹¹³ Sonia Fernández Pan i Núria Gómez Gabriel, a Esnorquiel. *Apnea #8 Conversación con Núria Gómez Gabriel*, <http://esnorquiel.es/apnea-8-conversacion-con-nuria-gomez-gabriel> (Darrera consulta 03-06-2017)

¹¹⁴ Noë, *Strange tools*, p. 52

¹¹⁵ *Ibid.* p. 30 - 31

VIDEOCLIP (2014) és una projecte de Magdalena Leite i Aníbal Conde que posa sobre la taula aquest fenomen. Ella és ballarina i coreògrafa, i ell actor i videoartista. L'obra és una instal·lació interactiva i multidisciplinària de dansa, música i vídeo, fruit d'una investigació per a respondre a la pregunta de perquè ens movem de la manera com ens movem, i per a veure d'on surten aquestes corporeïtats en moviment. Si Alva Noë identificava com les coreografies en general interfereixen en els nostres cossos en la faceta de qualsevol persona en tant que ballarí, *Videoclip* concreta la mirada en el fenomen MTV. Des de la dècada dels 80' la societat consumeix visualment aquesta mena de productes, i és interessant explorar fins a quin grau la pista de ball i els cossos comuns estan afectats per les pantalles.



Magdalena Leite i Aníbal Conde: *Videoclip*
<http://cargocollective.com/videoclip/Exposiciones>

Videoclip rastreja els passos que han traspassat els límits de les pantalles i intenta fer-ne genealogies. Així es revela com passos que veuríem com a banals, en realitat carreguen un rerefons històric i polític. Generalment aquesta informació que es trasllueix d'alguns moviments es deu a que prèviament la cultura pop s'havia apropiat de balls del carrer, moltes vegades de la cultura afroamericana, tant en l'època de l'esclavitud com en la dels inicis del rap o el hip-hop. La televisió va coreografiar i estetitzar aquelles subjectivitats i els seus balls.¹¹⁶

¹¹⁶ Secretaría de Cultura, a Portal del Gobierno de México. *Estrenarán la pieza Videoclip, propuesta coreográfica que analiza la cultura de la imagen en movimiento,*

Videoclip es va presentar primerament en un format web, entenent la noció de coreografia com a camp expandit. Després l'obra també es va generar com a instal·lació interactiva. La investigació es va dur a terme també amb entrevistes a diverses persones que explicaven quins passos de videoclips els hi venien més ràpidament a la memòria. Totes aquestes imatges divulgades per MTV fan patent la importància que ha tingut aquesta plataforma especialment per a la gent nascuda a partir dels 70'. Les seves coreografies virtuals van ser un model, independentment de l'interès de cada persona en la música més pop. Ningú d'aquella generació va escapar de *Thriller* de Michael Jackson, per exemple.

Com hauríem d'interpretar però els models que van suposar? Com una constricció a les corporalitats, una imposició a unes úniques maneres acceptables? El més perillós no seria tant la imposició d'uns cànons, sinó un context en què aquelles imatges fossin els únics models a l'abast i per tant fossin l'única manera de moure's que es conegués. Però abans de seguir amb conjectures que escarneixen la cultura pop, també cal plantejar-se la repressió exercida al segle XIX per exemple amb el ballet clàssic i la seva corporeïtat hegemònica.

A tot això, veient com les coreografies que veiem no passen només per la vista sinó que imprimeixen passos i actituds en els nostres cossos, sorgeix la pregunta de quins camins de creativitat o llibertat queden per a la subjectivació a través del ball. Cadascú incorpora l'imaginari col·lectiu d'una manera única, tant per la plasticitat del moviment que fa, com per la selecció gestos que reactiva. Es podria veure com un procés quotidià de comissariat, o com un exercici de postproducció en el sentit de Bourriaud. És el fenomen que anteriorment s'ha desenvolupat quan es mostrava l'obra d'Amaranta Velarde *Mix-en-scene*.

* * *

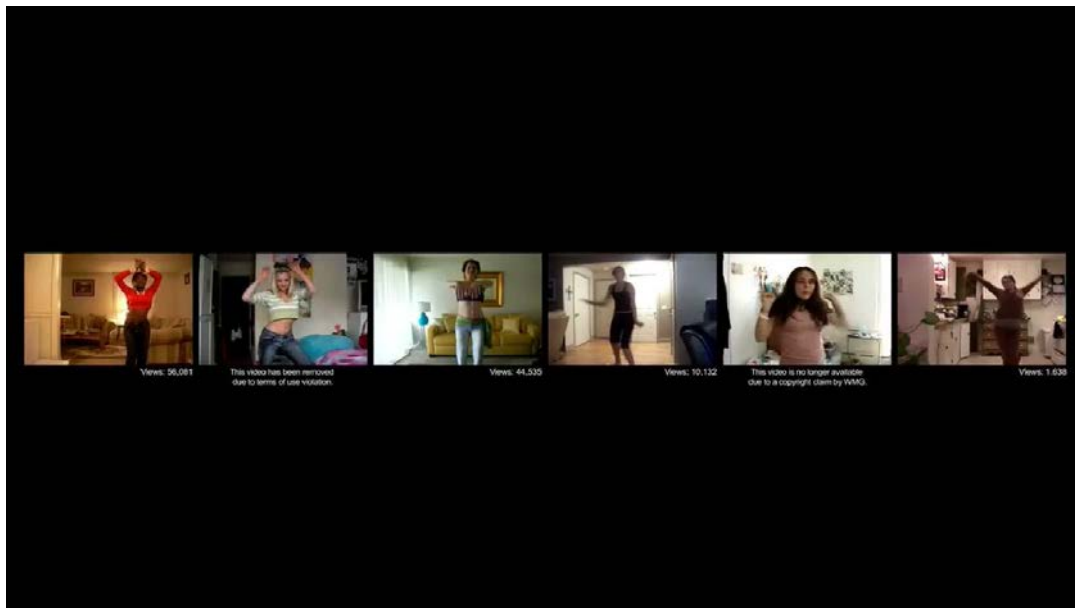
Abans de tancar aquestes observacions sobre les relacions entre les corporeïtats de la pantalla i les viscudes quotidianament, és interessant enllaçar amb una altra obra: *MASS ORNAMENT* (2009) de Natalie Bookchin. Es tracta d'un video que recull diversos clips que usuaris de Youtube han penjat a la plataforma després de gravar-se ballant a casa seva davant la càmera.

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/estrenaran-la-pieza-videoclip-propuesta-coreografica-que-analiza-la-cultura-de-la-imagen-en-movimiento> (Darrera consulta 16-08-2017)

L'interès de l'obra emergeix gràcies a la feina d'edició de l'artista, que munta les imatges com si fossin vinyetes simultànies, de manera que els balls solitaris i en la intimitat domèstica es converteixen en una macro-coreografia. La suma de persones ballant crea una mena de companyia virtual, que també suma un públic immens (a sota de cada clip consta el número de visites a Youtube que tenia el vídeo per sí sol). Els balls íntims són entitats extremadament precàries i invisibles. Aquí s'arxiven en una col·lecció de balls particulars i anònims, que fa reaparèixer algunes de les infinites dinàmiques, actituds o passos, descàrregues... Lo públic i lo privat es dissol fins l'extrem, tant pel que fa els espais com els cossos.

L'edició revela un anàlisi coreogràfic que enllaça moviments similars que fan els desconeguts. La no ficcionalitat del material primari d'aquesta peça ho fa un cas interessant per pensar com els nostres cossos absorbeixen els referents de la pantalla, i com les seves imatges han educat els nostres cossos.





Natalie Bookchin: *Mass Ornament*

<https://bookchin.net/projects/mass-ornament/>

Tot i que la lectura que se'n pot extreure podria ser una visió negativa per la repetició que travessa la multitud, a l'altra banda de la balança també hi ha una visió d'aquesta obra com una reivindicació de la multiplicitat d'opcions que ofereix la plataforma. És a dir que tant la cultura del ball com l'imaginari coreogràfic han patit un canvi de paradigma des de l'aparició d'internet i especialment des de la popularització de Youtube. Qualsevol persona pot penjar-hi un vídeo i compartir-lo, això significa que tothom té a l'abast un arxiu quasi infinit de presències, de moviments. En aquesta varietat on estan barrejades les coreografies dels famosos, dels professionals i dels amateurs, el concepte del model bo

perd el pes que tenia, no hi ha una manera absoluta sinó moltes subjectivitats. Les representacions del ball es diversifiquen molt i té sentit que en conseqüència també ho fàcil les maneres de ballar (encara que sigui inconscientment).¹¹⁷ Com diu la coreògrafa Magdalena Leite:

*“Pareciera que las generaciones más jóvenes asumieran con más libertad sus propias maneras de bailar y ya no hay una manera de bailar bien sino que lo que importa es sentirte bien en tu cuerpo. El video Überlin de REM (2011), a 6 años de la existencia de Youtube nos muestra un hombre bailando con un estilo “libre” en donde más que hacer pasos bien hechos lo que importa es la actitud de asumir el baile como una manifestación propia del cuerpo. (...) Al haber un lugar en donde todos los cuerpos tienen lugar, todas las maneras de moverse empiezan a ser válidas (...) ya no es tan fácil decir esto está bien y esto mal, pareciera que más bien hay muchas maneras diferentes de hacer las cosas bien.”*¹¹⁸



Videoclip Überlink de R.E.M, dirigit per l'artista Sam Taylor-Wood
<https://www.youtube.com/watch?v=7Ith-XlikeI>

¹¹⁷ Magdalena Leite, *Bitácora y Análisis*, <http://cargocollective.com/videoclip/Bitacora-y-Analysis> (Darrera consulta 16-08-2017)

¹¹⁸ *Ibid.*

* * *

L'artista performer Carolina Bonfim, va presentar el 2014 *BALMES 88, EL ÚLTIMO BAILE*. Si les obres anteriors parlaven de com inclús el moviment més improvisat està influenciat per coreografies vistes a la pantalla, Bonfim posa la mirada en una altra mena de referents que igualment constitueixen els nostres balls: els balls dels demés, els de qualsevol persona anònima. Les apropiacions són col·lectives i multidireccionals.

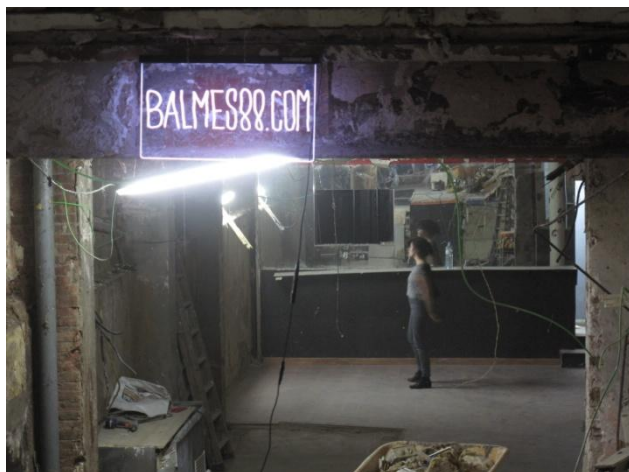
Carolina Bonfim (São Paulo, 1982) es forma en arts escèniques i visuals a l'Institut de Artes UNESP de São Paulo. Posteriorment es trasllada a Barcelona, on obté el màster de Producció i Recerca Artística, i inicia el doctorat d'Estudis avançats en investigació artística a la UB.¹¹⁹ Bonfim es mou recurrentment entorn els temes de la corporalitat, els codis que governen la gestualitat, les possibilitats de representar el cos, la presència física, el voyeurisme, les relacions interpersonals, el vincle amb l'espectador...¹²⁰ Bonfim treballa en diversos formats, habitualment amb performance, instal·lacions i vídeo.

La *performance* es va realitzar en un local semisoterrani en plena Eixample de Barcelona. Els vianants que passaven per allà van poder presenciar a Carolina Bonfim ballant com si fos a la discoteca a altes hores de la matinada. Però estava sola, en mig d'una sala en remodelació, i a plena llum del dia. Històricament el solo ha estat la forma predilecta per llençar-se a lo experimental, i també la més afí a la *performance*.¹²¹ Bonfim va ballar durant quatre divendres. Només podia veure's des del carrer, a través de la perspectiva en picat que les finestres del soterrani tenia a l'exterior. Des d'aquesta situació, cada persona del públic es convertia en un *voyeur*. Les primeres impressions de la *performance* eren doncs una dislocació de la temporalitat, de l'espai i de l'experiència.

¹¹⁹ La Capella. *Delocalised project. Carolina Bonfim. Corazón 190*, www.lacapella.bcn.cat/sites/default/files/pdf/bcn-pr-13_fullsala_carolina_en_x-web.pdf (Darrera consulta 02-12-2016)

¹²⁰ Sant Andreu Contemporani. *Carolina Bonfim. SAC-FiC Programa de Residències 2012-2013*, www.santandreucontemporani.org/ca/residencies/2013/carolina-bonfim (Darrera consulta 05-02-2017)

¹²¹ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, p. 258



Carolina Bonfim: *Balmes 88 (el último baile)*
www.fedemontornes.wordpress.com/2014/04/04/carolina-bonfim-balmes-88-el-ultimo-baile-galeria-cyan-barcelona/

El número 88 de carrer Balmes estava en obres, ja que es trobava en procés de transformar-se en una galeria d'art després d'haver funcionat durant molts anys com a *after*. Amb la seva acció en aquell espai, Carolina Bonfim dilatava el moment de fractura amb el seu passat. Uns mesos abans de la inauguració de la galeria, un cos seguia perpetuant els balls que havien presenciar aquelles parets, era l'últim ball a Balmes 88. Des d'aquesta lectura és interessant prendre la idea que cap espai preexisteix a les relacions que les persones estableixen en ell. La performance fa patent tal definició d'espai com a esdeveniment, una concepció segons la qual les experiències que transcorren en un determinat lloc són allò que el defineixen.

L'acció funciona per motivacions afins a *Festival Club*, el projecte d'Irene de Andrés que havíem vist al primer bloc i ara és interessant que recuperem. Les dues obres donen accés a la mateixa idea, però estan executades des dels extrems oposats. En ambdós casos es treballa amb un espai abandonat que ha servit fins recentment com a pista de ball. Un espai que se sap tant i tant usat, habitat i omplert per pels moviments extàtics de cossos en massa, que el seu desús genera una sensació estranya. L'absència de moviment o el silenci d'aquests espais desperta la potència que té la presència d'un cos amb la seva energia convertida en ball col·lectiu. La imatge que buscava *Festival Club* era la d'un espai buit. La música del DJ tornant a ressonar en les pedres, però no en cap cos, accentuava la força que tenen les presències de la gent ballant. Amb Bonfim en canvi l'element desestabilitzador no és la música, sinó la perpetuació en un sol cos del ball que encara sembla condensar l'*after*.

Però deixant la qüestió específica de l'espai, tornem a l'agent de l'acció. Era un cos anònim ballant. Bonfim era òbviament ella, amb el seu cos i la seva història, però sobretot en aquell moment era qualsevol persona. Quan l'artista concentra en sí mateixa l'experiència corporal i performativa d'un o uns tercers transforma el que semblava més individual i subjectiu en de cop una cosa expansible, que és possible fer saltar d'un cos a un altre. Podríem dir que el treball de Carolina Bonfim se submergeix en la crisi de la representació i la seva sortida és re-presentar el cos amb la presència.

L'espectador que es topava amb l'artista es trobava en l'estranya tessitura de poder clavar la mirada en l'alteritat. En aquest mateix gest, emergeix implícita la consciència d'un mateix, el reflex del jo en la imatge de l'altre. Al reconèixer-se en aquest mirall, un pot sentir hostilitat o fascinació:

“A lo largo de la historia, la danza no ha dejado de producir representaciones de lo otro, de lo que quedaba fuera de la subjetividad heteropatriarcal hegemónica: mujeres, sílfides, cisnes, fantasmas, ensoñaciones, faunos, espectros florales, cuerpos embutidos en unitards, cuerpos acrobáticos... Pero ya basta, ya hemos aprendido que los límites de nuestra imaginación son insondables. Ahora sabemos además que el otro no es una realidad separada y opuesta, sabemos que no es un subproducto fantástico. El otro no es otra cosa que el reflejo que nos completa y que anuncia una posible unidad paradójicamente enraizada en cierta fragmentación ontológica. O como dice José Ángel Valente de manera mucho más hermosa y simple: “Yo llamo a mi interlocutor tú. Él me dice tú cuando a mí se dirige. Nos llamamos igual. ¿Seríamos el mismo?” (Notas de un simulador, 1997: 35).”¹²²

Bonfim havia començat a desenvolupar l'obra l'any 2012, aleshores el projecte duia per nom *Remake of dance movements in nightclubs*. En aquell moment l'artista explica que la idea de l'obra va aparèixer el primer cop que va anar a ballar a Barcelona, quan era recentment vinguda de Brasil. Va veure fins a quin punt la gent es movia diferent a ella a la pista de ball, i al principi sense adonar-se'n va imitar aquella manera. Quan en va ser conscient, va prendre la decisió d'investigar el fet. Es va proposar anar al mateix club 3 o 4 vegades per setmana, per observar com s'hi ballava. Hi anava sempre sola, i sense veure alcohol, i s'hi estava unes 4 hores. Així va ser la metodologia amb la que va preparar l'obra.¹²³ Era com un ritual ple de caos i disciplina a la vegada. Bonfim observava detingudament els moviments de la gent, com funcionaven els balls, quins passos, quines expressions hi havia. Realment anava a buscar un repertori de formes sobre les que apropiat-se.

El mateix any presenta *HERE, PLEASE*, obra que també anticipa *Balmes 88 (el último baile)*. En aquesta ocasió Bonfim entrava en acció amb moviments i passos arquetípics de coreografies disco i pop, que havia examinat detingudament. Els efectuava mecànicament, deshumanitzats, extirpats de la diversió i l'entusiasme amb que es solen ballar. També la música era substituïda per sorolls secs i industrials.

¹²² Jaime Conde-Salazar, a Reflexions entorn de la dansa. El blog del Mercat. *Sobre 'èpica' d'Aimar Pérez Galí* <http://mercatflors.cat/blog/sobre-epica-daimar-perez-gali-per-jaime-conde-salazar/> (Darrera consulta 12-06-2017)

¹²³ Carolina Bonfim, a In Situ. *Entrevista a Carolina Bonfim*, www.mostrainsitu.com/insitu-2012-ca (Darrera consulta 04-02-2017)



Carolina Bonfim: *Here, please*
www.vimeo.com/53101599

En les tres obres mencionades es manifesta l'obra com a resultat d'una postproducció. Aquest gest és habitual en els treballs de l'artista: apropiar-se dels moviments d'altres primer mitjançant una observació profunda i des de l'estranyesa, i després practicar-los amb repetició persistent en les pròpies carns. Mitjançant aquest exercici d'imitació, el cos arriba a una transmutació d'allò aliè.¹²⁴ La mimesis és una via per a establir diàleg amb els altres cossos:

*"No me interesaba crear movimiento, porque el movimiento ya existe. (...) Quiero el cuerpo del otro en mi cuerpo."*¹²⁵

* * *

¹²⁴ García, *Balmes 88* (Darrera consulta 04-12-2016)

¹²⁵ Bonfim, *Entrevista a Carolina Bonfim* (Darrera consulta 04-02-2017)

La recerca de treballar aquesta experiència de ser en el cos de l'altre i el seu moviment també està present en el projecte *TANZKARAOKE* de la Cie. Willi Dorner, que ho conjuga amb l'interès més general pel fenomen del ball social com un espai per la comunitat. La Cie. Willi Dorner és una companyia amb seu a Viena fundada el 1999. El marc comú dels seus projectes és pensar en dispositius que donin a les persones l'oportunitat de tenir unes experiències que els aportin una visió nova sobre la vida quotidiana.¹²⁶

Tanzkaraoke es basa en la idea de transferir el funcionament del karaoke a la dansa. El projecte comença amb persones que participen gravant-se ballant la cançó que vulguin escollir, deixant-se endur tal com el ritme els mogui. Aquest material visual serà projectat a *clubs* o teatres en els que acompanyats per un DJ, l'audiència tornarà a encarnar aquells moviments. Les persones del públic poden escollir el vídeo que volen projectar, i la pantalla permet reproduir-ne més d'un simultàniament. Així, aquest projecte genera uns espais on ballar junts.¹²⁷



Cie. Willi Dorner: *Tanzkaraoke*
<http://www.ciewdorner.at/index.php?page=work&wid=5>

La pista s'omple d'uns balls que no són nous, sinó nascuts en un cos concret, un cos anònim, i els passos que van emergir de les seves particularitats, la seva història, els seus gustos, la seva anatomia... es transfereixen a altres cossos anònims que els reactiven i descobreixen. Els participants tenen l'oportunitat de veure què se sent movent-se com

¹²⁶ Cie. Willi Dorner, *Companie*, <http://www.ciewdorner.at/index.php?page=page&id=9&node=30> (Darrera consulta 28-05-2017)

¹²⁷ *Ibid.*

l'altre. Al cap i a la fi la cultura del ball funciona sempre segons un procés d'imitació. La dansa és inseparable de l'autor, no pot existir sense la fisicitat que la genera, però sí que pot viure traspasant-se de cos en cos.

* * *

Encara amb la idea de fondre's amb el cos i l'experiència performativa de l'alteritat, citem el projecte *FUNK LESSONS*, de l'artista i filòsofa afroamericana Adrian Piper. La manera d'entendre l'altre aquí ja no és com a un individu, ni una persona qualsevol que genera moviments. Ara l'altre és una comunitat concreta, l'afroamericana, i la proposta d'abraçar els seus moviments en un mateix –des de la perspectiva de persona blanca– és un acte fortament polític.

A. Piper va iniciar les *Funk Lessons* l'any 1983. Eren una espècie de conferències / performances en les quals anava a universitats blanques i ensenyava als alumnes a escoltar i a ballar funk. Així, a través de la dansa possibilitava que encarnessin una altra cultura, una manera diferent d'entendre la música, i d'estar en el cos o en el ball. Amb aquesta estratègia de transformació dels cossos, el que l'artista volia fer d'alguna manera era negritzar els blancs. És el procés invers que havíem vist amb *Balmes 88 (el último baile)* de Carolina Bonfim, en què la performer duia a terme una investigació i una pràctica per a europeïtzar el seu cos.



Adrian Piper: *Funk Lessons*
<http://www.wattis.org/view?id=337>

* * *

SI SABES LO QUE HAY... (2016) és una obra també de tipus participatiu que es troba entre el teatre i la dansa. Aquí la idea de comunitat també és la que fonamenta la peça, però és una comunitat entesa com a concepte per a pensar en el plural, en les relacions dels individus dins una societat tan atomitzada. Un únic actor, Ernesto Collado, fa de mestre de cerimònies per a un públic d'unes 30 persones. A l'entrar a la sala l'espectador es troba en un espai ampli, buit, sense butaques, fosc, amb les parets pintades de negre. Poc a poc cadascú va decidint les coordenades on esperar que l'acció comenci. Entre l'expectativa entra un home amb aires de xaman, que inicia un discurs explicant al públic les seves preocupacions sobre el tipus de vida en societat que estem portant. Una vida en societat però disgregada en fràgils comunitats, basades en la desconfiança cap a l'altre...

Collado van Hoestenberghé s'autodefineix com a un laboratori de creació escènica independent fundat per Ernesto Collado i Barbara van Hoestenberghé. La seva feina busca crear situacions compartides que entenen com espais de resistència en els quals poder compartir amb la comunitat del públic algunes preguntes i reflexions sobre la realitat.¹²⁸

En la darrera part de l'espectacle, el xaman anuncia al públic que ara disposen dels seus cossos i d'un espai i un temps comú per a ballar el *Boléro* de Ravel en la totalitat de la seva duració: 17 minuts. Les llums de la sala minven i el *Boléro* comença subtilment la seva melodia, que s'anirà repetint obsessivament en un *crescendo* imparabile i igual de llarg que la peça. El públic aleshores comença a apropiarse de l'espai, i cadascú amb major o menor entrega balla al ritme del bolero, amb el seu tempo constant i el seu ostinato. El *Boléro* genera un moviment moderat i continu amb el que pràcticament tothom sintonitzava. Quan la música s'aproximava al seu final, els jocs de llum i fosc augmentaven, i unes màquines de fum omplien l'aire d'una densitat i una boira que no permetia veure-hi a més d'un metre. Finalment, ja amb tota l'orquestra sonant, amb tots els timbres de vent i percussió desplegats en múltiples capes, s'arribava a l'èxtasi final mentre plovia confeti daurat.

¹²⁸ Fundación Collado-Van Hoestenberghé. *Espacios donde pensar juntos*
<https://fundacioncolladovanhoestenberghé.wordpress.com/> (Darrera consulta 04-08-2017)



Collado van Hoestenbergh: *Si sabes lo que hay...*
<http://www.hiroshima.cat/si-sabes-lo-que-hay/>
<https://fundacioncolladovanhoestenbergh.wordpress.com/>

D'aquesta manera, els experiments portats a escena per Ohad Naharin o per Pere Faura es traspassen des dels cossos dels membres d'una companyia professional, cap als cossos de les persones assistents. S'emula tota la maquinaria del *club* o la discoteca, amb la diferència que aquest experiment substitueix la música electrònica per una peça mítica de la música clàssica. Igualment però, el *Boléro* serveix per a posar en joc les corporeïtats de les persones del públic i la seva escolta, que es propaga de l'oïda fins a tot el cos, de manera que activa la dimensió performativa dels presents dins del contínuum de música i llums. El cansament, l'abandó al ritme i la melodia, la possessió del propi moviment, la creació d'una comunitat... s'encarnaven totalment fora de la representació. L'obra d'art difícilment pot escapar de la ficció, entre altres coses perquè el museu o el teatre és un espai separat del món real. Però experiments com el de Collado van Hoestenbergh subratllen la gran vocació social del teatre, i la seva voluntat per fer que el públic no surti igual que havia entrat. Els autors proposen que no tota teatralitat es basa en la representació, i que també poden funcionar per ser un temps compartit més pròxim al joc.

* * *

HEARTBEAT (2017) és una altra proposta artística que vol sumar-se a la reflexió sobre el cos activat pel ball. Ara però l'estratègia ja no és com en els darrers casos la participació, sinó l'exposició visual per part de la ballarina del que vol comunicar. L'autora, Sandra Gómez, du a terme una performance de 3 hores durant les quals balla sense interrupció. Cada espectador pot marxar quan vulgui, però l'artista aconsegueix el seu repte maratonianà.

Sandra Gómez es va formar com a coreògrafa i performer entre València i Brussel·les. Des del 2001 ha treballat amb la companyia Losquequedan tot i que paral·lelament també ha generat obres en solitari com *Incapacitada para el ejercicio profesional* (2009), *Tentativa* (2012) o *Heartbeat* (2017).



Sandra Gómez: *Heartbeat*

<https://www.dropbox.com/s/6yu16hls8rm9c93/HEARTBEAT%2030%20MIN.MOV?dl=0>

L'escenari només és compartit amb un DJ, que es manté discret en un racó. Al fons es projecta un electrocardiograma que es correspon amb els batecs a temps real de Sandra Gómez al llarg de tota la performance. A banda d'això l'escenari només es manté activat per l'acció de la ballarina, que ocupa l'espai gràcies a la seva presència i moviment. Ella segueix i segueix fins al desgast físic. Les tres hores de durada es podrien justificar per diversos motius: per una banda són un comentari a la temporalitat actual cronometrada i *multitasking*, però també són un experiment temporal vers a les temporalitats establertes

pels espectacles occidentals, que no tenen un format d'acord amb la necessitat singular de l'obra sinó que es programen per a ser una vetllada que ompli un temps social.¹²⁹ En aquesta peça la llarga durada pren sentit especialment per la intenció de presentar un cos accionat per la música i el plaer del moviment, entregat totalment al ball durant hores i hores, tal com passa en escenaris reals com les *raves*. Potser aquí la pregunta que caldria és perquè 3 hores? Perquè no 8 per exemple?

Aquest abandó i cansament és el que ho fa interessant, el que remet de manera eficaç a les experiències de *clubbing* o *rave*. En canvi la qualitat del moviment no acomplia coherentment amb la poètica que investiga l'obra: l'aprehensió dels cossos quotidians que es deixen afectar per la música de ball. De fet, sovint el seu ball era com una abstracció del mantenir-se en moviment, una motricitat que podria estar passant amb qualsevol música; no anava amb els baixos, que és la part rítmica que mou el cos i la que al cap i a la fi s'acobla amb les seves pulsacions...

Així com la fatiga i l'entrega tant física com mental a la durada de la sessió es feien idònies, la forma motriu es podia fer estranya. Al comparar el ball quotidià amb la dansa del solo, aquesta última mostrava una diferenciació massa important respecte a lo quotidià, i provocava una ruptura massa gran. Tenia unes particularitats estilístiques que la feien entrar excessivament en el que entenem per dansa, per acadèmia, i no transmetia plenament aquella sensació de deixar-se endur pel cos i la música. Els braços per exemple, es movien contínuament buscant l'espai de manera àmplia i fluida, tot i que habitualment els braços costen de moure i el moviment es genera des del tors, cintura, cames... L'aparença final era pròxima a un solo d'improvisació en dansa contemporània, acabava emergint una gran consciència per buscar la novetat en el moviment, i l'estetització. Era una coreografia majoritàriament neta i suau, només a vegades es traslluïen els sotracos de la música de ball o els moments de pujada, pel contrari les tres hores avançaven en una traducció corporal plana. De tant en tant sí que responia al sacseig de la base rítmica i la seva velocitat, però realment era una dinàmica insostenible si s'havia de gestionar la resistència per a tres hores...

¹²⁹ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, p. 254

L'artista volia ballar apartada dels codis coreogràfics formals i acadèmics, creant un moviment “plàstic i expressiu resultat de l'ús d'una determinada energia i no una coreografia de formes tancades.”¹³⁰ Contraposant les intensions escrites amb la dansa vista, arribem a una reflexió sobre la qualitat d'espontaneïtat o autenticitat. No seria cert dir que en la improvisació de *Heartbeat* hi ha menys espontaneïtat, però sí que el moviment està “contaminat” per coneixements i especulacions coreogràfiques anteriors, ja instituïdes.

Si amb Carolina Bonfim es generava una sensació de *voyeur*, Sandra Gómez en aquesta obra no dur la percepció del públic per aquesta posició. *Heartbeat* és també un solo, i en certa manera es desenvolupa també amb aquest ballar íntim, genuí i improvitat, però el context d'exhibició i el tipus de moviment distancien enormement les dues peces, i en la darrera la protagonista s'exposa al públic de manera molt més exhibicionista que en la intimitat recollida de *Balmes 88*.

* * *

Michele Rizzo és ballarí i coreògraf, i actualment professor a la School for New Dance Development d'Amsterdam. Un dels seus darrers projectes és *HIGHER*, que existeix tant com a taller com a performance. *Higher* és fruit d'una investigació sobre el moviment i la música techno, i suposa una nova aproximació les especulacions coreogràfiques de la cultura del ball. Michele Rizzo proposa unes sessions de dansa ubicades a estudis de dansa a les quals es trasllada l'experiència de ballar techno. La mena de moviment que ofereix és una versió molt complexa i coreografiada de certs moviments i estils que ja existeixen com a pràctica nocturna, concretament el *Gabber dance*. És sobretot un treball de cames amb una gran atenció al ritme i al *groove*. Les sessions permeten un espai on experimentar amb una pràctica de ball que es troba entre l'oci i la tècnica, i sobretot, on poder analitzar-la profundament gràcies al canvi de context.¹³¹

¹³⁰ La Caldera, *Corpografies. Sandra Gómez_Heartbeat*, <http://lcaldera.info/events/view/corpografies-heartbeat-de-sandra-gomez> (Darrera consulta 19-06-2017)

¹³¹ Impulstanz, *Higher. trance/techno dance practice* <https://www.impulstanz.com/en/workshops/2017/id3386/> (Darrera consulta 02-08-2017)

* * *

Aquesta mena d'experiència que fa possible un estar híbrid entre el *club* i la reflexió somàtica també l'ha ofert Frédéric Gies, que a banda de les obres escèniques treballa fent tallers on fusionar la pista de ball amb l'estudi coreogràfic, centrant-se tant en l'experiència social com en l'individual.

Frédéric Gies resideix a Estocolm, on desenvolupa el seu treball artístic en el camp de la dansa experimental a la vegada que exerceix de professor titular de coreografia a la Stockholm University of the Arts. Durant la dècada dels 90' va treballar com a ballarí per a diverses companyies franceses i posteriorment començà a crear obres pròpies. La música techno i l'experiència *clubbing* són temes centrals en les seves obres actuals.¹³²

En la majoria de les seves obres col·labora amb el músic Fidel Floor, DJ resident de la mítica discoteca Berghain de Berlín. Les performances sorgeixen d'una investigació del moviment que genera la música electrònica als ambients nocturns, i es materialitzen en dispositius que puguin ser un espai de reunió en la que implicar a l'audiència amb el ball.¹³³

L'artista té diverses obres interessants per a aquest recorregut. Començant per una de les més recents hi ha *DANCE IS ANCIENT* (2016). La duració d'aquesta performance oscil·la entre les 7 i fins a les 10 hores, F. Gies balla al ritme del seu col·laborador habitual el DJ Fidel Floor activant una atmosfera inspirada en la dansa com a ritual. Amb els seus moviments el ballarí busca donar forma i comunicar el poder emocional, social, sensual de l'experiència de ballar. F. Gies és qui iniciava i mantenia el moviment, però el públic estava convidat a sumar-s'hi sempre que volgués. Una altra obra seva del 2014 ja mostrava que estava investigant en aquesta direcció: *Good girls go to heaven, bad girls go everywhere* era una performance que s'havia representat amb una durada de fins a quasi quatre hores. La música la posava el seu col·laborador Fidel Floor, i l'artista visual Anton Stoianov també hi participa amb una instal·lació que ocupa el terra en el que es balla. Ambdues obres el que proposen són atmosferes on pugui emergir una multiplicitat de moviments individuals i col·lectius. El públic està convidat a passar una estona amb la música i el ball de Fidel Floor i

¹³² Frédéric Gies, *About*, <http://fredericgies.com/> (Darrera consulta 08-08-2017)

¹³³ *Ibid.*

Frédéric Gies, acompanyar-los i unir-se al ball si es vol.¹³⁴ I així convertir-se en el protagonista de l'acció, desplaçant la seva percepció des d'una mirada al cos exterior cap a una autopercepció.



Frédéric Gies: *Good girls go to heaven, bad girls go everywhere*
http://fredericgies.com/?page_id=258

¹³⁴ *Ibid.*

El 2013 F. Gies havia presentat *SEVEN THIRTY IN TIGHTS*, una coreografia inspirada en el que podria ser un ball social pensat de manera futurista i utòpica. El grup de ballarins es mou a partir dels diàlegs corporals que van establint entre cadascun d'ells, el moviment individual està subjecte únicament a la consciència de l'altre i a la del grup. Aquesta escolta física es manté constant per a generar una resposta sempre actualitzada al devenir de la comunitat de ballarins.¹³⁵ Els cossos que es proposen en escena són uns cossos que s'escolten contínuament perquè els moviments que decideix un afecten sempre a tot el grup. És una comunitat d'igualtat entre aquests cossos, en la que cap pot ser deixat aïllat ni reprimat. Els cossos que es proposen en escena són cossos polítics perquè són altres cossos que s'estan proposant al món.



Frédéric Gies: *SevenThirty in Tights*
http://fredericgies.com/?page_id=93

* * *

Continuem seguint aquest fil de coreografies que pensen en uns balls del futur i ens desplacem al pogo, un ball originat als concerts l'escena punk dels anys 70'. El pogo (o "ballar fent olles") es balla en grup saltant frenèticament en totes direccions i empenyent el propi cos amb força contra els demés. Encara que els participants actuïn conscients de que es un ball i no una lluita, l'acció del cos és agressiva, els gestos són d'atac. Aquestes lògiques pròpies del pogo però, es poden sotmetre a un pensament feminista, aprofitar-ne les formes per a crear una comunitat en la que el contacte corporal del pogo serveixi per a

¹³⁵ *Ibid.*

crear unitat i empatia, no violència. Això és el que va fer la coreògrafa Mar Medina dins del seu projecte *Manejar el hacer líquido de forma indisciplina* (2017) a l'Antic Tetre de Barcelona, una sessió de pogo que escapa de valors masclistes com el perill, l'atacar, el penetrar... En comptes d'investir i expulsar, incloure, fer un ball orgànic en el que si algú cau se l'ajuda a aixecar-se. En comptes de ballar des del clavar cops de colze, ballar des del pit, les espatlles, els malucs...¹³⁶ En definitiva anar a explorar altres maneres d'aproximar-se al grup. Una de les característiques que s'ha estat reivindicant del techno passa també amb el pogo: l'estar formant part d'un organisme que ningú organitza, que s'autogestiona, que apareix quan tothom s'abandona a la comunitat confiant en el que està passant.¹³⁷

* * *

L'obra que tancarà aquest recorregut també juga amb l'apropiació de formes segregades per la norma o la normalitat masclista, i que transforma per a pensar en utopies però des del ball real. És una proposta que es va estar desenvolupant paral·lelament en el temps amb aquesta investigació, es tracta d'*ÈPICA*, d'Aimar Pérez Galí (estrenada el maig del 2017). Malgrat que la descoberta i el diàleg amb aquesta obra i el seu autor no es van donar fins pràcticament la recta final de la investigació, *Èpica* funciona aquí com un exemple final amb el qual es sent gran sintonia, i que realment posa en funcionament estètic les motivacions i interessos que han dirigit el treball, i moltes més.

Aimar Pérez Galí és ballarí, coreògraf i pedagog. Entén la dansa com un procés d'investigació i com un espai amb un potencial crític i transformador. Forma part de l'equip docent del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona. Es va formar a Amsterdam i va treballar durant anys a Holanda. Actualment viu i treballa a Espanya i les seves darreres obres són *Sudando el discurso: una crítica encuerpada* (2015) del qual en va generar tant un llibre com una performance, *The Touching Community* (2016) i *Èpica* (2017).

¹³⁶ Mar Medina, Academia. *Textos prácticas. Manejar el hacer líquido de forma indisciplina*, http://www.academia.edu/33259337/textos_pr%C3%A1cticas_Manejar_el_hacer_l%C3%ADquido_de_fo_rma_indisciplinada (Darrera consulta 06-08-2017)

¹³⁷ Aimar Pérez Galí, en conversa amb l'autor, 01-08-2017

Èpica comença com qualsevol peça escènica, amb el públic assegut a les butaques i esperant la funció, però en menys de cinc minuts tot deixarà de funcionar igual a cap altra obra teatral. Una veu provinent dels altaveus explica que l'obra succeirà darrere el teló, que aquest no s'obrirà en cap moment, i que per tant si es vol saber en què consisteix l'espectacle caldrà aixecar-se, i endinsar-se a l'escenari. Sembla que ningú decideix quedar-se assegut, així que darrere el teló es van acumulant més i més persones, unes 100 en total. Hi ha una foscor absoluta, al principi tothom va a les palpentes intentant descobrir què hi ha en aquell gran espai, xocant amb altres cossos, i trobant finalment un lloc segur des d'on esperar que torni a passar alguna cosa. És una espera llarga en la que la majoria s'agafa de la mà del seu acompanyant per no disgregar-se dins la negror absoluta. Amb la visió i la noció de l'espai circumdant absolutament negades, la sensació del propi cos i els seus moviments es tornen una experiència nova.

La veu torna a ressonar: parla en un to esperançador i tranquil, entre el manifest i la poesia. Evoca la possibilitat d'existir de forma plena, de vibrar, de fluir, de sentir, d'encarnar-se en el present, d'estar en comunitat, de ser en femení, de circular com un conjunt de cèl·lules, deixar-se afectar, i sobretot d'activar canvis, vincles, moviments.

Són les últimes paraules que hi ha preparades pel públic. Quan els altaveus tornen al silenci, tothom queda a l'espera durant uns segons, però no passa res, així que els murmuris van augmentant, comentant la situació. Poc a poc alguns van fent-se a la idea que allà no passarà res si un mateix no comença a fer res. Recorden el manifest, i de cop aquelles paraules activen subtilment el moviment. Tres o quatre cossos comencen a caminar, aquesta petita agitació trenca el moment expectant i es va contagiant d'un cos a un altre. Al cap de pocs minuts, aproximadament 50 persones estem passejant per l'espai, omplint-lo, habitant-lo. Apareix una llum lleugera que permet intuir si tens una persona a prop, tot i que també s'engeguen unes màquines de fum que fan impossible saber què passa més enllà d'un metre. Tothom segueix dubtant de si allò que estem fent és el que "hauríem" d'estar fent. Hem de caminar? Segur que és això el que estava previst? Quanta estona més haurem d'estar així?

Els altaveus tornen a activar-se, aquest cop en surt música, música electrònica, però bastant suau, un ritme que s'acobla amablement als passos i els fan una mica més enèrgics, més regulars. *Èpica* estava programada pel Mercat de les Flors dins del Sónar (el festival de

música electrònica i experimental de Barcelona) així que l'esclat dels baixos tampoc podia sorprendre massa. Tothom respon a aquest estímul, i l'agitació general ja és més patent. Tot i així alguns s'aturen, encara a l'expectativa de que comenci l'espectacle "de veritat". I és que a *Èpica* tot el que passarà és el que els espectadors facin. Bé, els espectadors i quatre ballarinxs que entren a la sala (són Aimar Pérez Galí, Almudena Pardo, Miquel Fiol i Mar Medina). Ningú sap ben bé en quin moment han entrat, el que és segur és que ho han fet disgregats perquè al principi només captaves la presència d'un d'ells. La seva aparició no havia sigut en cap cas autoritària o espectacular, sinó que eren quatre persones més que es sumaven a la massa i es movien tranquil·lament al ritme de la música. Entre ells quatre era pràcticament impossible distingir-los, el seu vestuari no deixava veure ni tan sols si eren homes o dones: un vestit fosc d'una sola peça els cobria tota la pell del cos arrapant-s'hi perfectament, les cares les tenien pintades de negre fins la meitat, i unes perruques amb serrell i melena curta els conferien una aparença futurista.

La sessió de techno va augmentant progressivament la seva potència, i els cossos van responent cada vegada amb més entusiasme. Els ballarins –que en el full de mà no s'autodenominen així sinó agents d'agitació espai-temporal– recorren contínuament tot l'espai, i salten i ballen fluïnt amb la música. La resta d'assistents se'ls miren de tant en tant, potser esperant encara un moment coreogràfic o una demanda d'atenció que els tragués una mica de responsabilitat. Però allò no parava, cada cop anava a més. De tant en tant dos dels ballarins es troben i creen un pas que repeteixen unes quantes vegades, sempre hi ha algú més que s'hi afegeix i els imita una estona. El moviment es contagia a través dels cossos.

Finalment entra en joc la il·luminació. Això fa esclatar definitivament l'eufòria. La psicodèlia de les llums estroboscòpiques d'*Èpica* provocava un estrany efecte que congelava la visió, no era però com el que un pot experimentar sovint a les discoteques, sinó molt més accentuat, i alentit. La visió passava a funcionar amb llargs fotogrames, que es succeïen increïblement nítidament, a una velocitat d'aproximadament un per segon. Un quart d'hora abans semblava impossible arribar a aquell estat, per aquells cossos recent arrancats de les butaques, iniciar el moviment havia estat una feina pesada. La timidesa del principi feia pensar que tot el ball que podria emergir allà serien aquells passos i salts esporàdics que s'alternaven amb uns segons de repòs. Però res més lluny de la realitat, s'havia creat una

mena de comunitat, fràgil i efímera, però que havia existit realment, una energia comuna unia una sèrie de desconeguts i els coordinava en un sol present, un sol espai, una sola vibració. La situació creada feia estar a cadascú en plena consciència del propi cos i el propi moviment, calia decidir què fer amb ell.

L'heterotopia que es va obrir en aquell lapse de temps era possible a una atenció multisensorial investigada per diversos equips: l'espai havia estat modificat per l'estudi d'arquitectura efímera MAIO; la música l'havia compost Okkre especialment per a *Èpica*; el disseny de les llums l'havia fet Cube.bz, que havien trobat la manera de com "*iluminar la oscuridad, cómo crear la anti-iluminación*"¹³⁸

* * *

Coneixent l'obra anterior de l'artista, es pot veure com algunes de les seves línies de pensament han continuat en moviment i han desembocat en *Èpica* d'una manera renovada, trobant el desplegament en el que encaixar perfectament entre elles, i generant una obra rodona. Des d'aquest anàlisi en perspectiva, *Èpica* es situa coherentment (però a la vegada sorprenentment) dins els interessos i idees proposades per l'artista, específicament en relació a *Sudando el discurso: una crítica encuerpada* (2015) i a *Accumulating* (2014).

Amb *ACCUMULTING* ja es percep clarament l'atenció que Aimar Pérez Galí posa en elements externs a la coreografia com la il·luminació, la música. L'obra és un solo interpretat per ell mateix i gira entorn a la cultura *clubbing* coreografiada des d'una estètica molt neta i depurada. Com el nom indica, es construïa com una acumulació: primer entra en escena només el disseny de les llums, després la música techno, i finalment la dansa. La transversalitat d'*Èpica* ja estava present doncs en aquesta altra obra més conceptual, en la qual disseca les parts que després fan que tot encaixi. A *Èpica* això es veu augmentat, i sobretot, capgirat, de fet s'ha dit d'ella que utilitza tota la maquinaria teatral (no es podria fer com a performance en un museu per exemple, com sí que s'han programat altres obres del coreògraf) però girada.¹³⁹

¹³⁸ Aimar Pérez Galí, entrevistat per Toni Chaquet, a Barcelones. *Aimar Pérez Galí: otra épica es posible*, <http://barcelones.com/cultura/aimar-perez-gali-otra-epica-es-posible/2017/06/29-07-2017> (Darrera consulta 11-08-2017)

¹³⁹ Aimar Pérez Galí, en conversa amb l'autor, 01-08-2017



Aimar Pérez Galí: *Accumulating*
Fotografies cedides per Aimar Pérez Galí

Però el que fa *Èpica* una heterotopia radical no són només aquestes construccions que operen en el pla sensorial. La situació utòpica que fa viure es troba encara més en el pla podríem dir conceptual: la sessió de techno incorpora de tant en tant les veus d'Angela Davis, Paul B. Preciado, John Cage, Amanda Baggs, Nina Simone, Vandana Shiva, Laurie Anderson, Louise Bourgeois, Anohni, M. NourbeSe Philip, María Salgado...

Sudando el discurso és una conferència ballada i parlada a la vegada que el mateix autor presentava uns anys abans. Principalment exposa la idea que els discursos passen pel cos. Diàriament encarnem pensaments i ideologies, i en el cos és on aquestes prenen la rellevància política que cal tenir en compte. Al ser conscients que els discursos poden existir encarnats, un pot desenvolupar maneres crítiques d'incorporar-los. Quan es balla, un és travessat per la lletra de la cançó, encarna aquell discurs. Massa sovint les pistes són plenes

de multituds de cossos ballant cançons exageradament masclistes, donant existències individuals a aquelles idees. Perquè hem de seguir ballant músiques que no ens representen? Quan *Èpica* inclou frases de llibertat en la sessió techno, el que fa és fer-les habitar en diferents cossos.

Aquest contingut que sosté i a la vegada emana d'*Èpica* a través del ball col·lectiu és el que dóna nom a la peça. La sensació de l'èpica és la de l'eufòria i l'esperança, una emoció amb la que la resposta només pot ser un sí incondicional, i així és com es convida a l'experiència, la participació s'ha de donar pel desig.¹⁴⁰ Aimar Pérez Galí presenta l'obra com un moment en el qual viure una èpica diferent a les habituals: una èpica dissident i empoderada que ja no funciona amb l'imaginari patriarcal i colonial. L'imaginari de la èpica ha estat segregat per l'home blanc i heterosexual, cal rescatar les lluites feministes, negres i queer des de l'èpica.¹⁴¹ Aquests discursos i afectes s'encarnen col·lectiva i anònimament amb el ball, i no ho fa només el ballarí, el públic balla techno i amb aquest gest activa el moviment tant en el cos com en la consciència.

Val a dir que a banda del discurs verbal que es selecciona per a ballar, ja la sola elecció de música techno genera una mena de moviment que de per sí es pot llegir en clau feminista. Anteriorment ja s'ha comentat aquesta visió del techno¹⁴² com un ball asexual: tothom balla techno amb un estil molt igual, sense distincions entre homes o dones. El ritme i l'actitud de la música es corporitza amb la mateixa dinàmica de moviment independentment del sexe. Així, la comunitat que hi ha és un ball entre iguals. Encara hi ha qui va més enllà i connecta l'experiència corporal del techno (fora de les marcades maneres de performar el gènere, i a més resultat d'encarnar les vibracions d'unes sonoritats electròniques de la música) amb el manifest de Donna Haraway.

* * *

A *Èpica* aquesta invitació a ballar al so de la música i estar durant una estona més a prop de la utopia es fa des d'un pacte amb la foscor. Després d'haver alliberat el públic de la seva butaca, l'atmosfera en la que convidar al moviment es crea negant la visió. Amb la foscor es

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Aimar Pérez Galí, a Teatron. *Èpica*, http://www.tea-tron.com/aimarperezgali/blog/2017/05/31/_e-p-i-c-a_/ (Darrera consulta 01-08-2017)

¹⁴² Facilitar pag.

dona peu a pujar el volum d'escolta dels altres sentits, però a més, dóna llibertat a l'hora de mantenir el ball: la foscor és el lloc ideal per l'anonimat. Com que és un espai on ningú pot veure't, pots deixar-te de preocupar de la imatge que projectes, crees moviments més desinhibits, no et jutges.¹⁴³

En la nostra societat la vista és el sentit privilegiat, tot passa per la mirada, que a més és un mitjà força autoritari, és una manera de percebre que opera amb el control i la divisió. El so en canvi, recordem que es percep també amb tot el cos, i que la seva propagació en vibracions és seria més social.¹⁴⁴ El teatre funciona sempre amb la vista, i els espectacles de dansa estan fets per a consumir visualment els ballarins (per això al indumentària dels quatre "agents d'agitació espai-temporal", per a no mitificar els ballarins ni el coreògraf). Ben a la inversa, el *club* és foscor, no és visió, és tacte en tant que escolta d'una música en la seva materialitat. Que l'obra es doni en la foscor quasi absoluta, que els ballarins camuflin la seva identitat, i que la dansa del públic sigui tan important com la dels ballarins, són aspectes molt polítics.

Èpica és una festa, una festa utòpica. Una excusa per a crear una experiència conjunta en la qual poder viure en pròpia pell les potencialitats del ball. El valor d'*Èpica* es troba sobretot en la manera com es decideix comunicar: l'obra no es desenvolupa amb una complicada retòrica o una construcció narrativa, no imagina un context fictici en el qual encabir certes reflexions o sensacions sobre el cos, el ball, la comunitat... La construcció de l'obra consisteix en una cosa molt més simple i directa, i també molt més arriscada. *Èpica* es crea com a dispositiu que permeti progressivament fer emergir una acció comuna que acabi en l'experiència real del ball i la festa. El seu mèrit és el d'aconseguir generar una experiència però sense haver d'estar guiant clarament el públic. *Èpica* funciona perquè aconsegueix passar de l'encarcament habitual dels cossos, la timidesa i la mandra, a un fluir i un alliberament íntim real.

Èpica és una obra necessària, perquè és l'atreviment a despullar unes reflexions i dur-les a la pràctica sense intentar donar-les mastegades, sinó amb tota la seva potència i autenticitat. Sense grans afegits que amb la pretensió de comunicar més fàcilment poden

¹⁴³ Pérez Galí, *Aimar Pérez Galí: otra épica* (11-08-2017)

¹⁴⁴ Gilbert i Pearson, *Discographies*, p. 86

acabar desvirtuant les qüestions centrals, unes qüestions que només es poden comunicar mitjançant la comprensió fenomenològica, encarnada i situada. Això és construïnt un dispositiu on puguin presentant-se elles mateixes, co-generant-les i vivint-les. *Èpica* no és una obra de dansa feta per a veure dansa, sinó per experimentar què passa amb la dansa, com passa, i perquè és important que passi, allà i a les nostres vides. L'experiència que ofereix no és la de contemplar una obra acabada. *Èpica* dona pas a unes condicions que operen a un nivell sensorial immediat, crea un ambient artificial (de la mateixa manera que ho és també una discoteca per exemple) per a ser experimentat en comú.

És una experiència genuïnament festiva, en la qual totes les seves característiques positives s'experimenten de manera autèntica, mentre que les negatives no arriben a produir-se. Destaquem especialment la vocació feminista que exhala la festa i que possibilita un espai segur, en el que no s'ha d'estar en estat d'alerta, en el que les relacions i els apropaments són fluids. De tant en tant alguna persona del públic i algun dels quatre ballarins (de gènere indeterminat) s'apropaven a ballar, i en ocasions acabaven compartint un ball de complicitat entre desconeguts, en el qual el ballarí agafava la cara del company i l'acariciava mentre sincronitzaven les cames. Després aquesta estranya relació es disgregava i es convertia en una de nova.

Analitzant fenomenològicament la vivència de l'obra s'entén absolutament dins dels termes foucaultians d'heterotopia, heterocronia, i del cos utòpic. A l'abandonar la pista es podia experimentar la sortida d'un món d'excepcions, on totes els sentits havien gaudit d'un ambient totalment disruptiu vers al quotidià. Les entranyes experiències sensorials acabades de viure per les llums, el fum, els cossos convulsionant a l'uníson... sumades a l'imprevist esgotament, feien de la tornada al món real un moment d'un impacte tan gran que desembocava a una necessitat de comunicar amb els respectius acompanyants el que havia succeït. Allò que havia estat tan semblant a altres festes viscudes, donava pas a una urgència de diàlegs, reflexions, i valoracions.



Aimar Pérez Galí: *Èpica*
Fotografies de Mònica Lou

6.2 ESTUDI D'ALGUNES POÈTIQUES

Després d'aquest recorregut a través de diferents propostes coreogràfiques, és interessant tancar amb una visió global i extreure o recopilar algunes de les coses més importants que han anat a pareixent de manera més o menys detallada al llarg de la segona part.

Amb les obres que hem anat veient, una classificació que podria fer-se de manera clara és entre les que mostren les formes de la cultura del ball transformades per artificis coreogràfics, i les que volen transportar la festa i el ball de manera intacta o genuïna. En el primer grup hi hauria alguns dels moments grupals de *Decadance*, *Gold Dust Rush*, *Higher...* Dins la segona opció hi ha una altra clara subdivisió entre els que són construïts com a com a obra visual (*Sweet Tirany*, *El último baile...*) o com a dispositius que ha d'omplir l'acció del públic (*Èpica*, *Tanzkaraoke*, *Funk Lessons...*).

* * *

Pensada des d'aquesta darrera perspectiva, la dansa s'acosta a la idea de *performance* o *happening*, i pren una força nova. Existeix en un aquí i ara, a diferència del teatre i la dansa escènica tradicionals, les quals construeixen una narració o un espai i un temps fictici. Aquest gir pretén apropiat-se de la vida present. Des dels anys 60', amb la dansa postmoderna apareix la idea que el cos abandoni la interpretació teatral per aconseguir una acció i una experiència reals. És la qüestió del presentar o representar. A més d'aquest canvi en l'experiència i la concepció del ballarí, des d'aquesta manera de fer es difuminen els límits entre la dansa executada i la dansa pensada. Si el que es posa en escena és una experiència, la del propi ballarí, el que s'està buscant és una substitució de la representació per la presentació a l'escenari. El cos executant s'allunya de la interpretació, per a explotar senzillament la seva experiència.

Hi ha alguns precedents d'obres de dansa que ja jugaven amb aquest anonimats del ballarí, o amb la idea del ballarí que l'únic que interpreta és ser un ballarí. Per exemple la coreografia de Jerome Robbins *Dances at a gathering* (estrenada el 1969), sobre la qual el mateix coreògraf va dir: *"There are no stories to any of the dances in Dances at a gathering. There are no plot and no roles. The dancers are themselves dancing with each other to that music"*

in that space."¹⁴⁵ En aquest cas però, els intèrprets seguien dins d'uns moviments acadèmics, és a dir dins del seu rol de ballarins, no en el seu rol de persona anònima, ballant comunament. Paul Taylor també va pensar estratègies per a desestabilitzar la identitat ficcional de l'intèrpret, creant estranys moments en què un ballarí entrava en escena, executava un gran solo, i a l'acabar sortia de l'escenari caminant amb total normalitat, ignorant absolutament el públic que estava aplaudint-lo.¹⁴⁶

Què és el que diferencia el ball en el *club* del que es mostra a una obra? L'autenticitat? Probablement no. Però potser sí que una intensitat en el registre. El que és segur que transforma el contingut és l'espai de l'institució cultural o simplement el consens de ser art. Encara que no hi hagi cap diferència coreogràfica o vivencial, el ball que es dona dins d'una obra serà una ficció. Serà una coreografia *trouvé*, un *ready-made* coreogràfic, en el que allò "trobat" és el gest, el moviment quotidià, l'estil corrent del cos.¹⁴⁷ El gest artístic de dislocar és posar en tensió alguna cosa dins d'un context o una dramaturgia imprevista, que genera una experiència estètica intensificada. És una oportunitat per generar noves perspectives, noves comprensions.

La distància entre el ball quotidià i l'escenificació d'aquest pot ser extremadament subtil, però si aquesta similitud és el resultat perseguit, aleshores cal poder respondre a la pregunta de quin interès té que el públic miri a uns ballarins ballar com ho fa qualsevol, sense cap virtuosisme o espectacularitat? És una qüestió formulada sobretot des de la perspectiva de les obres en les quals el públic intervé, i per tant el ball quotidià no hi és present per a veure'l sinó per a co-generar-lo. Tot això està estretament lligat a una problemàtica teatral molt més àmplia, la idea de l'esgotament del model de teatre inventat per i per a la burgesia (un espai articulat cap a un punt central, ideat perquè la comunitat miri, idolatri el qui està a l'escenari). L'apropiació del ball quotidià també està en sintonia amb això, amb proposar un nou cos per a l'escena que no pretengui ser objecte de reverències, cosa que ja va iniciar la dansa postmoderna.

¹⁴⁵ Jerome Robbins entrevistat per Edwin Denby a *Dance Magazine*, citat a George Balanchine i Francis Mason, *Balanchine's of ballet* (London: W.H. Allen, 1978) p. 160

¹⁴⁶ Abad Carlés, *Historia*, p. 326

¹⁴⁷ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, p. 446

Participar pot ser interessantíssim, però observar –com ja s’ha anat veient en el recorregut per diverses pràctiques– també ofereix possibilitats potents. En ocasions les dramaturgies que aposten per lo participatiu ho fan per la voluntat d’actuar sobre lo real, en comptes de representar lo real. Aquest raonament aplicat a les arts escèniques sol perdre pes, ja que amb la seva condició de present i presència sempre s’està actuant amb i per a cossos reals, malgrat l’indefugible bombolla fictícia. El potencial d’una dramaturgia que permeti al públic incorporar la dansa en el ell mateix és immens, tant pel trencament que fa amb la maquinaria teatral, com per ser coherent fins al final: pensar i comunicar sobre el ball és el procés encarnat i fenomenològic per excel·lència.

Sense deixar d’aplaudir això, obrim un espai per veure perquè segueix sent interessant la proposta de mirar els ballarins. En primer lloc cal recordar que en lo performatiu la vivència no només l’experimenta el qui l’executa, sinó també tots els que la perceben: “*The rhythmic movement of the body has a cathartic effect over both performer and audience.*”¹⁴⁸ Quan estem asseguts observant, la percepció dels ballarins no impacta només sobre les retines, sinó que existeix el que s’ha denominat empatia muscular. Aquest és el funcionament, així que és impossible no ballar, com a mínim internament, quan mires a un altre ballar.¹⁴⁹ Veure dansa passa per una sensació corporal pròpia, assimilem i empatitzem amb els moviments que veiem no només contemplativament sinó carnalment.¹⁵⁰ Aleshores no es pot afirmar tan fàcilment que la persona en el paper d’espectador estigui en mode de contemplació, i en el paper de participació en mode d’autopercepció.¹⁵¹

Posant en dubte la participació també trobem l’ineludible text de Rancière *El espectador emancipado*, que nega que l’espectador que mira des de la butaca sigui una figura passiva. Segons ell, en aquesta assumpció de passivitat (que arrosseguem des de Plató i la seva condemna a les imatges i les ombres) és falsa, ja que mirar i interpretar ja són accions que emancipen i transformen la persona.¹⁵²

¹⁴⁸ Bryan S. Turner, *The Body & Society: explorations in social theory* (Los Angeles: SAGE, 2008) p. 217

¹⁴⁹ Hortensia Völckers, “Preface”, dins de Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (eds.) *Knowledge in motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance* (Bielefeld: Transcript, 2007) p. 9 – 14, p. 10

¹⁵⁰ Turner, *The Body & Society*, p. 217

¹⁵¹ Per a qui vulgui aprofundir en aquesta qüestió consultar Dee Reynolds i Matthew Reason, *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices* (Bristol, etc.: Intellect, 2012)

¹⁵² Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Castellón: Ellago, 2010)

* * *

Un aspecte molt interessant és que quan un coreògraf juga en aquest terreny de la dansa com a ball, s'entra de ple en un joc amb les expectatives espectador. El públic no espera presenciar com sobre l'escenari es produeixen formes i comportaments d'un "ballarí professional". Aquesta mena de contrastos entre el ballarí com a ésser amb un cos i habilitats excepcionals, i com a persona mundana provoquen petits curtcircuits en l'experiència del públic, i forcen a una entrada i sortida de la ficció creada al teatre. A més aquesta ruptura de lo previsible per la juxtaposició ballarí professional / ball ordinari sol anar lligat de cert humor o ironia. Per una banda ironia en les normes escèniques, en l'acord d'artificiositat mantingut a la sala, en la deshumanització dels ballarins, i inclús en la mitificació que els envolta i els torna éssers quasi divins... I per altra banda una ironia ja no meta-escènica sinó vers el comportament humà, i el que suposa la dansa a les nostres vides. I és que passar la dansa per aquesta dessacralització implica connectar amb allò més real.

* * *

Les reflexions sobre l'alteritat acompanyen la majoria de les obres analitzades. Les coreografies que encarnen els moviments de cossos reals per ser exhibits públicament provoquen en l'espectador una sensació d'estranyesa, ja que el situen instantàniament en una perspectiva *voyeurista*. A més, al projectar-se en la *performance* mitjançant el ball, provoca encara més estranyesa, ja que en la nostra societat apareix quasi sempre com un violentament de la corporeïtat que es performa a la vida quotidiana. Poder veure des de fora l'objectualitat del cos humà i la seva ordenació a la pista de ball és impactant.¹⁵³ Quan la dansa es performa per a terceres persones, el cos del ballarí és objectualitzat. És un moment en què el ball o la dansa es transformen en peça artística i pren una forma concreta i observable, i això arrossega el ballarí, ja que la forma de l'obra coreogràfica és indissociable de la realitat física de qui l'executa. El seu cos no es percep separadament de la dansa, són una sola cosa.¹⁵⁴ Quan el públic es troba amb aquestes obres que mostren el ball comú, es com si es veiés en un mirall però que deixa de ser un espectre, és el cos que

¹⁵³ Fernández Pan i Acarín, *Apnea #5* (Darrera consulta 01-06-2017)

¹⁵⁴ Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics* (Pittsburgh, Pa.; London: University of Pittsburgh Press, 1987) p. 36

mai podem veure. L'espectacle de per sí ja implica aquest emmirallament, etimològicament es relaciona amb *speculum* (mirall) que és per a cadascú l'obra, mirem l'espectacle perquè ens retorna una imatge d'un mateix. Tal en parla Roberto Fratini: "*El Narciso de todas las mitologías, seducido per el inaudito extrañamiento de sí mismo*".¹⁵⁵ I és que especialment en el domini de la dansa que hem estat descrivint, el cos de l'altre ens revela el propi.

* * *

Aquestes experiències del cos viscut, i la manera com es relacionen amb la mirada de l'alteritat ens condueix parlar de l'emergència de comunitats en els públics. Al llarg de la investigació la paraula comunitat ha aparegut principalment al primer bloc, és a dir al parlar de la vida quotidiana i les comunitats efímeres que sorgeixen a les festes. Però una cos que té en comú la festivitat i l'escena és la necessitat d'una present i presències compartides. En ambdós casos es solapa l'experiència estètica amb l'experiència social. La dansa és una reunió de presències, una afectació comunitària.¹⁵⁶ Les arts performatives funcionen amb una proximitat radical en comparació amb les pantalles o la superfície d'un quadre. La presència d'un cos, i encara més la d'un cos ballant, interpel·la potentment a l'espectador, el fa estremir-se en un grau o altre. Aquesta proximitat s'intensifica amb el gest coreogràfic tractat, en el qual hi ha una apropiació de lo real per a fer trontollar les convencions de la ficció teatral. Entenent però lo real no necessàriament com un realisme, sinó com una acceptació de la centralitat dels cossos presents i les seves vivències.

En les arts performatives és l'únic lloc on es dona el fenomen d'audiència com a comunitat. Pel lector de novel·les o el visitant d'una exposició la recepció es molt més individual que no pas en col·lectiva. Rancière parla del valor profund d'aquesta comunitat, ja que en ella s'hi manté un espai importantíssim políticament parlant.¹⁵⁷ Erika Fischer-Lichte és una altra teòrica que ha aprofundit sobre la qüestió de la formació de comunitats entre els actors i espectador que co-generen la situació escènica. La seva explicació es sosté amb que les dinàmiques que hi ha en una representació van molt més enllà de la mirada entre un espectador i un actor, sinó que hi ha una força que uneix tots els presents, l'energia circula

¹⁵⁵ Fratini, "El cuerpo del público...", p. 225

¹⁵⁶ Victoria Szpunberg, a CCCB. *Aula Oberta #4. Saber, Fer, Comprendre*, <http://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/victoria-szpunberg-aula-oberta-4/225524>

¹⁵⁷ Rancière, *El espectador emancipado*, p. 13

i segons ella, per a que això passi no és necessari eliminar el teatre a la italiana o fer una distribució particular de l'espai. En els casos que hem vist això es potenciava amb els moviments rítmics dels ballarins, que d'alguna manera feien experimentar una alliberació també en el cos dels qui els percebien.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 119 - 124

7. CONCLUSIONS

La investigació s'ha anat desenvolupant per a trobar possibles respostes a la pregunta de què ens parla la dansa amb a l'incorporar el ball no escènic? Hem aprofundit força en les coses aquest gest coreogràfic ens diu sobre el ball i sobre tots nosaltres en tant que ballarins. En canvi, ha quedat més dispersa la resposta per una altra vessant: ens parla de la dansa, d'una necessitat de la dansa contemporània per alliberar-se de codis tancats i disciplines que proporcionen cossos seriatos.

Des de les grans revolucions de la dansa moderna (amb Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham...) i postmoderna (Merce Cunningham, la Judson Church en general...) el panorama coreogràfic contemporani –aquí contemporani més en el sentit de coetani que no de posicionament polític i estètic– ha quedat en una estranya situació en què molts coreògrafs recorren a un moviment globalitzat i homogeneïtzat. Més enllà dels enfocaments de cadascú, les preferències estètiques, les temàtiques... la dansa contemporània és aquest entremesclat de moviments sovint absurds i indiscernibles. El llenguatge de la dansa contemporània es troba en aquesta mena de pobresa o estancament gestual, que sens dubte està en relació directa amb l'immensa dificultat que avui en dia té el coreògraf que es proposa construir un sistema de moviment inèdit i coherent. Amb l'historial dels grans noms de la dansa del segle XX és realment difícil inventar un nou cos: una nova manera de disposar-lo, d'accionar-lo, de fer-lo fluir en l'espai dins d'una riquesa suficient per expressar-se però a la vegada suficientment tancat com per ser reconeixible. Tota obra coreogràfica presenta una corporeïtat determinat, que té un interès més enllà del moment que dura la performance, plantejar un cos en escena és plantejar una manera de ser cos al món. El cos performatiu mai és una cosa que vingui feta, que existeixi prèviament al procés artístic, no existeix el cos com a tal.¹⁵⁹

Molts dels artistes que acompanyen aquesta investigació són coreògrafs que davant d'aquesta dificultat actual de presentar una nova corporeïtat, han descobert que el moviment contemporani ja existeix, ja està passant, les persones ja estan ballant i

¹⁵⁹ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, p. 61

encarnant uns estils.¹⁶⁰ Es tracta de no ignorar la potència d'aquests moviments, fer-los canviar de context i treballar amb ells. Les pràctiques nocturnes i de l'àmbit popular solen ser ignorades i menyspreades, però com s'ha volgut demostrar, són pràctiques que donen fruits molt interessants quan són repensades. A partir d'aquests usos corporals en la performativitat quotidiana el ballarí o coreògraf pot emprendre la feina de comprendre aquest cos ja informat per altres. Aquest gest coreogràfic no només té el sentit de reivindicar el ball contemporani, sinó també deixar d'ignorar una música contemporània, que a més està feta específicament per a provocar el ball. La dansa s'ha estat relacionant sempre amb les seves composicions musicals coetànies. Aquest lligam música-dansa que es va treballar des dels Ballets Russos col·laborant amb músics del moment com Stravinsky o Satie.

Davant del panorama d'una impossibilitat per a crear nous moviments, molts coreògrafs fa anys que havien desviat el camí cap a la dansa conceptual, la no-dansa... Per això el gest coreogràfic estudiat també es pot traçar, en aquest sentit, com una resposta a aquests anys previs d'investigacions que duïen els ballarins més aviat a una inacció. La dansa torna a moure's, els cossos dels ballarins tornen ballar, els coreògrafs accepten el repte coreogràfic des d'una posició nova, perquè la dansa existeix sempre, en cada moment, en tots els cossos.

Reconnectant ara amb les evocadores *lucciole* de Pasolini i Didi-Huberman citades a les primeres pàgines, és oportú reivindicar la importància d'aquests gestos en tant que maneres de fer (i de ser) que no neixen a l'acadèmia sinó que tenen veus pròpies. Amb aquests moviments, l'espai simbòlic i afectiu que habiten aquells cossos els pertany a ells.¹⁶¹ És un espai en el qual pot emergir aquella genuïtat que permet revelar el cos i l'experiència com el territori més real i més polític.

Afrontar la dansa contemporània des de la idea del ball quotidià i els cossos comuns obre la possibilitat de reconciliar-se amb lo coreogràfic, evitant acceptar alguns altres aspectes problemàtics que en semblaven inherents. André Lepecki els resumeix així:

¹⁶⁰ Aimar Pérez Galí, en conversa amb l'autor, 01-08-2017

¹⁶¹ Pérez Galí, *Sudando el discurso*, p. 86

*“La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer <espontáneos>”.*¹⁶²

La coreografia connota per molts idees negatives del moviment: moviment cuidadosament entrenat per a expressar no el poder propi sinó d'un altri, moviment sotmès a la disciplina, moviment legislat per a exposar el cos... Malgrat les disciplines, i les ordenacions del moviment en paràmetres del que és ballar bé i ballar malament, els cossos sempre generen gestos contestataris, coreografies com a contraprojectes.

Durant segles la dansa havia sigut una pràctica que no funcionava amb obres ni peces, sinó com a fenomen compartit que apareixia i desapareixia dins del trànsit de la vida quotidiana. En el pla de les cultures del ball (no només la contemporània lligada a la música electrònica, sinó el ball al llarg de la història) els balls es propaguen per imitació, com en un procés d'apropiació i variació col·lectiu i multidireccional. Tot això va començar a distanciar més i més la dansa de la pràctica del ball. Fins al punt que s'hagi fet aquesta investigació, que mostra que se'ns fa més estranya la dansa que s'assembla al ball que no la que es desplega en codis formals propis (tot i que evidentment el ball que anomenem “natural” també és un artifici, una convenció cultural amb codis més o menys acceptats).

La negació de la dansa social primer des de la cort, després des de l'acadèmia ve d'una aparent incompatibilitat entre la dansa com a experiència i la dansa com a perfeccionament, assaig. Però les pràctiques observades subverteixen això i es mouen fluidament entres els dualismes dansa/ball; presentació/representació; ball espontani/dansa assajada...

* * *

¹⁶² André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (Barcelona: Mercat de les Flors, 2009) p. 26

En moltes de les obres (*Èpica, Sweet tirany, Si sables lo que hay...*) s'ha vist que el moment del ball es mostra exaltat, com una utopia. Però evidentment els balls que es donen a les festes, entre lo quotidià, no són l'utopia. Si bé és cert que al llarg del primer bloc de la investigació la idea d'utopia ha sorgit freqüentment, aquesta no s'usava en sentit absolut. Ja s'ha repetit moltes vegades que la manera com es parlava de les utopies en el pla de la vida real era per exemple en visions micro (el cos utòpic de Foucalut, les heterocronies del club...) o en una versió literal del terme u-topia com a no localitat generada pel cos ballant. Un cop passem al segon apartat però, els pensaments d'utopia i ball sí que es presenten en tota la seva esplendor.

És perquè l'obra d'art és una ficció, per molt que treballin en ple contacte amb lo real i fins i tot s'apropin els moviments reals, o siguin dispositius per a tenir experiències reals amb el públic... el canvi de context ho fa una proposta separada de la realitat. Els codis que s'utilitzen són els del cos comú, però en molts casos no han servit només per a mostrar com som, sinó com podríem ser, llençar possibilitats de futur. En alguns casos podria ser també que els artistes que estan agafant el techno com a part de la seva obra ho facin en una reivindicació del que representava aquest moviment en els seus inicis, quan perseguia realment una utopia a la pista i temporalment volia situar-se cap a un futur.

En la creació hi ha un posicionament que genera noves imatges, les quals poden obrir noves experiències i lectures del que és el món, o del que podria ser. L'estratègia de descontextualitzar unes pràctiques reals té un gran poder per a obtenir una nova mirada. Els llenguatges artístics poden curtcircuitar els missatges monòtons, revelar nous significats, noves relacions que contribueixin a mantenir actiu el repensar crític del present i del futur.

*"...hay una amplia superposición entre "arte" y "política", porque las piezas de arte implican cosmovisiones que entran a formar parte de nuestra negociación constante de una realidad en construcción."*¹⁶³

¹⁶³ Quim Pujol, "El arte de amar: afectos y contemporaneidad", dins de Oscar Cornago (ed.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando* (Madrid : Continta me tienes, 2011) p. 136 - 156, p. 154

Els cossos de les obres que han sortit en aquest text són cossos crítics, que se serveixen de sí mateixos i del moviment per a posar en qüestió alguna cosa, en aquest cas podríem dir “*fer fracassar els esquemes habituals d’autorepresentació*”.¹⁶⁴ Els cossos d’aquesta investigació són anònims, espontanis... Són cossos que ballen i són hedonistes, sí. Però també cossos en contra l’oblit sistemàtic del nostre cos, cossos que ocupen l’espai, amb presència plena i activa, cossos indisiplinats deixant que el cos prengui la iniciativa de la seva llibertat, flueixi amb el ritme i la gravetat, ballant ni bé ni malament. Cossos contra la tirania de lo racional. Cossos introspectius i a la vegada relacionals, exterioritzant-se, deixant-se afectar... Cossos vibrant, efervescent, cossos dionisiacs també.

* * *

Hem començat responen a la pregunta inicial dels motius i efectes que té el gest coreogràfic en l’àmbit artístic. El que diu la dansa en relació a als seus continguts quan llença els seus cossos a la cultura del ball són les diverses idees que han anat sortint al primer bloc: són danses que entenen el ball com un espai on el cos pot sortir de les seves lògiques quotidianes, un espai per a la indisciplina corporal.

L’anomenada música ballable i les cultures del ball són contínuament menyspreades socialment i des de l’acadèmia. Els arguments es poden identificar en dues línies: per una banda la banalització de l’experiència alliberadora i hedonista reduint-la a pur abandó físic i mental, una pèrdua del control, un ser apolític... Per altra banda es menysprea la música que activa aquestes situacions, una música que privilegia el ritme per sobre de la melodia i de la lletra. Com s’ha desenvolupat a l’apartat 4, les crítiques sistemàtiques a la música ballable provenen d’una posició eurocentrista, contaminada pel masclisme i pel pensament cartesiana a parts iguals, i és que tot va lligat. La tradició musical europea valora la melodia per sobre del ritme perquè es relaciona amb les facultats mentals. Per contra, el ritme es dirigeix al cos, considerat des de fa segles la faceta de l’home a reprimir, ignorar o disciplinar.

¹⁶⁴ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, p. 353

Si comencem a rebatre aquestes idees des de l'arrel, partim de que la investigació s'ha assumit en tot moment una posició fenomenològica, per tant la premissa bàsica de la qual parteixen aquests raonaments que fracturen el cos i la ment, no té cap sentit. Pensar en una ment sense fisicitat, sense sentit corpori és absurda i especialment estudiant l'àmbit de la dansa. Tot passa pel cos. Reivindicat el cos, quan és oblidat sistemàticament, conté la potència de contradir els valors masclistes pels quals el ball no és un

El ball és una pràctica que arracona el logocentrisme en el que vivim constantment, és una activitat silenciosa, que posa en joc altres sentits i altres lògiques a les que no estem habituats. A més el ball s'associa clàssicament a la feminitat i per tant marginada com objecte d'interès filosòfic, però també antropològic o artístic. L'anomenada música per a ballar és interessant també perquè reivindica un aspecte que filòsofs i musicòlegs havien passat per alt: la materialitat de la música. La música és ones que percebem no només des de l'oïda cap al cervell (tal com passa amb lo visual, que les seves ones només penetren als nostres ulls), la música la percebem amb el tacte, amb la totalitat del cos, podem vibrar amb ella.

La cultura del ball com a reivindicació de lo sensorial, de la centralitat de lo corpori en oposició a unes relacions sempre dominades per la paraula. El subjecte que balla és un cos utòpic, un cos que supera la forma i els seus límits espacials, que s'escapa de les temporalitats fragmentades i utilitaristes, que vibra amb la materialitat de la música. En definitiva, amb un gran potencial per alterar, o ignorar momentàniament lògiques del sistema cartesià i patriarcal.

* * *

És moment per recapitular i observar els passos que s'han anat fent des de l'inici de l'investigació. Si a la introducció ja s'anunciava que no es venia a contestar una pregunta concreta, ara aquestes pàgines que han acabat resultant es reafirmen no com una resposta, sinó com un intent d'identificar i articular una nova cartografia. I així, que des d'aquesta puguin emergir noves visions que enriqueixin i ajudin a comprendre algunes de les pràctiques coreogràfiques més recents.

Com a balanç final queda reivindicar els estudis en dansa, que dins del món de l'art i la cultura acostumen a quedar aïllats en un espai propi i impermeable. Els llenguatges coreogràfics i els que podríem anomenar més museogràfics no són dos territoris completament independents, sinó que podrien mantenir molts més diàlegs interessantíssims. Més enllà d'això també cal reivindicar la situació de la dansa dins el món universitari, pel qual ha sigut tradicionalment un camp aliè, molt particularment en el nostre context geogràfic. Malgrat que des de fa uns anys aquesta situació va començar a millorar, actualment els punts de connexió entre dansa i universitat segueixen sent més aviat escassos. Però com diu André Lepecki, els deserts –també els bibliogràfics– ens donen l'oportunitat d'expandir-nos a llocs inimaginables, i posar en qüestió allò que creïem sòlid com una roca.¹⁶⁵

Una dificultat més a sumar ha estat l'extrema contemporaneïtat de les obres amb les que s'ha treballat. Per a fer-se una idea, fent el recompte apareixen 9 peces programades el 2017 (4 d'elles com a estrena) i 13 més són produccions posteriors al 2011.¹⁶⁶ Treballar amb aquesta franja de dates és interessantíssim i a la vegada complicat per la falta de perspectiva. Però des d'aquesta proximitat volia abordar unes pràctiques que he pogut identificar, rastrejar i reunir amb un discurs que les travessa a totes i que pot revelar petits significats sobre un dels infinits camins que està explorant la dansa dels nostres dies.

¹⁶⁵ Lepecki, *Agotar la dansa*, p. 11

¹⁶⁶ Veure annex amb la relació d'obres a les que he assistit per a la investigació

8. ANNEX: RELACIÓ DE LES ASSISTÈNCIES A OBRES PER A LA INVESTIGACIÓ

<i>Minus 16</i>	Ohad Naharin (Companyia IT Dansa)	Teatre Auditori (Granollers)	06/11/2016
<i>Last Work</i>	Ohad Naharin (Batsheva Dance Company)	Teatros del Canal (Madrid)	24/11/2016
<i>Sweet Tirany</i>	Pere Faura	Mercat de les Flors (Barcelona)	28/01/2017
<i>Minus 16</i>	Ohad Naharin (Companyia IT Dansa)	Teatre del Liceu (Barcelona)	29/01/2017
<i>Gold Dust Rush</i>	Eulàlia Berguedà	Sala Hiroshima (Barcelona)	28/05/2017
<i>Si sabes lo que hay...</i>	Collado van Hoestenbergh	Sala Hiroshima (Barcelona)	02/06/2017
<i>Èpica</i>	Aimar Pérez Galí	Mercat de les Flors (Barcelona)	15/06/2017
<i>Heartbeat</i>	Sandra Gómez	La Caldera (Barcelona)	18/06/2017
<i>Fluxus Techno</i>	N.M.O.	Capella del MACBA (Barcelona)	06/07/2017
<i>Mix-en-scene</i>	Amaranta Velarde i Alba G. Corral	Antic Teatre (Barcelona)	27/07/2017

9. BIBLIOGRAFIA

- Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2008
- Broughton, Frank i Brewster, Bill. *Historia del DJ: anoche un DJ salvó mi vida*. Barcelona: Robinbook, 2006
- Baudrillard, Jean. *The Beaubourg effect: Implosion and deterrence*, citat a Sarah Thorton, *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity, 1995
- Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004
- Beeler, Stan. *Dance, drugs and escape. The clubscene in literature, film and television since the late 1980s*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2007
- Citro, Silvia. “Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas”, dins de Citro, Silvia i Aschieri, Patricia (coord.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012 p. 17-64
- Blázquez, Gustavo. “I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile”, dins de Citro, Silvia i Aschieri, Patricia (coord.). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danza*. (Buenos Aires: Biblos, 2012 p. 291 - 206
- Conde-Salazar, Jaime. “Sobre la piel”, dins de Sánchez, José Antonio i Conde-Salazar, Jaime. *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003 p. 147 - 158
- Bourriaud, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2004
- Cornago, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos, 2003

- Csikszentmihalyi, Mihaly. “Introducción”, dins de Csikszentmihalyi, Mihaly i Csikszentmihalyi, Isabella Selega (ed.), *Experiencia óptima. Estudios psicológicos del Flujo en la Conciencia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998 p. 19 – 30
- Cuenca Cabeza, Manuel. “Fiesta y juego en el desarrollo humano”, dins de Csikszentmihalyi, Mihaly [et al.] (ed.). *Ocio y desarrollo. Potencialidades del ocio para el desarrollo humano*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001 p. 55 - 103
- Delgado, Manuel. “Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba”, dins de Duarte, Ignasi i Bernat, Roger (ed.), *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga [etc.], 2009 p. 103 – 113
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada editores, 2012
- Diederichsen, Diedrich. *Personas en Loop. Ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona, 2011
- Domínguez, Juan; Galán, Marta; Renjifo, Fernando. *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008
- Flusser, Vilém. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994
- Förster, Jens. “The inescapable here and now”, dins de *Theater Frascati*, Vol.10, 03-09-2010, p. 6- 9
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010
- ————— “Espacios diferentes” dins de *Obras esenciales. Vol III: Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999
- Fratini, Roberto. “El cuerpo del público entre el murmullo y el Apocalipsis”, dins de Duarte, Ignasi i Bernat, Roger (ed.) *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga [etc.], 2009 p. 225 – 243
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona [etc.]: Paidós, I.C.E. de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1999

- Gaillot, Michel. *Multiple Meaning. Techno: an artistic and political laboratory of the present*. París: Dis Voir, 1998
- Horton Fraleigh, Sondra. *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh, Pa.; London: University of Pittsburgh Press, 1987
- Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 2000
- Gilbert, Jeremy i Pearson, Ewan, *Discographies. Dance music, culture and the politics of sound*. London; New York: Routledge, 1999
- Jackson, Phil. *Inside Clubbing. Sensual Experiments in the Art of Being Human*. Oxford: Berg, 2004
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006
- Laermas, Rudi. *Moving together. Theorizing and Making Contemporary Dance*. Valiz: Antennae, 2015
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990
- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2009
- Gore, Georgina. "The Beat Goes On: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture", dins de Thomas, Helen (ed.), *Dance in the city*. Nova York: St. Martin's Press, 1997 p. 50 – 67
- Louppe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011
- Haq, Nav; Fisher, Mark; de Andrés, Irene; Van Beirendock, Walter; Vandepapeliere, Renaat. *Rave: Rave and Its Influence on Art and Culture*. London: Black Dog Publishing, 2016
- Moore, Carol-Lynne i Yamamoto, Kaoru. *Beyond words. Movement Observation and Analysis*. London [etc.]: Routledge, 2011
- Noë, Alva. *Strange tools. Art and human nature*. Nova York: Hill and Wang, 2015

- Pasolini, Pier Paolo. *Lettere 1940-1954*, citat a Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada editores, 2012
- Peixoto Ferreira, Pedro. "When sound meets movement: Performance in electronic dance music", dins de *Leonardo Music Journal*, Volum 18, 2008, p. 17 – 20
- Pérez Galí, Aimar. *Sudando el discurso*. Cornellà: s. n. , 2015
- Pujol, Quim. "El arte de amar: afectos y contemporaneidad", dins de Cornago, Oscar (ed.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Madrid: Continta me tienes, 2011 p. 136 - 156
- Pujol, Sergio. *Historia del baile*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, 2010
- Rancière, Jaques. "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", dins de *Parrhesia*, N. 1 2006, p. 1 – 12
- Reynolds, Dee i Reason, Matthew. *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*. Bristol, etc.: Intellect, 2012
- Robbins, Jerome entrevistat per Denby, Edwin a *Dance Magazine*, citat a Balanchine, George i Mason, Francis. *Balanchine's of ballet* (London: W.H. Allen, 1978)
- Shapiro, Peter. *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Buenos Aires: Caja negra, 2012
- Sloterdijk, Peter. *Esferas, Volumen 1*. Madrid: Siruela, 2003
- Sommer, Sally R. "C'mon to My House. Underground House Dancing", dins de Malnig, Julie (ed.), *Ballroom, boogie, shimmy sham, shake: a social and popular dance reader*. Urbana: University of Illinois Press, 2009 p. 285 – 301
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Basingstoke [etc.]: Palgrave Macmillan, 2003

- Thorton, Sarah. *Club cultures : music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity, 1995
- Turner, Bryan S. *The Body & Society: explorations in social theory*. Los Angeles: SAGE, 2008
- Turner, Victor W. *El proceso ritual: estructura y antiesctructura*. Madrid: Taurus, 1988
- V.V.A.A. "Dancing after all", dins de *Kaleidoscope. Visual culture now*, N. 29 Primavera 2017
- Völckers, Hortensia. "Preface", dins de Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; von Wilcke, Katharina (eds.). *Knowledge in motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Bielefeld: Transcript, 2007 p. 9 – 14
- Ward, Andrew . "Dancing around Meaning (and the Meaning around Dance)", dins de Thomas, Helen (ed.). *Dance in the city*. Nova York: St. Martin's Press, 1997 p. 3 - 20
- Washabaugh, William. "Introduction: Music, Dance, and the Politics of Passion", dins de Washabaugh, William (ed.), *The Passion of Music and Dance. Body Gender and Sexuality*. Oxford [etc.]: Berg, 1998 p. 1 – 26
- Williams, Drid. *Anthropology and the Dance. Ten lectures* (Urbana: University of Illinois Press, 2004)
- Xolocotzi, Ángel i Gibu, Ricardo. *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad*. Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés, 2014

WEBGRAFIA

- Arxiu virtual de la Batsheva Dance Company,
<http://archive.batsheva.co.il/eng/>
- CCCB LAB. *Roc Jiménez de Cisneros*,
<http://lab.cccb.org/ca/author/roc-jimenez-de-cisneros-banegas>

- Bonfim, Carolina, a In Situ. *Entrevista a Carolina Bonfim*,
www.mostrainsitu.com/insitu-2012-ca
- Cie. Willi Dorner. *Companie*,
<http://www.ciewdorner.at/index.php?page=page&id=9&node=30>
- Conde-Salazar, Jaime, a Reflexions entorn de la dansa. El blog del Mercat. *Sobre 'èpica' d'Aimar Pérez Galí*,
<http://mercatflors.cat/blog/sobre-epica-daimar-perez-gali-per-jaime-conde-salazar/>
- de Andrés, Irene. *Festival Club*,
<http://irenedeadres.com/Festival-Club>
- Fernández Pan, Sonia i Acarín, Xavier, a Esnorquel. *Apnea #5 Conversación con Xavier Acarín*, <http://esnorquel.es/apnea-5-conversacion-con-xavier-acarin>
- Fernández Pan, Sonia i Gómez Gabriel, Núria, a Esnorquel. *Apnea #8 Conversación con Núria Gómez Gabriel*,
<http://esnorquel.es/apnea-8-conversacion-con-nuria-gomez-gabriel>
- Fundación Collado-Van Hoestenbergh. *Espacios donde pensar juntos*
<https://fundacioncolladovanhoestenbergh.wordpress.com/>
- García, Gris, a A3bandas. *Balmes 88 (el último baile) - Carolina Bonfim*,
www.old.a3bandas.org/2014/uploads/recursos/pry/32_38.pdf
- Gies, Frédéric. *About*
<http://fredericgies.com/>
- Impulstanz. *Higher. trance/techno dance practice*,
<https://www.impulstanz.com/en/workshops/2017/id3386/>
- La Caldera, *Corpografies. Sandra Gómez_Heartbeat*,
<http://lcaldera.info/events/view/corpografies-heartbeat-de-sandra-gomez>
- La Capella. *Delocalised project. Carolina Bonfim. Corazón 190*,
www.lacapella.bcn.cat/sites/default/files/pdf/bcn-pr-13_fullsala_carolina_en_x-web.pdf

- Leite, Magdalena. *Bitácora y Análisis*,
<http://cargocollective.com/videoclip/Bitacora-y-Analisis>
- MACBA. *N.M.O – Lorem Ipsum*,
<http://macba.cat/ca/nmo-lorem-ipsum>
- Medina, Mar, a Academia. *Textos prácticas. Manejar el hacer líquido de forma indisciplinada*,
http://www.academia.edu/33259337/textos_pr%C3%A1cticas_Manejar_el_hacer_l%C3%ADquido_de_forma_indisciplinada
- Pérez Galí, Aimar, a Teatron. *Èpica*,
http://www.teatron.com/aimarperezgali/blog/2017/05/31/_e-p-i-c-a_/
- Pérez Galí, Aimar, entrevistat per Toni Chaquet, a Barcelones. *Aimar Pérez Galí: otra épica es posible*,
<http://barcelones.com/cultura/aimar-perez-gali-otra-epica-es-posible/2017/06/29-07-2017>
- Sant Andreu Contemporani. *Carolina Bonfim. SAC-FiC Programa de Residències 2012-2013*,
www.santandreucontemporani.org/ca/residencies/2013/carolina-bonfim
- Secretaría de Cultura, a Portal del Gobierno de México. *Estrenarán la pieza Videoclip, propuesta coreográfica que analiza la cultura de la imagen en movimiento*,
<https://www.gob.mx/cultura/prensa/estrenaran-la-pieza-videoclip-propuesta-coreografica-que-analiza-la-cultura-de-la-imagen-en-movimiento>
- Szpunberg, Victoria, a CCCB. *Aula Oberta #4. Saber, Fer, Comprendre*,
<http://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/victoria-szpunberg-aula-oberta-4/225524>

