

**TESI DOCTORAL**

**La Dansa amb Mediació Digital. El cas de Catalunya entre els anys 2003 i 2013.**

Eulàlia Polls i Camps

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

Estudis d'Humanitats

Dirigida per Dr. Joan Campàs i Montaner

Barcelona, juliol 2015

Ingressada al Registre de la Propietat Intel·lectual  
de la Generalitat de Catalunya amb el número  
B-2248-15

Eulàlia Polls i Camps © Juliol 2015

*En memòria d'Àngel Polls i Planells, el meu pare*

*Eudald, Eugènia,  
aquest "llibre" és per a vosaltres*

## Agraïments

Diuen que la confecció d'una tesi doctoral tendeix a allargar-se en el temps, on la unitat de mesura és l'any. Aquesta recerca no n'ha estat l'excepció perquè la dilatació, aplicable tant en extensió cronològica com espacial, s'ha complert amb escreix. Es fa ineludible, per tant, fer arribar una sentida disculpa, per ambdues causes i respectivament, a les mans que l'han guiat, acompanyat i suportat durant la seva gestació; i als ulls que gosin llegir-la, atès que ha requerit —i requerirà encara—, una gran virtut: la paciència.

Aquesta presentació escrita és la conclusió lògica d'un deute i, alhora, d'un deure. És producte d'un deute contret amb una constel·lació d'amics i amigues que es van prestar a col·laborar amb el projecte en el transcurs de deu anys. Cadascuna, des del seu àmbit i des de la seva funció, ha exercit amb excel·lència la tasca que li corresponia. Esdevé una necessitat per a mi reconèixer i agrair públicament, doncs, la gentilesa i l'estima dels propietaris i de les propietàries de totes aquestes mans.

He d'agrair els gests provinents de professionals, artistes i gestors, o ambdues coses alhora, que de manera altruista van acceptar ajudar-me: la celeritat de les respostes del Dr. Steve Dixon, vicerector a la universitat de Brunel (Londres) i d'Stephen Wilson, referents cabdals en la investigació; el temps i la generosa experiència compartida per part de Francesc Casadesús, director del Mercat de les Flors; la sinceritat i la proximitat d'Alexis Eupierre, director del Centre de Creació de Dansa i Arts escèniques La Caldera; la lucidesa humil i temperada de la coreògrafa Maria Àngels Margarit; l'acolliment del performador Marcel·lí Antúnez i el fàcil accés al seu pensament i obra; l'expertesa i l'espontaneïtat de la videasta Núria Font, directora de NU2's, que fins i tot em va convidar a dinar; la càlida i embolcallant

intel·ligència múltiple de la Dra. Ivani Santana, vinguda des del Brasil; el quasi rapte perpetrat al cineasta belga Thierry de Mey, en un passadís del CaixaForum; l'exquisidesa francobritànica d'Alain Baumann i de Rosa Sánchez, de Kònic thtr, a qui dec dos espectacles, dues valuoses entrevistes i la presentació de la Dra. Santana; l'habilitat explicativa del ballari Víctor Zambrana, d'Erre que Erre; l'amabilitat de Pablo Palacio i de Daniel Bisig, interrogats intempestivament a mitjanit sota la *Sopa de Llibres* de Miquel Barceló; l'eficaç conducció i l'ineestimable ajut de la investigadora d'Artea, la Dra. Victoria Pérez Royo, que acceptà trobar-se amb mi a Madrid i que em facilità fragments inèdits de la seva tesi doctoral; la reveladora conversa mantinguda amb la Dra. Isabel de Naverán; la gentilesa i la saviesa de Bàrbara Raubert, que començà essent una empàtica professional de la crítica per esdevenir, després d'uns quants tes imprescindibles, confident; i finalment, la professionalitat i amor de qui ha revisat aquestes primeres paraules i ha resolt dubtes en l'edició: l'escriptora Mònica Miró.

Sóc també deutora de moltes altres qualitats i de moltes altres persones: la insistència perquè iniciés aquests estudis, de l'entranyable amiga i mestra, Maria Arumí; la tenaç persistència, a voltes incisiva, de Teresa Vallès, Manel Rius, Sílvia Comas i Reyes Gifra, que, sabedors de l'adversitat i el desconcert dels temps amb els quals he hagut de conviure, no van permetre mai que abandonés aquesta recerca; la intuïció i el seguiment espontani de Frederic Marimon, que ha copsat la urgència a declarar la fi de la tesi; l'alegria d'enginyers informàtics que, a més, van anar trobant resposta als meus problemes tècnics, l'acompanyament documental d'Anabel de Paz i dels seus companys, la cordialitat de la llibretera Mariona o del més que conserge Santi: a tots ells, els dec l'ànim per retornar a la soledat de la caixa negra, després dels dinars a la UIC; la bonhomia i la inesgotable curiositat intel·lectual del Dr. Xavier Escribano i dels membres de Sarx, el grup de recerca

que dirigeix; el preciós acompanyament d'alumnes i d'exalumnes, i/o d'amics i d'amigues d'universitats, de conservatoris, de l'AMPA Sant Ignasi i Santa Teresa, o d'experiències vitals en grups d'amics, i molt especialment, Pineta; el record especial de la brillant doctora —i per dues vegades— Montse Balagué, del P. Jaume Bayó i de Paquita Planells: tots tres *in memoriam*; l'altruisme, els coneixements o el testimoniatge de Josep Pàmies, Aleix Pàmies, Ramon Farré, Julieta Pérez, dels doctors Prasanta Banerji, F. Xavier Adell, Isabel Cusó, J. Manuel Campos i de l'equip de la Dra. Macarulla que, al darrer tram de la recerca, van fer possible l'impossible i em van retornar per un temps algú imprescindible per poder-la acabar; i innombrables qualitats i noms de familiars, amistats i companys i companyes de totes les edats, que no esmento pel temor d'oblidar-ne algun. A tots us porto al cor.

Res del que em vaig proposar però, no hauria estat possible sense un director, paradigma d'erudició, rigor i magnanimitat, que durant una dècada m'ha ofert sense restriccions coneixement —tan iconoclasta com respectuós i tan vast com microscòpic— i temps personal en un xec en blanc: el Dr. Joan Campàs. Amb les seves revisions i després de converses telefòniques d'hores i hores, he après i he gaudit més que en tots els congressos a què he pogut assistir durant aquests anys. Alhora, ha tingut la màgica habilitat de transformar el que podria haver estat un llast en un estímul permanent. Gaudir de la seva direcció i aprendre de la seva bondat ha estat un vertader privilegi.

També, deia al començament, la tesi que es presenta és resultat d'un deure. D'un deure obligat amb dos infants als quals aquesta tesi desitja transmetre el valor de l'esforç, aparentment procedent d'una única autora, i en realitat mediat per un avi i una àvia modèlics, en els àmbits humà, intel·lectual i espiritual. Ells dos, que la fortuna em destinà com a pares,

n'esdevenen els vertaders artífexs i, per aquesta raó, l'agraïment pel seu ingent ajut serà sempre ínfimament proporcional al que aquesta modesta recerca els deu: tot.

Per acabar, és de justícia recordar que, a més de les persones i de les institucions esmentades, res del que presenta aquesta recerca no hauria vist la llum si no fos perquè molts altres abans que jo van crear, investigar i recopilar. A tots ells, el meu reconeixement.

## Resum

A partir de l'anàlisi d'una sèrie d'obres programades a Catalunya en aquests darrers anys, s'analitzen les aportacions de la tecnologia digital a l'escenari de la dansa actual i les seves repercussions tant en l'àmbit teòric com en el de la producció. S'arriba a la conclusió que la dansa amb mediació digital no deixa de ser dansa contemporània, per bé que el concepte de corporalitat i de tot el que se'n deriva, resulti inevitablement alterat. Per tal de poder argumentar el rol de la tecnologia en la dansa actual, ha estat necessari realitzar un estudi diacrònic de l'ús de les tecnologies al llarg del temps, subratllant-ne continuïtats i ruptures. Un dels aspectes que ha resultat més complex ha estat el d'ordenar la pluralitat i diversitat de conceptes que se solen emprar, essent la seva reconceptualització una de les aportacions principals d'aquesta tesi.

## Resumen

A partir del análisis de una serie de obras programadas en Cataluña en estos últimos años, se analizan las aportaciones de la tecnología digital en el escenario de la danza actual y sus repercusiones tanto en el ámbito teórico como en el de la producción. Se llega a la conclusión de que la danza con mediación digital no deja de ser danza contemporánea, aunque el concepto de corporalidad y de todo lo que de ella se deriva, resulte inevitablemente alterado. Para poder argumentar el rol de la tecnología en la danza actual, ha sido necesario realizar un estudio diacrónico del uso de las tecnologías a lo largo del tiempo, subrayando continuidades y rupturas. Uno de los aspectos que ha resultado más complejo ha sido el de ordenar la pluralidad y diversidad de conceptos que se suelen emplear, siendo así su reconceptualización una de las principales aportaciones de esta tesis.



## Abstract

Based on the analysis of a series of plays performed in Catalonia over the past few years, we have carried out a study of the contributions of digital technology to the modern dance scene as well as its repercussions both in the field of theory and that of production. The present study concludes that dance with digital mediation is still contemporary dance, in spite of the fact that it inevitably leads to a shift in the notion of corporeality and its various implications. Establishing an argument on the role of technology in contemporary dance required a diachronic study of the use of technology through time, highlighting continuums and points of rupture. One of the most complex aspects was categorising the plural and diverse concepts in use, and their reconceptualisation is one of the foremost contributions of this thesis.

## Índex

1	Introducció .....	18
1.1	Presentació del tema de recerca i de la problemàtica que vol abordar.....	18
1.2	Formulació explícita de les preguntes i dels objectius que es planteja la recerca.....	21
1.3	Justificació del seu interès .....	22
1.4	Presentació de capítols .....	25
2	Estat de la qüestió .....	29
2.1	Situació actual i problemes que la revisió planteja .....	29
2.1.1	Principals línies historiogràfiques sobre dansa .....	31
2.1.2	La recerca sobre la dansa amb mediació digital: estat de la qüestió.....	37
2.2	Marc teòric i marc analític .....	47
2.2.1	Marc teòric .....	47
2.2.2	Marc analític .....	50
2.2.2.1	<i>Hipòtesis de treball</i> .....	52
2.2.2.2	<i>Metodologia de treball</i> .....	56
2.2.2.3	<i>Qüestions formals</i> .....	61
3	Precedents històrics de la dansa (occidental) amb mediació tecnològica.....	65
3.1	Introducció .....	65
3.2	Una lectura en clau terminològica del mot “dansa” .....	67
3.3	La dansa a la prehistòria, el món antic i l’edat mitjana.....	75
3.3.1	La prehistòria .....	75
3.3.2	Les antigues civilitzacions .....	78
3.3.2.1	<i>Egipte</i> .....	78

	11
3.3.2.2	<i>Creta i Grècia</i> .....80
3.3.2.3	<i>Roma</i> .....82
3.3.3	L'edat mitjana .....83
3.4	La dansa històrica: la dansa a l'edat moderna (del segle XVI al segle XVIII) .....87
3.4.1	La dansa històrica del renaixement: el <i>balletto</i> .....89
3.4.2	La dansa històrica del període barroc: el <i>ballet de cour</i> .....95
3.4.3	La dansa preromàntica: el <i>ballet</i> ..... 100
3.5	La dansa clàssica i el ballet romàntic (segle XIX) ..... 104
3.5.1	Primer període: Copenhague i París ..... 105
3.5.2	Segon període: Sant Petesburg..... 110
3.5.3	Tercer període: Mikhail Fokine (1880-1942) ..... 113
3.5.4	L'obra d'art total ..... 117
3.5.4.1	<i>Richard Wagner (1813-1883)</i> ..... 118
3.5.4.2	<i>Els Ballets Russos de Diaghilev (1907-1929)</i> ..... 120
3.6	La dansa moderna. Primera generació (1900-1940) ..... 127
3.6.1	Aportacions teòriques ..... 129
3.6.1.1	<i>François Delsarte (1811-1871)</i> ..... 132
3.6.1.2	<i>La Societat Teosòfica (1875)</i> ..... 134
3.6.2	Recursos tecnològics..... 137
3.6.2.1	<i>Els instruments musicals que promouen la sinestèsia. El so que esdevé color: l'orgue de color (c.1725-1950)</i> ..... 137
3.6.2.2	<i>El moviment que esdevé so: la plataforma Terpistone (1930) de Leon Theremin (1896-1993)</i> ..... 146
3.6.2.3	<i>L'electricificació: la llum incandescent i Thomas Alva Edison (1847-1931)</i> .....148

3.6.2.4	<i>El moviment cinematogràfic: el cinema en la dansa (1894-1912) i el cinema dins del teatre (1911-1959).</i> .....	150
3.6.2.5	<i>Valentine de Saint-Point (1875-1953)</i> .....	152
3.6.2.6	<i>El Teatre Multimèdia (1911-1959)</i> .....	155
3.6.2.7	<i>Norman McLaren (1914-1927): cinema, música, pintura i dansa</i> .....	158
3.6.2.8	<i>El ballet soviètic: la introducció del cinema en el ballet clàssic</i> .....	165
3.6.3	<i>Les coreògrafes Isadora Duncan i Ruth Saint Denis</i> .....	168
3.6.3.1	<i>Isadora Duncan (1878-1927)</i> .....	169
3.6.3.2	<i>Ruth Saint Denis (1879-1968)</i> .....	177
3.6.4	<i>Un cas únic: Loïe Fuller o l'experimentació científica (1862-1928)</i> .....	179
3.6.4.1	<i>La captació del moviment. Un laboratori fotogràfic i cinematogràfic</i> ....	183
3.6.4.2	<i>La il·luminació iridiscent: sals fosforescents, tints químics, sals químiques i radi. Un laboratori químic</i> .....	187
3.6.4.3	<i>L'exploració del subconscient. Una consulta psiquiàtrica</i> .....	191
3.6.4.4	<i>Les extensions protèsiques. Un taller de disseny tèxtil</i> .....	195
3.6.4.5	<i>La capsa màgica. Un laboratori d'enginyeria escènica</i> .....	196
3.6.4.6	<i>Ser o no ser. Un laboratori de dansa</i> .....	199
3.6.4.7	<i>Conclusions</i> .....	201
3.6.5	<i>Aportacions principals de les avantguardes (1909-1966)</i> .....	206
3.6.5.1	<i>El futurisme italià (1909-1919)</i> .....	206
3.6.5.2	<i>El constructivisme rus (1913-1930)</i> .....	224
3.6.5.3	<i>L'expressionisme alemany (1905)</i> .....	227
3.6.5.4	<i>La interdisciplinarietat de la Bauhaus i els robots cossos-objectes d'Oskar Schlemmer, antecedents dels cossos virtuals</i> .....	231
3.7	<i>La dansa moderna. Segona generació (1940-1960)</i> .....	234

3.7.1	Aportacions teòriques .....	235
3.7.1.1	<i>Jacques-Émile Dalcroze (1811-1871)</i> .....	235
3.7.1.2	<i>Rudolf von Laban (1879-1958)</i> .....	236
3.7.2	Coreògrafs.....	238
3.7.2.1	<i>Doris Humphrey (1895-1958)</i> .....	240
3.7.2.2	<i>Mary Wigman (1886-1973)</i> .....	241
3.7.2.3	<i>Martha Graham (1894-1991)</i> .....	244
3.7.2.4	<i>Kurt Joos (1901-1979)</i> .....	247
3.7.2.5	<i>Alwin Nikolais (1910-1993)</i> .....	247
3.7.2.6	<i>Pina Bausch (1940-2009)</i> .....	248
3.8.	El ballet neoclàssic o la pervivència de la dansa clàssica .....	249
3.8.1.1	<i>George Balanchine (1904-1983) i Maurice Béjart (1927-2007)</i> .....	250
3.8.1.2	<i>Antony Tudor (1908-1987) i John Cranko (1927-1973)</i> .....	252
3.9	Conclusions .....	256
4	La dansa amb mediació digital: la dansa expandida .....	261
4.1	Introducció .....	261
4.2	Merce Cunningham (1919-2009).....	264
4.2.1	Corpus teòric: filosofia, budisme i ciència .....	267
4.2.1.1	<i>Representació versus presentació: el cos, el nou locus de la dansa.</i> .....	267
4.2.1.2	<i>El budisme zen: l'atzar i l'aleatorietat dins la coreografia</i> .....	271
4.2.1.3	<i>Les teories científiques: les coordenades temporoespacials</i> .....	275
4.2.2	El procés de creació coreogràfica: l'ús de sistemes digitals. ....	282
4.2.2.1	<i>Del vídeo documental a la videodansa: Locale (1979)</i> .....	283
4.2.2.2	<i>El primer programari de dansa: Life Forms i Trackers (1991)</i> .....	287
4.2.2.3	<i>La incursió en sistemes de captura: Variations V (1967)</i> .....	294

4.3	La dansa de la contemporaneïtat. ....	300
4.3.1	Proposta terminològica per a la dansa de la contemporaneïtat: la transmodernitat .....	300
4.3.2	La dansa postmoderna (1962-1978).....	302
4.3.3	La dansa contemporània i la dansa experimental .....	310
4.3.4	Corpus teòric: la nova consciència de corporalitat en la dansa de la contemporaneïtat .....	314
4.3.4.1	<i>Dansa versus performance</i> .....	315
4.3.4.2	<i>El cos, instrument de pensament</i> .....	318
4.3.4.3	<i>Moviment versus presència</i> .....	321
4.3.4.4	<i>Cos versus corporalitat</i> .....	329
4.3.4.5	<i>Temps versus temporalitats</i> .....	331
4.3.4.6	<i>Espai versus especialitats</i> .....	333
4.4	La dansa amb mediació digital. Creació i producció coreogràfica: l'ús de sistemes digitals .....	338
4.4.1	Dansa escènica i dansa instal·lativa .....	341
4.4.2	La incorporació dels sistemes digitals en el procés de creació coreogràfica: la notació coreogràfica digital .....	343
4.4.3	De la videodansa analògica a la videodansa digital .....	347
4.4.4	Els pioners dels sistemes digitals interactius: Troika Ranch Theater, Palindrome Inter.media Performance Group i David Rokeby .....	355
4.4.4.1	<i>Troika Ranch Theater</i> .....	359
4.4.4.2	<i>Palindrome Inter.media Performance Group</i> .....	362
4.4.4.3	<i>David Rokeby</i> .....	365

4.4.5	Metamorfosis produïdes en el si de la dansa amb mediació digital. La coreografia a l'escenari intel·ligent .....	367
4.4.5.1	<i>Interacció versus interactivitat. Aproximació al terme</i> .....	369
4.4.5.2	<i>Coreografia versus improvisació</i> .....	377
4.4.5.3	<i>Narrativitat versus poètica</i> .....	379
4.4.5.4	<i>La unitat temporoespacial versus l'extratemporoespacialitat</i> .....	382
4.4.5.5	<i>El gir performatiu de la imatge</i> .....	387
4.4.6	Metamorfosis produïdes en el si de la dansa en mediació digital. La corporalitat expandida.....	389
4.4.6.1	<i>Les categoritzacions corporals en la història predigital</i> .....	390
4.4.6.2	<i>Les categoritzacions corporals en la contemporaneïtat digital</i> .....	394
4.4.6.3	<i>Alguns exemples: cos digital o avatar, cos robòtic o posthumà i cos virtual: Bill T. Jones, Stelarc i Marcel·lí Antúnez</i> .....	396
4.4.7	Metamorfosis produïdes en el si de la dansa amb mediació digital. Els sistemes de recepció.....	419
4.4.7.1	<i>L'autoria i la interpretació</i> .....	421
4.4.7.2	<i>L'intèrpret versus el performador-interfície en un espai sensible, virtual, telerobòtic o telepresent</i> .....	422
4.4.7.3	<i>L'espectador versus l'interactor, espectador-usuari-participant</i> .....	433
4.5	Conclusions .....	438
5	Repercussions i aplicació del nou paradigma digital a la dansa .....	444
5.1	Introducció .....	444
5.2	Factors que intervenen en la projecció de la dansa hibriditzada amb tecnologia. Repercussions del nou paradigma digital en la dansa .....	445
5.3	Recursos .....	451

5.3.1	Recursos compartits i treball en equip .....	454
5.3.1.1	<i>Recursos espacials: fàbriques de creació, associacions, residències, laboratoris, diaris web (blogs) .....</i>	455
5.3.1.2	<i>Recursos informàtics: codi obert i programari lliure .....</i>	464
5.3.1.3	<i>Equips interdisciplinaris.....</i>	467
5.3.1.4	<i>Recursos intel·lectuals: coneixement compartit i procomú.....</i>	474
5.3.1.5	<i>Recursos financers: micromecenatge (crowdfunding) i proveïment participatiu (crowdsourcing) .....</i>	476
5.3.2	Noves formes de producció .....	483
5.3.2.1	<i>Primera fase de la producció (preproducció): la cocreació.....</i>	484
5.3.2.2	<i>Segona fase de la producció: assaigs.....</i>	489
5.3.2.3	<i>Postproducció: exhibició, difusió i distribució.....</i>	490
5.4	Aplicacions del nou paradigma digital en la dansa a les obres analitzades .....	494
5.4.1	Tipus d'actuació o espectacle .....	518
5.4.2	L'equip humà.....	530
5.4.2.1	<i>El coreògraf i el performador .....</i>	530
5.4.2.2	<i>L'interactor.....</i>	533
5.4.2.3	<i>L'enginyer informàtic i/o el/la videasta .....</i>	536
5.4.2.4	<i>Competències.....</i>	541
5.4.3	Elements constitutius de la composició coreogràfica .....	543
5.4.3.1	<i>Narrativitat i poètica .....</i>	546
5.4.3.2	<i>Els nivells d'interacció .....</i>	549
5.4.3.3	<i>La corporalitat expandida. Tipologies de corporalitat .....</i>	553
5.4.3.4	<i>Tipologies d'espais .....</i>	555
5.4.3.5	<i>Tipologies de temporalitat.....</i>	557



5.4.3.6	<i>La hibridació de gèneres</i> .....	560
5.4.4	Paradigma digital i sistemes de producció .....	562
5.4.4.1	<i>La fase de preproducció</i> .....	562
5.4.4.2	<i>La fase de producció</i> .....	570
5.4.4.3	<i>La fase de postproducció</i> .....	572
5.5	Conclusions .....	575
6	A mode de conclusió.....	579
6.1	Preguntes i conclusions principals .....	579
6.2	Aportacions més rellevants .....	587
6.3	Línies futures de treball.....	591
	Referències bibliogràfiques.....	596

## 1 Introducció

### 1.1 Presentació del tema de recerca i de la problemàtica que vol abordar

Aquesta recerca pretén analitzar les interaccions entre les tecnologies digitals i la dansa, establint les continuïtats i ruptures que s'han produït respecte la dansa contemporània, així com les implicacions que se'n deriven respecte al cos físic (és a dir, a la corporalitat, al moviment, al discurs escenogràfic i a la narrativa –o a la seva manca–) i respecte al cos comunitari (o sigui, quant als col·lectius que hi estan implicats, ja sigui en la seva producció, com en la seva recepció) que les noves actuacions prefiguren.

El treball de camp (l'assistència als principals espectacles de dansa amb mitjans digitals que s'han fet darrerament a Catalunya, així com l'observació, indirecta, de les principals actuacions escèniques i instal·latives que es poden visionar per canals com *YouTube* o *Vimeo*), ha permès, d'entrada, discernir entre dos grans models o praxis performatives: les que utilitzen els mitjans digitals com a complement escenogràfic, però sense modificar-ne els paràmetres discursius de la dansa contemporània, i les que es replantegen les possibilitats i límits del cos modificant, no només el llenguatge corporal, sinó la pròpia noció de moviment i, amb ell, les nocions temporoespacials que porta associades.

Per tant, preguntes del tipus “com” i “a través de què”, la dansa contemporània ha incorporat les tecnologies digitals (i quines), i com aquesta integració pot modificar la pròpia estructura i el llenguatge de la dansa, són a la base d'aquesta investigació.

Reflexionar sobre la dansa significa, teòricament, preguntar-se pel cos, pel moviment i/o pel discurs que se'n genera. Si, d'una banda, els mitjans digitals aporten noves formes de

reconceptualització del cos, de l'escena i dels agents que hi intervenen, de l'altra, el llegat de la tècnica i del pensament coreograficocorporal de la dansa contemporània esdevenen un gran organitzador i aportador d'idees. Com s'integren ambdues tradicions? El plantejament innovador d'aquesta tesi rau, precisament, en l'anàlisi d'aquesta convergència: analitzar la dansa en contextos digitals a partir dels estudis sobre el cos.

La dansa en entorns digitals ens remet al replantejament de tot un seguit de conceptes: si encara es pot parlar de dansa, si té sentit el concepte de dansa digital, o si cal utilitzar termes més genèrics com el de "*performance*" o "dansa performativa", "cos expandit en moviment", "nous mitjans de dansa", "dansa híbrida", "dansa instal·lativa", "dansa amb mediació tecnològica", etc.

Un concepte central que també cal reconsiderar és el d'"interactivitat": el que podem entendre per interactivitat té el mateix contingut quan s'aplica a espectacles de caràcter performàtic o a instal·lacions, per exemple? O més aviat, fa referència a la hibridació del cos que possibilita la transmissió de gests, actituds, històries a través de sensors, algoritmes o captors en el si de la relació entre el ballarí –cal conservar aquest nom?– i l'ordinador? La interactivitat en les representacions ja no és una simple interrelació entre performer i espectador, sinó entre el propi performer, la imatge escenogràfica, la generació de so i d'animació per mitjà de la connexió entre eines digitals i els ordinadors. És potser doncs, el propi performer la nova interfície?

L'escena, finalment, ja no queda restringida a l'àmbit de l'escenari, sinó que es pot perllongar en diferents espais –abans impensables– mitjançant la incorporació de les xarxes socials a l'obra, la participació d'individus que no la presencien o la projecció del que s'està

esdevenint d'una sala a una altra. Com també l'escena pot ser substituïda per la pantalla si el ballari és enregistrat en temps real i mostrat en xarxa, mentre interactua amb d'altres actuant potser en continents llunyans. O en els casos més propers a la tradició, conservant encara un espai físic real pel públic-usuari i pels ballarins-performadors, però ja no en un teatre, sinó en un museu, un hangar, una galeria d'art, etc. És lícit doncs seguir parlant d'escena avui dia?

Fins ara un coreògraf podia treballar els moviments de forma independent als de la posada en escena i de l'equip tècnic. Actualment és impossible que el creador treballi aïlladament del seu equip, sobretot si ens referim a la utilització de tècniques com sensors de moviment o de llum, per exemple. L'equip en qüestió s'amplia i les competències de cadascú també. Això modifica, no només els sistemes de recepció de l'obra, sinó també els de producció. La incorporació de pantalles de vídeo, de controladors sonors, de sensors, d'aparells de telefonia mòbil, de llocs web... a voltes donen la impressió que el que s'esdevé és més aviat una obra inacabada que una història no necessàriament narrativa, explicada a través del cos en moviment (o aparentment immòbil). Aquesta idea de no finitud s'hauria de contextualitzar dins del paradigma de la postmodernitat. Davant d'aquesta nova situació, és lícit seguir parlant de dansa?

Gosar posar nom a aquesta nova situació però, és tan arriscat com caduc perquè el que avui és vàlid (i només per a uns pocs), demà ja no ho serà. Realment es pot anomenar d'alguna manera el que estem presenciant?

## 1.2 Formulació explícita de les preguntes i dels objectius que es planteja la recerca

La recerca que duu a terme aquesta tesi doctoral sorgeix de la següent qüestió: com la incorporació de les tecnologies digitals a la dansa modifica la relació de l'artista amb el propi cos, amb els altres cossos, amb el públic i, per tant, l'espectacle? També es podria plantejar en altres paraules: la dansa que incorpora mitjans digitals és un subgènere de la dansa contemporània o ha esdevingut un gènere propi pel fet de plantejar no només nous modes de producció, distribució i recepció de l'obra-espectacle, sinó una nova formulació del cos en moviment i de l'espai-temps en els quals es visibilitza? O es tracta, més aviat, d'incorporar tecnologies digitals per a presentar, de manera innovadora, la dansa davant d'un públic ja avesat a l'ús d'aquestes tecnologies i fins i tot nadiu digital?

És des d'aquesta qüestió que aquesta recerca es planteja com a objectius l'anàlisi de la incorporació de les tecnologies digitals a la dansa; l'estudi comparat de les formes de producció i recepció dels espectacles de dansa contemporània i de dansa digital; la revisió del model de cos subjacent a la dansa predigital; la construcció del nou model de cos hibriditzat i deslocalitzat i, finalment, la descripció i interpretació dels canvis produïts en la vinculació artista-escenografia i artista-públic.

L'assoliment d'aquests objectius es porta a terme a través de l'estudi de les representacions de dansa que incorpora mitjans digitals realitzades a Catalunya durant els darrers anys i la comparació amb les representacions de dansa contemporània sense mitjans digitals per tal d'establir si es tracta d'un mateix paradigma de dansa o si ens trobem davant d'una nova proposta; l'establiment dels diferents usos de les tecnologies digitals i la seva incidència en la creació de nous llenguatges performatius; la classificació de les obres

estudiades en funció de si les tecnologies digitals són un mer recurs complementari o si formen part estructural de l'obra, i tot plegat, desembocant en la construcció d'un nou paradigma de dansa amb mitjans digitals, prenent com a paràmetres, el plantejament que es fa del cos, del moviment i de l'espai-temps, i la comprovació de si les obres vistes i analitzades el compleixen.

I d'aquí el títol de la tesi: «La dansa amb mediació digital. El cas de Catalunya».

### 1.3 Justificació del seu interès

L'interès fonamental rau en el fet que sobre la dansa “postcontemporània”<sup>1</sup> no existeixen estudis que aprofundeixin en l'ús i les conseqüències de la incorporació de les tecnologies digitals a la dansa escènica i aquest fet comporta, entre altres, una confusió terminològica que dificulta tant la programació d'esdeveniments, la lectura d'aquesta praxis cultural, així com la seva comprensió per part de l'espectador-interactor. Una petita mostra d'aquesta confusió es pot constatar amb una simple ullada als diferents esdeveniments o projectes culturals que tenen com a centre la dansa: Festival IDN Imatge, dansa i nous mitjans (Barcelona), Xarxa CQD-Ciutats Que Dansen (Barcelona Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos (FEDAME) (Mèxic), Dance-tech.net (Nova York), Danza y mediación tecnológica - (Paraguai),) o Dança e cultura em rede (Sao Paulo), etc.

La dansa va néixer quan el cos es va fer servir per a inscriure la imatge, per a explicar un discurs, un text. Era imatge i text expressats per un cos en moviment. Era en *el cos on*

---

<sup>1</sup> Terme que l'autora usa aquí per tal d'evitar caure en la disquisició terminològica que gira a l'entorn dels estils dansístics.

*s'esdevenia l'acció.* Amb la modernitat, i en paral·lel amb les avantguardes artístiques i musicals, aquesta acció corporal esdevé insuficient per expressar els mons vitals contemporanis i els artistes utilitzaran *el cos com a acció.* I es compondrà amb el cos.

Però seguirà sent la representació i per tant, la lectura de signes, l'organitzadora d'una composició on el cos parla, malgrat ser una composició més subjectivada i també temàticament més àmplia que els *ballets*. Serà Cunningham qui proposi desmaterialitzar el cos, qui valorarà el moviment per si mateix, per desprendre's de la representació d'emocions. Fent un pas més enllà, la postmodernitat cercarà la desmemòria del cos quotidià, per tal de negar-lo i repensar-lo, fidel a si mateix, pràcticament ahistòric. I és en aquest context on cal inserir el cos mediat tecnològicament, que és l'objecte central d'aquesta tesi: l'anàlisi de com les tecnologies digitals defineixen nous límits al cos, de com el cos de l'artista pot arribar a interactuar amb el d'altres artistes, amb el seu entorn sensorial o fins i tot, amb l'espectador; de com el cos individual esdevé cos comunitari; de com el cos ja és una màquina sinestèsica —o potser ja ho havia estat sempre?—; i de com, tot plegat, obeeix a un nou paradigma social que tot just estrenem.

Atès el caràcter integrador de la dansa pel que fa al moviment, escenografia, so, imatge, cinema, llum, etc., s'investiga diacrònicament, a través de les obres que constitueixen el treball de camp, les continuïtats i ruptures que s'han produït des dels Ballets de Diaghilev (per bé que el capítol que tracta la revisió històrica, es remunta a la prehistòria), en el primer quart del segle XX, als nous formats digitals d'inicis del segle XXI, passant per les aportacions, teòriques i pràctiques del que es pot considerar el precedent primordial: Mercè Cunningham.

A nivell institucional, el caràcter transdisciplinar i focalitzat en les praxis culturals de la societat de la informació, s'emmarca dins de la recerca en art digital que es realitza dins dels Estudis d'Humanitats de la UOC i del seu programa de doctorat.

Aquesta tesi es planteja com una recerca teòrica i pràctica sobre la possibilitat que ofereixen les tecnologies digitals de desconstruir les fronteres entre els diversos gèneres artístics i de convertir-ho tot en 0 i 1. I des d'aquesta perspectiva, la qüestió clau que es planteja en tots els tallers, seminaris i congressos on es debat sobre la dansa en contextos digitals és què s'esdevé amb el cos quan tot es redueix a zeros i uns. En concret, i per abordar aquesta qüestió, s'estudia la corporeïtat en les obres produïdes amb mediació de tecnologies digitals aplicades a la dansa a Catalunya en els darrers anys.

A nivell personal, aquesta investigació permet connectar directament amb la pròpia experiència de dansa, si bé els estils en els quals la doctoranda es va especialitzar (dansa històrica i clàssica), parteixen de pressupòsits diferents als actuals formats i escenografies.

Aquesta recerca té, també, un cert caràcter pragmàtic. Es considera que pot ser rellevant per als estudis que es duen a terme a l'Institut del Teatre sobre la formació de l'actor i del ballarí amb tecnologies digitals, així com per servir de marc teòric i de presentació crítica d'obres, artistes, companyies i centres de producció, per a les polítiques culturals i els gestors que tenen la responsabilitat de programar i finançar esdeveniments culturals.

També ho pot ser per al grup d'investigació Sarx. Antropologia de la Corporalitat (2014 SGR 835), adscrit a la facultat d'Humanitats de la Universitat Internacional de Catalunya, i del qual la doctoranda n'és membre. La recerca d'aquesta tesi doctoral ha permès realitzar



seminaris i conferències vinculats a aquesta temàtica, a Barcelona i a Alemanya, sota l'aixopluc d'aquest grup de recerca.

#### **1.4 Presentació de capítols**

El capítol segon que seguirà a aquesta introducció, s'ocupa de l'estat de la qüestió i tracta tres moments del tema d'investigació. En primer lloc, s'aborda la situació actual, així com problemes que planteja la revisió del tema central i que es concentren bàsicament en la historiografia formalista, la manca d'una teoria de la dansa, i ja en el territori digital, la confusió terminològica i conceptual. En segon lloc, s'enllisten les aportacions a la resolució dels problemes que aquesta tesi pot oferir. Finalment, el marc teòric i marc analític indiquen la mescla metodològica emprada (sociologia de l'art, estètica de la recepció, teoria crítica i economia de la cultura) i els recursos utilitzats (bibliografia, treball de camp basat en entrevistes, assistència a espectacles i visionat de vídeos).

Al capítol tercer es revisa la literatura sobre història de la dansa per realitzar tot seguit, un extens resum diacrònic i sincrònic d'aquells aspectes que seran descrits paral·lelament al capítol cinquè, dedicat al treball de camp, és a dir, a l'actualitat. S'han agrupat tots els elements en tres grans apartats en el si de cada període d'aquest capítol: aportacions teòriques, recursos tecnològics i coreògrafs.

Es podrà observar com aquests aspectes formen part del caudal de la memòria de la dansa, des de la prehistòria fins a l'acabament del que s'ha anomenat dansa postmoderna. Per aquesta raó, s'estableix aquí una genuïna relació de teòrics, coreògrafs, intèrprets de la dansa,

i alhora, de reveladores figures metamòrfiques, a voltes aparentment excloses del format “dansa” i alhora, visionàries, navegant totes elles en la mateixa direcció, dins d’unes aigües que no destrien les arts de les ciències i on tot conforma un fluid itinerari que desembocarà finalment, en un duet entre la dansa i la tecnologia. Excavant en el fons d’aquestes aigües es pot arribar a afirmar que cada aparició i cada extinció però, no té lloc de forma casual, sinó més aviat causal, i que la causa no és altra que el sistema polític predominant al moment de l’aparició de les tecnologies que els diferents formats de dansa incorporin en el seu si.

El quart capítol és el resultat d’aquesta sedimentació residual de personalitats i d’accions – polítiques?– que l’atzar va ubicar a destemps i deslocalitzades, però que la nostra actualitat ha retrobat i fusionat des d’una nova mirada oberta que ho contempla tot des de la incertesa postmoderna. Tant és així, que el concepte de dansa, coreografia i cos s’expandeixen en l’espai i el temps. I de la mateixa manera, els efectes colaterals d’aquesta nova percepció s’hi faran notar: producció i creació, difusió, distribució de la dansa es troben ampliades, raó per la qual es dedica el capítol següent a aquest aspecte.

Al capítol cinquè es realitza un estudi pragmàtic de tot allò presentat als capítols anteriors. Els diferents factors que intervenen en el nou paradigma digital de fet, modifiquen substancialment la producció de la dansa pròpiament dita i la seva gestió, més que no pas la creació. Per exemple, la cocreació, el cofinançament o la coproducció, són termes que adjectiven un nou estatus social de la dansa. Seria lògic doncs, estudiar aquesta temàtica, per bé que no en tés de factura humanística com la present, però sorprèn comprovar que no existeixin d’altres recerques que s’hi dediquin.

El cos principal d'aquest capítol però, està centrat en l'anomenat treball de camp. En ell s'hi descriuen 22 espectacles molt diferenciats entre ells, i que exemplifiquen i donen sentit a les categories i els adjectius que s'han anat detallant als capítols precedents.

El sisè capítol, presenta les principals conclusions d'aquesta recerca que són resultat de la fusió de les conclusions dels capítols anteriors. També es recullen les aportacions més importants d'aquesta tesi, només apuntades al segon capítol. Per acabar, es dediquen unes pàgines a les línies de futures investigacions, amb el desig que puguin ser d'utilitat a altres possibles investigadors.

L'apartat final d'Annexos, d'igual rellevància que els capítols pròpiament dits, es presenta amb la intenció d'acompanyar als lectors cap a una millor comprensió de les obres analitzades al darrer capítol, amb algun afegit anterior. Hi ha un total de tres annexos. L'Annex A ofereix enllaços a vídeos de la història de la dansa (predigital i digital) que es presenten opcionalment ja descarregats en CD, en un format que permet el visionat immediat. Tanmateix, caldria aclarir que no són propietat de l'autora d'aquesta recerca i que si s'ha preferit fer-ho d'aquesta manera, ha estat per animar al lector a contemplar-los i així, a gaudir de les obres. L'Annex B ve a ser un quadern de notes que presenta diversos arxius que vénen a ser les anotacions de treball de camp que han servit de base per desenvolupar les conclusions: la descripció dels espectacles presenciats (amb l'excepció dels dos darrers de Xavier le Roy que no ha estat afegits perquè no aporten informació a nivell digital) i un mapa conceptual que sintetitzà el capítol 5 abans de construir-lo. Finalment, l'Annex C inclou els dos models d'entrevista emprats per al treball de camp, així com llur transcripció. S'ha decidit no incloure-hi resums de congressos, seminaris o de tallers als quals s'ha assistit, donat que no formen part de la metodologia de treball de camp, pròpiament dita. Per acabar,

caldría afegir que, vist el caràcter cartogràfic dels documents de l'apartat d'Annexos, no s'ha considerat la necessitat d'universalitzar, acadèmicament parlant, el format de la tesi en si, raó per la qual no sempre s'ajusten al format de la sexta edició del sistema APA.

## 2 Estat de la qüestió

### 2.1 Situació actual i problemes que la revisió planteja

És innegable que el segle XXI està presenciant l'efervescència social de la dansa, per sobre de la disciplina musical i de qualsevol altre àmbit artístic. En són testimoni, per exemple, el degoteig constant de concursos televisius, el fenomen de les coreografies convocades per xarxa social o *flashmob*, l'aparició de cursos de ball urbà, o els jocs Wii que promouen el moviment i la dansa real des de la pantalla.

Avui hi ha una diversitat enorme de possibilitats per treballar dansa i tecnologia digital, tan gran com definicions es troben dels sistemes implicats. Bàsicament se'n pot fer un ús doble: com a ajut en el procés de documentació, o en el procés pròpiament espectacular, és a dir, amb objectius performatius. Robert Wechsler ha descrit alguns d'aquests conceptes (Wechsler, 2006).

Paradoxalment, el coneixement d'allò que s'esdevé a nivell escènic o instal·latiu, deixa la dansa quasi òrfena, respecte a la resta de companyes artístiques. Existeix un reconegut pòsit historiogràfic i un corpus teòric que fonamenta la música, la del passat i fins i tot, l'actual, però podem dir el mateix de la dansa? La resposta és indubtable: rotundament, no.

Tot i així, no es pot negar que a partir dels anys 90, com a resultat de l'eclosió de l'avantguardisme que aportà la dansa moderna dels anys 60, aparegueren un bon nombre de publicacions per part de coreògrafs i d'autors de procedències tan diverses com l'antropologia, la filosofia, la teràpia o la medicina.

Aquesta quasi indigència documental i teòrica que encara pateix la dansa –i més encara al nostre país, encara molt allunyat quant a protecció d'aquesta disciplina a nivell governamental i per tant, educativa–, pot dificultar fins a l'exasperació la tasca de l'investigador, per bé que alhora pot conduir-lo cap a un repte: el de contribuir a la construcció de la coreografia reflexiva i documental de les arts del moviment.

Es podrien ubicar doncs, en dos apartats els problemes principals que planteja la revisió actual de l'estat de la qüestió. En primer lloc, pel que fa a la historiografia i a la teoria de la dansa –amb mediació digital o sense ella– es troben tres dificultats cabdals: la manca d'un corpus teòric prou ampli; una herència historiogràfica reduïda a històries d'intèrprets, i un enfocament purament formalista. En segon lloc, pel que fa a la terminologia s'observa un caos generalitzat, ja vingui referit a la bibliografia de la dansa com a l'actualitat.

De manera més específica, ja referint-nos al binomi dansa-tecnologia digital, la confusió s'estén a tots els nivells: terminològic i conceptual. Gèneres, tecnologies, tendències i conceptes es confonen i entren en contradicció de manera generalitzada. No resulta per tant, una tasca senzilla desbrossar el territori dansístic.

En resum, doncs, l'estudi de la dansa actual, vingui o no tocada per la tecnologia, tindrà fins avui, una doble dificultat: la d'elaborar una anàlisi de la dansa específica o de l'aspecte concret objecte d'estudi, i en segon lloc, la de remuntar-se als antecedents històrics que la van precedir.

### 2.1.1 Principals línies historiogràfiques sobre dansa

En el present apartat es farà una breu revisió de les teories que habitualment s'han usat en la historiografia de la dansa, així com d'altres que per la seva actualitat i enfocament, resulten rellevants. En aquest sentit, ha estat reveladora la documentada retrospectiva de la teoria de la dansa que ha realitzat Carlos Pérez Soto (*Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, 2008) i tant és així, que la secció present s'hi referirà en més d'una ocasió.

Segons molts dels autors que s'han dedicat a tractar la temàtica<sup>2</sup>, la història de la dansa té llacunes bibliogràfiques molt importants per causa de la joventut de l'art coreogràfic –que es remunta al segle XVII– i de la seva naturalesa efímera: la dansa no tenia text que la materialitzés i en no estar codificada, va adquirir un caràcter personal de transmissió entre ballarins i Mestres. (Abad Carlés, 2004, p. 9-10) Aquesta mancança va impedir l'aparició d'un corpus teòric fins fa ben poc. Així, Alemanya per exemple, va ser la pionera en la filosofia de la dansa a Europa i Espanya, amb un retard considerable, s'hi ha sumat molt recentment de la mà de José Antonio Sánchez. De fet, “el reconeixement acadèmic dels estudis teòrics sobre dansa varia de país a país”:

Mentre que als països de parla anglesa els "estudis de dansa" (*dance studies*) ja eren reconeguts a partir dels anys 70, es van establir a Alemanya tot just el 2003. La primera professora amb un lloc de treball a temps complet en aquesta disciplina (*Tanzwissenschaft*) a la Universitat de Berlín és Gabriele Brandstetter. Avui en dia es pot estudiar teoria de la dansa

---

<sup>2</sup> A tall d'exemple, es poden esmentar els següents autors:

Abad Carles, A. M<sup>a</sup> (2010). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza (Col. El libro de bolsillo. Música, 4857).

Artur García, M<sup>a</sup> G. (1993). *La imatge de la dansa: vint anys de dansa contemporània a Catalunya*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Àrea de Presidència. Direcció de Comunicació

Scheff, H.; Marty Sprague, Susan McGreevy-Nichols (2010). *Exploring dance forms and styles: a guide to concert, world, social, and historical dance*. Champaign. Illinois: Human Kinetics.

Kassing, G. (2007). *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Champaign. Illinois: Human Kinetics.

Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban.

en diferents universitats a Alemanya i, malgrat tractar-se d'una disciplina relativament jove, els estudis de dansa han aconseguit demostrar que la dansa pot i ha de ser presa seriosament. Els estudis de dansa analitzen especialment la història de la dansa, el vocabulari dels moviments i la seva posada en escena, les diferents formes de notació i la seva estètica respectiva. Els estudis teòrics de dansa a Alemanya es caracteritzen pel seu caràcter interdisciplinari i treballen estretament per exemple amb sociologia, antropologia, psicologia i fins i tot en qüestions de motricitat amb la neurologia.<sup>3</sup> (Alarcón Dávila, p. 1)

D'altra banda, la dansa tradicionalment s'ha vist com una experiència visual, normalment acompanyada de música i amb una gran càrrega expressiva o formal. Això ha provocat que l'estudi sobre la dansa dels pocs teòrics que s'hi han dedicat, s'hagi centrat fins avui dia, en les qüestions formals que la defineixen (passos coreogràfics i estil, bàsicament) i per aquesta raó, tant la història com l'anàlisi de les obres, responen a aquest plantejament formalista.

Al cas particular de la dansa històrica, a l'època formava un trio amb la literatura i la música, supeditant-se habitualment a les dues companyes seves, però el cert és que la major part de la bibliografia no ha tingut en compte que la seva evolució és paral·lela a la de la resta de disciplines artístiques.

La qüestió potser més complexa però, és la confusió generalitzada que ofereix la terminologia de moviments històrics, artístics i específicament, de la dansa. Així, noms d'ús tan freqüent com ara "*performance*", "interactivitat", "virtualitat", "no dansa" o simplement el mot "dansa"; o adjectius com "dansa moderna", "dansa contemporània" o "dansa postmoderna" han hagut de ser –per força–, objecte d'anàlisi, un cop constatat l'ús inadequat,

---

<sup>3</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



i sovint paradoxal, d'aquestes paraules, ja sigui en documents escrits del passat o del present, com en declaracions i ponències orals actuals.

Què s'esdevé aleshores? El resultat inevitable és un caos terminològic on l'opacitat és més que notable, fins i tot, per a l'investigador. Es fa urgent, per tant, la necessitat d'una mirada transdisciplinària i transhistòrica per poder ubicar cada terme en l'espai temporal, geogràfic i temàtic que li correspon.

La confusió augmenta perquè les definicions vénen establertes en un context temporal, geogràfic i disciplinari concret per part de crítics que habitualment es refereixen a aquell tram acadèmic o històric específic i no pas a la resta. Conseqüentment, aquesta autoespecificitat que es mou entre el desconeixement i despreocupació per part de la teoria procedent de l'exterior del món de la dansa, ha donat lloc a termes que no són teòricament extrapolables a d'altres disciplines, ni a d'altres moments històrics, ni a d'altres territoris físics. Tot i així, els lectors o investigadors que han succeït als primers encunyadors terminològics, han traslladat i perpetuat conceptes que en principi no eren desubicables. I a vegades, n'han creat de nous o n'han manllevat d'altres que no s'hi esqueien del tot.

S'ha ja fet referència en aquest segon capítol i en l'anterior, de la problemàtica que generen les múltiples interpretacions conceptuals ofertes per part de tots els mitjans de comunicació possibles. La recerca realitzada s'ha proposat contribuir a clarificar alguns d'aquests termes.

Als capítols pertinents es podrà llegir sobre cada controvèrsia. Així, s'ha optat per, segons el cas, usar la paraula "actuació" o "espectacle" en lloc de "*performance*" (la contribució de

Raubert va ser-hi decisiva)<sup>4</sup>; parlar de “pregunta-resposta” enlloc d’“interactivitat” i de manera general, reduir-ne el seu ús (els escrits de Birringer i de Campàs hi han estat decisius); “digital” o “en potència”, segons el cas, enlloc de “virtual” (Campàs avala aquesta idea)<sup>5</sup>.

D'altra banda, es suggereix l'expressió “dansa de la postmodernitat”, per substituir a vegades el terme “dansa postmoderna”. I finalment, es proposa descartar adjectivacions com “digital” (Dixon), “medial” (Pérez Royo), “medialitzada” (Pérez Royo), “híbrida” (Martínez Pimentel), “interactiva”, etc. en considerar que poden portar a la confusió perquè no s'ajusten del tot a l'especificitat del que des d'aquesta tesi doctoral s'anomenarà “dansa amb mediació digital”, inclosa dins del paradigma conceptual del que de manera més global es pot agrupar dins la “dansa expandida”, expressió que procedeix del congrés “Coreografia Expandida. Situacions, Moviments, Objectes...”, celebrat a Barcelona entre el 28 i el 31 de març de 2012.

Res del que aquí es proposa és senzill: ja s'han traduït i imprès massa vegades els termes de manera errònia, sobretot en la contemporaneïtat, on l'acumulació d'estils heretats cada cop és més gran i per tant, també n'és la distinció en la sedimentació que molts creadors s'entesten a disoldre.

Molts autors han consultat el volum de Curt Sachs (World History of the Dance, 1965), que afirma que de manera similar als primats, els humans també contenim un innat impuls per a la dansa, supòsit ja superat (Historia Universal de la Danza, 1933), o el llibre d'Adolfo Salazar (La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet, 1949) que no inclou cap avantguarda anterior a ell mateix (Pérez Soto, p. 35).

---

<sup>4</sup> Veure pàgina 343.

<sup>5</sup> J. Campàs, comunicació personal, 10 de juliol de 2013.

Per un altre costat, en el camp de la dansa és molt comú trobar, encara avui dia, llibres dedicats a figures i obres estel·lars, tractades de genials –cosa pròpia a l'època romàntica– o en el millor dels casos, reculls pretesament històrics, però que en realitat són llistes i descripcions de companyies de dansa i produccions d'aquestes. En canvi, és molt rar trobar una història de la dansa occidental que enllaci de manera coherent produccions i creadors amb el context històric que les emmarca.<sup>6</sup>

El resultat d'aquesta anacrònica visió de la dansa, ha donat lloc a històries de la dansa amb minsa relació amb la resta d'arts; escrites sobre el present projectant-ne els valors en el passat; centrant-se en l'estil formal o acadèmic i menyspreant-ne allò d'avantguarda i fins i tot, modern (com Cunningham, figura ja consagrada en la història de la modernitat); prioritzant la realització d'intèrprets, coreògrafs i públics, enlloc dels contextos de creació; diferenciant sempre l'art de l'artesania, equivalència corresponent a l'espectacle de dansa “cultura” respecte al ball social popular i a l'avantguarda. (Pérez Soto, p. 36)

Per sort, a finals dels anys 90 aparegué l'obra més àmplia i actualitzada: els sis volums de la *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives* (Oxford University Press, 1998) .

---

<sup>6</sup> Heus aquí alguns exemples:

Martin, John (1933): *The modern dance*. Nova York: Dance Horizons Book.

Martin, John (1991): *Introduction to the dance* (1939). Nova York: Norton & Company.

Beaumont, Cyril: *The complete book of ballets* (1938). Nova York: Garden city, 1941; Humphrey, Doris (1958): *La composición en la danza*. Mèxic: UNAM.

Horst, Louis (1953): *Formas preclásicas de danza*. Buenos Aires: Eudeba.

Bonilla, Luis (1963): *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lifar, Serge (1938): *La danza*. Barcelona: Labor.

De Mille, Agnes (1963): *The book of the dance*. Nova York: Golden Press.

Kirstein, Lincoln (1970): *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. Nova York: Dover Publications.

Vist el panorama, és natural que als teòrics successors els resulti difícil, gosar primer i aconseguir realitzar després, una valenta i lúcida anàlisi de la història de la dansa. En aquest parany han caigut, molts títols escrits recentment (Pérez Soto, p. 35-36).<sup>7</sup>

L'estudi de la Dra. Drid Williams (*Anthropology and the Dance: Ten Lectures*, 2004, p. 1-5) és pioner en l'apropament a la visió antropològica de la dansa, concepció que inspirà al seu torn a Pérez Soto. Williams explora en profunditat la situació de l'estudi de la dansa en la seva historiografia i arriba a la conclusió que no existeix una bibliografia rigorosa perquè pràcticament tot allò escrit –fins a la data del seu darrer llibre, fa nou anys–, parteix d'una pregunta errònia: enlloc de “per què balla la gent?” el que hom s'hauria de preguntar és “què està fent (el grup) la gent (pensar, conceptualitzar, etc...) quan balla?”<sup>8</sup> (Williams D. , 2004, p. 13). És a dir, quina acció fa cada grup de persones de cada lloc geogràfic determinat quan està ballant? Per tant, d'aquesta qüestió es desprèn que cal desterrar la premissa establerta segons la qual, en primer lloc, tots el grups i totes les cultures ballen per les mateixes raons, i en segon lloc, que cal esborrar la idea que aquesta activitat és conceptualitzada com a dansa, tal i com nosaltres l'entenem.

Sortosament, donat que la dansa és avui dia un tema de gran interès social, estan començant a emergir estudis amb nous enfocaments que s'intenten acostar a la història crítica de la dansa, a banda dels esmentats Carlos Pérez Soto i Drid Williams. En serien exemples els estudis oferts des d'una òptica cultural i sociològica com els de Sally Banes, Mark Franko o Ann Cooper Albright.

---

<sup>7</sup> Au, Susan (1988): *Ballet and modern dance*. Londres: Thames & Hudson, 1988. Cass, Joan (1993): *Dancing through history*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1993; Anderson, Jack (1992): *Ballet & modern dance*. Londres: Dance Horizons Books. Fleischle-Braun, Claudia (2001): *Der Moderne Tanz*. Stuttgart: Afra Verlag, 2001. Baril, Jacques (1977): *La danza moderna*, Paidós. Buenos Aires, 1987. Lee, Carol (2002): *Ballet in western culture*. Nova York: Routledge, 2002.

<sup>8</sup> [Text original traduït per l'autora]  
What are (some group of) people doing (thinking, conceptualizing, etc.) when they dance? (Williams D. , 2004, p. 13).

També s'estan configurant associacions d'estudis com la Society of the Dance History Scholars, que publica *Studies in dance History* des del 1994 o s'han publicat *Dance History, a methodology for study* (1983, 1994, 1999) de Janet Adshead-Lansdale i June Layson.

Cal també fer esment de la figura cabdal de Yosef Garfinkel (*Dancing at the Dawn of Agriculture*, 2003), com a especialista indiscutible en dansa al paleolític i al neolític, ja que anteriorment mai ningú no havia abordat específicament aquest període com a integrant de la història de la dansa. I tampoc no es pot oblidar un anterior enfocament de caire sociològic de Pierre Bourcier a *l'Histoire de la danse en Occident: De la préhistoire à la fin de l'école classique* (1994).

### **2.1.2 La recerca sobre la dansa amb mediació digital: estat de la qüestió**

Les darreres investigacions sobre la interrelació dansa-tecnologia s'han centrat en dos temes: per una banda, el llenguatge coreogràfic, i per l'altra, la corporalitat en els mitjans digitals.

Pel que fa a la dansa contemporània, que és l'entorn natural que ha vist néixer la simbiosi dansa-tecnologia, observem com hi ha una major profusió de bibliografia, tot i que no deixa d'estar focalitzada cap a una anàlisi formal. Així, trobem llibres que descriuen la tasca d'un o altre coreògraf, com Martha Graham (Mille, 1991) o Isadora Duncan (Molina, 1976) per exemple, o un o altre estil contemporani, com l'expressionisme o la improvisació (Macias, 2009), o fins i tot, de nous gèneres com la dansa urbana (Pérez Royo (2008), però no hi ha

autors que hagin gosat fer un compendi, ni tan sols estilístic, del panorama dansístic contemporani global.

Quant a la història de les interseccions entre dansa i tecnologies digitals, es poden esmentar autors que han enllistat i descrit la producció d'alguns artistes i/o companyies que hi ha estan treballant, però es tracta més aviat d'un catàleg més que d'una recerca i anàlisi crítica. En concret, ens estem referint a la tasca ingent de dos autors anglosaxons. Stephen Wilson (2003) dedica el seu estudi a analitzar de forma genèrica l'encontre art-tecnologia i per tant, destina poques pàgines a la dansa, però per contra, registra algunes obres i autors que han trencat motlles a l'hora de conceptualitzar el cos i el moviment. Steve Dixon (2007) en canvi, ofereix el primer llibre que es remunta als antecedents avantguardistes de l'art i la tecnologia. En concret, dedica capítols sencers a la dansa i a la *performance*, que avui es pot considerar una variant actual d'aquesta disciplina. Per a ell hi ha tres grans períodes en la història de la *performance*: la segona dècada del segle XX –coincidint amb el Futurisme–, els anys 60 i en darrer lloc, els anys 90.

Tots ells coincideixen amb un canvi revolucionari i en concret, el primer i l'últim, amb una revolució de les tecnologies digitals. La tesi doctoral de Ludmila Cecilina Martínez Pimentel (2008) situa encara més enrere els precedents de la digitalització de la dansa. Segons ella, el modernisme fou el punt de partida, amb l'aplicació de la llum en els espectacles de Loïe Fuller (Nelson i Ewing, 1997; Lista, 2006; Garelick, 2007), la primera artista que mesclà moviment amb il·luminació.

Hi ha un nom a l'entorn del qual gira tota la dansa de mitjan segle XX i del segle XXI: Merce Cunningham. Cunningham, pintor, ballarí i coreògraf nord-americà, fou qui va saber

integrar els nous invents tecnològics (el vídeo i programa informàtic Life Forms Dance, per exemple) en el seu particular mode de crear moviment i de concebre l'espai i en definitiva, de veure el món. Entrevistat per Jacqueline Lesschaeve (2010), aquest recull d'entrevistes conformen un resum de tota la seva vida i forma de pensament. Roger Copeland (2004), també aporta molta informació pel que fa a les novetats, no únicament tecnològiques, que introduí Cunningham en la dansa moderna, fins arribar a convertir-la en contemporània. Vaughan (2002), en canvi, es centra en l'aportació de Cunningham en el terreny filmic. En el llibre de Santana (2002) en canvi, s'explora l'ús que Cunningham féu de les noves tecnologies i de com aquesta utilització comportà un canvi en la percepció de la mateixa dansa.

Ja a inicis del segle XXI, els coreògrafs més lúcids han comprès la nova vinculació que es podia establir entre la dansa i altres formes tecnològiques com sensors, pantalles, sons, etc. i han integrat aquests nous mitjans en la seva coreografia. Alguns articles han parlat d'aquest primer lligam amb el programari: Noll (1967), Calvert, Wilke, Ryman, Fox (2005), i Salgado (1990). D'altres, com Popat (2006), s'han especialitzat en la teledansa. Però fins a la data present, no existeixen publicacions i recerques que tractin la resta de mètodes digitals aplicats a la dansa.

Acostuma a passar, com s'anirà comprovant, que l'interès per la combinatòria de moviment i digitalització prové sovint de coreògrafs intel·lectualment inquiets, per la qual cosa el resultat de la investigació, que parteix del coneixement pràctic de l'objecte d'estudi i conclou en un intens treball analític, és, la majoria de les vegades, altament rigorós. En d'altres ocasions, la recerca recau sobre un grup de teòrics que intenten donar resposta on "no hi ha un vocabulari ni un discurs crític que permeti contemplar i parlar adequadament

d'aquestes obres. A vegades sembla que s'hagi delegat als filòsofs l'opinió que s'han centrat en el debat home-màquina, més que no pas en l'estètica mateixa.” (Jaffré, p. 137)

Les investigacions que s'han realitzat a Catalunya i a Espanya queden pràcticament reduïdes a un treball final de carrera i a quatre tesis doctorals no publicades (i lògicament, no sempre accessibles al 100%), en el moment de redactar la present, així com a la recerca puntual i específica d'alguns investigadors que elaboren teoria de la dansa sota l'aixopluc institucional d'entitats com el Mercat de les Flors i l'Institut del Teatre<sup>9</sup>, a Barcelona. El grup però, més consolidat en la teoria de les arts escèniques i de la dansa, és Artea, que amb seu a Madrid, acull un grup d'investigació i alhora una associació independent formada per historiadors, artistes i teòrics, tots ells vinculats a diverses universitats i centres de recerca com ara els esmentats.

Així, Victoria Pérez Royo, membre d'Artea i autora del llibre *A bailar a la calle!* i de la tesi doctoral no publicada als fragments de la qual l'autora ha tingut accés (2007), ofereix llum i molt especialment, sobre la percepció per part de l'interpret d'allò que executa en entorns interactius, tot i que explora gèneres com a precedents del que anomena “dansa medial”, tals com el musical o la videodansa, disciplines o especialitats que la recerca només tractarà de manera tangencial.

La tesi doctoral sobre el cos híbrid en la dansa (Martínez Pimentel L. C., *El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales*, 2008) també ha estat un punt de partida per

---

<sup>9</sup> Seria el cas, per exemple, del Treball Final de Carrera (TFC) *Danza Digital* (2010), escrit per Antoni Gómez, professor de l'Institut del Teatre i dirigit per Joan Campàs.



començar a investigar pel que fa a la influència de les tecnologies en el llenguatge coreogràfic. Així, l'autora coincideix amb Martínez Pimentel quan afirma que:

L'ús de programari per crear coreografies, per promoure la comunicació i la creació col·laborativa a través de xarxes de treball, i per promoure conceptuacions híbrides, mescles del llenguatge de la dansa i dels sistemes interactius, són alguns exemples que ajuden a il·lustrar els mètodes pels quals eixos nous processos tecnològics estan sent emprats pels coreògrafs contemporanis, encloent l'autora, que amplien els conceptes anteriors d'espai, temps i cos en la dansa.<sup>10</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 479)

Per contra, la qualificació de cos “interactiu”, identificat amb el gènere que Martínez proposa com a “dansa interactiva” (Martínez Pimentel L. C., p. 438), des del punt de vista conceptual no és el més correcte, vista la confusió que gira a l'entorn d'una paraula tan polièdrica com és la “interactivitat”.

La tesi doctoral de Sertan Sentürk (Music, Interactivity in Contemporary Dance and Music, 2011) també ha estat de molta utilitat per confirmar i eixamplar supòsits, per bé que tracta de manera exclusiva i succinta el que ell anomena la “interactivitat” en la dansa contemporània i la tecnologia digital sense acostar-se però, a explorar d'altres territoris adjacents, com poden ser la producció o d'altres estils de dansa o senzillament, la dansa que combina elements tecnològics digitals no interactius.

Ha resultat cabdal la investigació doctoral i posterior recerca sobre les orientacions que la corporalitat està assolint per part de la coreògrafa brasilera Ivani Santana<sup>11</sup>, des de Merce

---

<sup>10</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>11</sup> Veure Annexos, pàgines 410-415.

Cunningham (Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias, 2002) , alhora que descabdella la teoria dels signes de Pierce, que Santana estableix com a base filosòfica de la dansa contemporània (Dança na Cultura Digital, 2006). La seva recerca té com a interès principal aprofundir en els conceptes d'immersió, interacció i temps real amb l'objectiu de verificar les noves demandes i possibilitats portades al cos del performador en configuracions tecnològiques.

La lectura d'Olympe Jaffré (Danse et nouvelles technologies: enjeux d'un rencontre, 2007), presentada en format de manual, ofereix una panoràmica de la trobada de la tecnologia i la dansa en tots els seus àmbits, tot i que retrata bàsicament l'entorn geogràfic francòfon. El seu punt de partida de l'interès coreogràfic per part de l'entorn tecnològic es remunta a l'invent dels germans Lumière, ambdós consagrats com a pioners en la cinematografia de la dansa.

La recent idea del cos com a “màquina sinestèsica” va portar a la doctoranda a investigar sobre aquesta àrea, encara avui envoltada de falsos supòsits rastrejables a l'origen historiogràfic. En aquest sentit, ha estat de gran ajut la tasca continuada de M<sup>a</sup> José de Córdoba Serrano (Estudio y análisis de las interrelaciones sinestésicas en los procesos sensoriales. Aspectos antropológicos, sociológicos, artísticos, didáctico/psicológicos, neurocientíficos y tecnológicos, 2002).

Lluny d'aquesta anàlisi del diàleg entre els propis sentits corporals, el crític de dansa José Antonio Sánchez i director d'Artea<sup>12</sup>, en canvi, ha contribuït a discernir i acotar conceptes propis de la teoria de la dansa actual com per exemple, escatir què és dansa contemporània

---

<sup>12</sup> José Antonio Sánchez és autor dels títols *El pensamiento y la carne* (2006); *La escena futura* (2007), entre d'altres.

per oposició a la nova dansa. Isabel de Naverán, també membre d'Artea, afirmarà que la "nova dansa" no pot ésser encabida en d'altres corrents. (Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo. Vector en la nueva danza, 2012) Podria semblar que aquesta disquisició que aquí es pren com a exemple, no s'escau de tractar en el tema d'aquesta tesi, però com s'ha comentat a l'inici del capítol, explorar què és la dansa amb mediació digital exigirà, per causa de la quasi nul·la existència de teoria predigital, tractar ambdues modalitats de manera paral·lela.

En conjunt però, lluny d'elaborar un corpus teòric proper al que s'ha esmentat, les diverses –per bé que escasses– referències bibliogràfiques que estudien la intersecció arts del moviment-tecnologia, se centren a enumerar les diverses obres que es poden considerar dins els nous paràmetres de dansa amb mediació tecnològica digital, o bé, tracten les tecnologies utilitzades en les coreografies, raó per la qual des d'aquesta tesi no se n'ocuparà en profunditat i per contra, es tendirà a explorar d'altres qüestions poc estudiades, com ara la gestió dels equips multidisciplinars, examinada per part de Jaffré, que ja té en compte el treball en equip, el rol de la música o la gestió de les companyies de dansa. D'altra banda, s'entén que el caràcter vertiginosament obsolescent de la tecnologia digital, així com el seu caràcter eminentment tècnic, és també un factor que ha de conduir a prescindir-ne o com a mínim, a descriure-ho de manera abreujada.

Per contra, ha estat potser la decisió de les magnes produccions bibliogràfiques de Wilson (Information Arts: intersections of art, science, and technology, 2002) i de Dixon (Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation, 2007) que des d'un rigor de factura enciclopèdica, enumeren, ordenen, i detallen autors i obres vinculats a l'art digital.

S'evidencia, doncs, a la llum de tot el que s'ha descrit, que no existeix una bibliografia específica prou àmplia ni un corpus teòric que es pugui fer servir de referència o de model, per bé que és inqüestionable la tasca de dos altres autors i artistes germànics imprescindibles: el Dr. Johannes Birringer<sup>13</sup> i Robert Wechsler, fundador del grup Palindrome Inter.media Performance Group i difusor del programa EyeCon.<sup>14</sup>

A més, les publicacions que existeixen tracten l'entorn digital i fins i tot, l'art digital, però de manera global, des de la vessant visual del net.art, per exemple, àmpliament estudiat per Joan Campàs a la seva tesi doctoral (El paper d'Internet en la cultura emergent del món actual (1945-2003). Instal·lacions interactives, Net.Art i hipertextos en línia com a estudis de cas, 2005). El mateix professor Birringer quan parla del seu llibre *Performance, Technology & Science*, declara que hi investiga les tecnologies mediadores i en revisa els resultats en el camp de la producció cultural, i encara, en el coneixement generat per la manera com ara treballen actors, dissenyadors, programadors i compositors. En definitiva, ha tractat les arts escèniques i la seva paradigmàtica relació amb els "nous" mitjans, mitjans que procedeixen des dels inicis de la fotografia i el cinema. (Birringer J. , 2008, p. xiii)

D'altres autors han reflexionat sobre la corporeïtat des d'una perspectiva epistemològica, com és el cas d'André Lepecki (Agotar la Danza. Performance y política del movimiento, 2009) o de Susan Kozel (Closer. Performance, technologies, phenomenology, 2007); aquesta darrera estudia la dinàmica del moviment humà interrelacionant conceptes de diverses disciplines com la dansa, la filosofia, la *performance*, l'art, la robòtica i el feminisme, i citant

---

<sup>13</sup> Johannes Birringer és coreògraf i artista mediàtic. La seva companyia AlienNation Co. s'ha establert a Houston, Texas. Dirigeix el Centre per l'Art contemporani i Representacions Digitals a la Brunel University de Londres i ensenya tecnologies escèniques. Birringer és autor de *Performance, Technology & Science* (2008); *Media & Performance: Along the Border* (1998); *Dance and Interactivity* (2003). Es també coeditor de *Dance and Cognition* i també col·laborador-editor de *PAJ: A journal of performance and Art*.

<sup>14</sup> Robert Wheschler és autor d'*Artistic Considerations in the Use of Motion Tracking with Live Performers: a Practical Guide* (2006); *Computers and Dance: Back to the Future* (1998).

a autors que van des de Luce Irigaray, fins a Donna Haraway, passant per Paul Virilio, Richard Schechner i Gilles Deleuze, però fent sempre èmfasi en la fenomenologia de Merleau-Ponty, com a base filosòfica.

Actualment, és comú trobar escrits per part de professionals de la dansa que ahora són filòsofs, que estableixin sòlides connexions entre la fenomenologia i la dansa. És el cas de Susan Kozel, d'Erin Manning o de Mónica Alarcón. Aquestes intel·lectuals i coreògrafes actuals enllacen la fenomenologia amb la dansa en tant que aproximació filosòfica i existencial sobre la vida, la política i el cos. Entre els anys 1980 i 1990 la fenomenologia es va veure substituïda per la desconstrucció i el psicoanàlisi (desfragmentació del cos, de la identitat i del subjecte), però posteriorment reaparegué com a resultat d'una necessitat d'artistes, ballarins, escriptors, crítics, etc. per poder descriure moments concrets de la vida sense arribar a grans abstraccions. Els cànons dels grans fenomenòlegs com Husserl, Heidegger i Merleau-Ponty romanen encara en les discursos actuals, tot i que amb certes reinterpretacions.

Per a Kozel en concret, l'estudi de la fenomenologia de Merleau-Ponty esdevé una necessitat com a coreògrafa que treballa interdisciplinàrment i amb noves tecnologies. Inicialment no s'ho plantejava, però quan pren consciència del que ha de fer, s'adona que cal reflexionar sobre les nocions de corporeïtat, intersubjectivitat, ètica, transformació de temps, espai i moviments fins al punt que la fenomenologia esdevé una necessitat, tal i com deia el mateix Husserl. (Kozel, 2007, p. 6-15)

Alineant-se amb Merleau-Ponty, cal esmentar la tasca de Mónica Alarcón, que intenta incorporar en el corpus teòric, la necessitat de construir una filosofia de la dansa, i en concret,

una fenomenologia de la corporalitat. El punt de partida es troba en la fenomenologia concebuda per Edmund Husserl i en la seva elaboració posterior per part de Maxine Shets-Johnstone i d'Elizabeth Behnke, entre d'altres. L'interès d'Alarcón en la fenomenologia rau en primer lloc en el concepte de consciència cinestèsica de Husserl, en la importància que la fenomenologia atribueix a l'experiència com a punt de partida per a les seves reflexions i en la fenomenologia com a pràctica. Tots aquests aspectes fan de la fenomenologia una perspectiva filosòfica amb grans possibilitats per pensar la dansa. (Alarcón Dávila, 2014, p. 1-2)

També acostant paràmetres entre dansa i filosofia, però aquest cop de la mà de Gilles Deleuze i de Felix Guattari, es situa Erin Manning coreògrafa i professora a la universitat de Montreal (Québec), es decanta per vincular les arts del moviment a la teoria de Deleuze, identificant el cos com a arquitecte de l'espai i alhora, de la política. (Relationscapes: Movement, Art, Philosophy, 2009)

És curiós constatar com a la mateixa dècada apareixen tres dones –Kozel, Alarcón i Manning, totes tres filòsofs i coreògrafes, i per tant, coneixedores en primera persona del fet dansístic– per reivindicar l'art del moviment en vinculació amb la fenomenologia. No han estat les úniques a fer-ho (i les dues primeres des d'àmbits acadèmics germànics), és cert, atès que d'altres intel·lectuals han establert aquesta relació, però cap d'ells era coreògraf/a o intèrpret de dansa.<sup>15</sup>

Som conscients que a l'hora de tancar la redacció d'aquest subcapítol acaben d'aparèixer publicacions que passen de bracet amb les arts del moviment, tals com el llibre *A flor de*

---

<sup>15</sup> Es podria esmentar, per exemple, d'entre les publicacions de Xavier Escribano, el títol *Sujeto encarnado y expresión creadora en el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty* (2004).

*text: Representacions de la corporeïtat als llenguatges artístics*, i el llibre electrònic *Pensar la dansa*, o *La representació teatral*, on per cert, s'afirma que Merce Cunningham va fundar la Judson Dance Theater (p. 263) quan en realitat fou concebuda gràcies a Anna Halprin i a la col·laboració de ballarins com Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon i Yvonne Rainer. Aquesta recerca roman, doncs, oberta, a nous estudis i plantejaments, qüestió que tal i com s'ha puntat en la Introducció d'aquesta tesi, ja es tracta al darrer capítol.

## **2.2 Marc teòric i marc analític**

### **2.2.1 Marc teòric**

Les obres que constitueixen el treball de camp s'analitzaran des de la perspectiva de la sociologia de l'art (Hauser, Antal, Francastel), tal com aquesta fou reformulada a partir de la dècada dels 70 del segle passat (Goldmann, Bourdieu, Gimpel, Baxandall, Alpers, Burke, Wittkower, Haskell, Calabrese).

De forma sintètica, la sociologia de l'art considera que per a estudiar, analitzar i mirar de comprendre la producció artística, és necessari establir les condicions econòmiques i socials que varen constituir el camp artístic capaç de fonamentar els poders –quasi màgics– que es reconeixen a l'artista; (re)construir el discurs i el llenguatge pròpiament artístics (maneres de parlar de l'artista i del seu treball, de les arts i dels objectes artístics), a través dels quals s'ha anat construint una definició autònoma del valor artístic; elaborar una història de les institucions específiques imprescindibles per a la producció artística (tallers, salons, acadèmies, museus, biennals...) i per al consum (galeries, marxants...); analitzar les accions i reivindicacions dels propis artistes per a convertir-se en els únics jutges de la producció

artística i dels criteris de percepció i valoració dels seus productes, i estudiar l'impacte que sobre la seva autoimatge i la seva producció té el *feedback* que reben de clients, crítics i artistes; contextualitzar les obres, restituint la seva funció religiosa, política, etc., que els museus i altres mecanismes d'exposició han suprimit, ja que imposen una experiència estètica de les obres basades en la contemplació pura, i afavoreixen la simple fruïció i la visió desinteressada; (re)escriure la història de l'estètica mostrant, per exemple, com s'han importat, a l'àmbit de l'art, conceptes originats en la tradició teològica (com la noció de l'artista com a creador dotat d'una facultat quasi divina que és la imaginació); definir les categories de la percepció, no com a universals i eternes, sinó com a categories històriques, posant de relleu que el plaer estètic, el joc desinteressat de la sensibilitat i l'exercici pur de la facultat de pensar, postulats per Kant, han estat i són privilegi dels qui tenen accés a la condició econòmica i social –i, per tant, cultural– en la qual la percepció pura i desinteressada pot posar-se en pràctica de forma continuada; (re)construir la percepció dels qui ens han precedit, desvetllant els mecanismes i les condicions socials de la demanda d'art i de l'interès per un determinat gènere, factura o tema. Aquests diferents apartats constitueixen, en certa manera, l'estructura i l'índex de la nostra recerca.

Ara bé, tenint en compte el caràcter “d'espectacle” de la dansa, es complementarà amb les aportacions de l'estètica lúdica (Gadamer, 1996) per a la qual el joc artístic és un joc que fonamenta la creença en la importància i en l'interès de la ficció i producció artístiques, i que gràcies a aquest interès neix el plaer estètic que, en part, és el plaer de jugar al joc, d'estar d'acord amb les regles i els pressupòsits del joc. Si no hi juguem, no hi haurà manera d'entendre res; però, jugar-hi no vol pas dir acceptar resignadament un determinat sistema de valors, sinó reinventar la mirada per a poder jugar, conscientment, al joc de la crítica i, qui



sap, potser, per inventar un altre joc. Aquest plantejament se situa a la base dels nostres estudis sobre la dinàmica pregunta-resposta.

Aquesta incidència en el “fet de jugar” ens porta a tenir present, en el nostre estudi, les aportacions de l'estètica de la recepció (Warning, 1989; Jauss, 1991). La teoria de la recepció en lloc d'ocupar-se de l'autor, pren com objecte d'estudi el perceptor de l'obra d'art. Es tracta, doncs, de plantejar una recerca centrada tant en l'impacte de l'obra en els receptors com en els nous significats que aquests hi afegeixen. La idea central d'aquesta perspectiva és que la vida d'una obra depèn de l vincle entre autor, text –en el sentit que Barthes diferencia obra i text (Barthes, 1984), i lector, i fins i tot, que només pot ser viva mitjançant els lectors. El text no es transmet a si mateix, sinó que hi ha un transmissor: qui el rep. No hi ha veritats o valors immanents en un text, sinó que depenen del receptor; per això, un text pot contenir possibilitats significatives ni tan sols advertides en el moment del seu naixement. És des d'aquesta perspectiva que es pot plantejar l'anàlisi de les interaccions entre l'artista i l'espectador, entre el cos individual i el cos comunitari.

De manera col·lateral, d'acord amb el caràcter integrador de la dansa mediada per tecnologies digitals i les noves formes de producció, distribució i recepció que comporta, i pel límit borrós entre aquest tipus de dansa i les *performances* i/o instal·lacions, aquesta tesi fonamentarà part del seu discurs en les aportacions de la teoria crítica, no tant les vinculades a l'Escola de Frankfurt, com les que representa Peter Bürger i la seva aproximació a les avantguardes (Bürger, 1997). Partint dels seus pressupòsits, en aquesta tesi es treballen les noves formes de dansa com elements autònoms en el sí de la societat capitalista i, alhora, com un factor d'estabilització en la vida social: caldrà analitzar com aquestes pràctiques artístiques funcionen de legitimació simbòlica de l'actual societat de consumidors

(Featherstone, 2000). És, a partir dels seus plantejaments sobre les «neoavantguardes» que es podrà considerar que la dansa en contextos digitals adopta el caràcter d'una obra d'art digital, sigui performativa o instal·lativa.

Finalment, tot i que no és l'eix central d'aquesta tesi, sí que es tindran en compte les anàlisis, enfocaments, metodologies i conceptes dels estudis sobre economia de la cultura (Lasuén, García, Zofío, 2006; Throsby, 2003), no tant en el sentit d'estudiar l'impacte econòmic de les produccions de dansa en contextos digitals, sinó en el d'interrogar-nos sobre com des de l'economia de la cultura s'analitza el fenomen de la innovació, de la producció del que és nou, seguint les tesis de Boris Groys (Groys, 2005) que afirma que la novetat, la innovació cultural és l'exigència a la qual tothom ha de sotmetre's per tal de trobar en la cultura el reconeixement al qual aspira; l'exigència d'innovació seria, doncs, l'única realitat que resulta expressada en la cultura. Aquesta exigència d'innovació, aplicada a la dansa amb mediació tecnològica digital, esdevé un aspecte central de la nostra recerca.

### **2.2.2 Marc analític**

Combinant, doncs, sociologia de l'art, estètica de la recepció, teoria crítica i economia de la cultura, aquesta tesi gira al voltant de com la incorporació de les tecnologies digitals a la dansa modifica el procés de creació per part del coreògraf i, per tant, el resultat final de l'obra. D'entrada, ens hem de qüestionar si es pot seguir identificant creador amb coreògraf. Qui o què és, en contextos digitals, el coreògraf? Si es depèn d'un programari (o diversos), si els espectadors poden interactuar amb l'artista, si el coreògraf de la dansa clàssica i la dansa contemporània fins ara creaven obres que s'estructuraven al voltant d'un sistema codificat mitjançant el qual es construïa sovint una determinada narrativa, de què o de qui és fruit el

discurs –sigui o no sigui narratiu– i el disseny de l'espectacle? Investigar els nous discursos que generen la intersecció de les tecnologies digitals i el cos en moviment és la via a través de la qual es pretenen respondre aquestes qüestions.

Pel que fa a la producció, cal estudiar si la incorporació de les tecnologies digitals ha modificat la producció, la gestió, la difusió i la distribució del producte, i com. Per això, i a través de les entrevistes posteriors a la recepció de les obres, s'esbrina si a l'hora de produir aquesta obra, el nombre de professionals ha canviat (augmentant o disminuint) respecte a obres similars predigitals; si els rols dels membres que formen part de l'equip de treball en aquest nou context (ballarí, coreògraf, tecnòleg, músic) han variat; si la relació entre els membres de l'equip de treball es veu modificada; si el fet d'utilitzar tecnologies digitals transforma la direcció i gestió de les fases prèvies a l'estrena; si els sistemes de finançament i els costos són els habituals en el camp del teatre i la dansa, i de com la font de finançament pot condicionar l'obra.

Aquestes entrevistes també permeten escatir si el fet de decidir utilitzar la tecnologia per part dels creadors respon a l'interès d'obtenir una subvenció de les entitats governamentals, o bé al naïf interès de semblar modern o de ser diferent, o si, per contra, respon a una reflexió teòrica que intenta encabir eines o instruments que són pròpies del seu temps per respondre a qüestions sobre el fet artístic. És el que abans comentàvem en parlar de quina és l'exigència d'innovació.

El treball de camp aplega un conjunt d'obres a partir de les quals s'ha de formular un corpus teòric que ha de permetre clarificar si la tecnologia és merament complementària, o bé és generadora d'un nou llenguatge autònom híbrid, si es tracta d'un nou paradigma de dansa

o bé, si és una modalitat de la dansa contemporània. El que sí es pot ja constatar, a partir de les obres visionades, és que actualment es donen ja noves formulacions, espectacles i moviments que encara no podem definir i etiquetar, en part, pel seu caràcter experimental.

### ***2.2.2.1 Hipòtesis de treball***

L'estat actual de la investigació, els estudis previs, els dubtes epistemològics i conceptuals, la manca de referents clars pel que fa a les conseqüències de la incorporació de les tecnologies digitals a la dansa, la confusió i manca de delimitació entre gèneres, com ara les *performances* o les instal·lacions interactives, fan que resulti difícil plantejar cap hipòtesi amb prou coherència i solidesa, tot i que el punt de partida és que, en el fons, la dansa amb mediació tecnològica no deixa de ser dansa contemporània.

Johannes Birringer pensa que el treball de molts artistes d'anomenada internacional, companyies de teatre i dansa demostra com els canvis tecnicoculturals han transformat les tècniques digitals en un gran corrent d'escala global articulant sorprenents punts de vista en el cos de l'art contemporani: "la incursió de les arts visuals (i les tecnologies de visualització) en les representacions escèniques ha tret sentit a l'antiga separació entre disciplines" (Biringner J. , 2008, p. xi).

Fins molt recentment, no havia estat mai considerat l'estudi de la dansa des de qualsevol altra vessant que no fos la visió formal, limitació que el capítol tercer intenta esmenar, donant a conèixer d'altres punts de vista històrics sobre la dansa, no únicament estètics, sinó també socials, econòmics, antropològics i per extensió, polítics, sempre relacionant-los amb la tecnologia. Ha arribat l'hora de reclamar la contemplació d'aquesta disciplina amb els

mateixos ulls amb què la resta de matèries s'han vist analitzades des del sedàs historicosocial, ja des de fa dècades.<sup>16</sup>

De la mateixa manera que ho fa Abad al capítol tercer, dedicat als precedents de la dansa amb mediació digital (Historia del ballet y de la danza moderna, 2004), aquesta tesi abordarà la història de la dansa des del moment en què passa de ser una simple activitat humana a convertir-se en un art escènic. Aquest precís període coincideix amb la dansa que s'executava a la cort del renaixement, moment en què apareix el terme "*ballet*"<sup>17</sup>, tot i que no és entès com ja s'entén al segle XIX. Es farà, per tant, especial esment, sobre aquest moment històric. Alhora, es prescindirà de la dansa folklòrica i de la dansa exclusivament social (també anomenada popularment "ball") i es centrarà en la dansa occidental.

La raó que pot empènyer i validar la decisió de prescindir d'aquests escenaris i a concentrar-se en els contextos esmentats rau en el fet que cal establir un pont entre el passat i el present de la dansa amb mediació digital. I el present que s'ha d'analitzar troba els precedents històrics en la vessant més elaborada de la dansa, és a dir, en aquella que fa ús de tecnologies sota la forma més diversa.

D'altra banda, es parlarà més dels coreògrafs, similars a la figura dels compositors, més que no pas dels ballarins, també comparables amb els intèrprets, ja que són els primers els que, de manera general, feren avançar el llenguatge de la dansa de manera més significativa.

---

<sup>16</sup> Com els estudis que aborden l'estudi de la història de l'art des de perspectives sociològiques, com foren l'escola de Frankfurt o l'escola de Viena i en concret, com tractaren autors tals com Pierre Francastel, Arnold Hauser, Pierre Bourdieu, Ernst Gombrich o Michael Baxandall.

<sup>17</sup> A partir d'ara aquest mot, tot i procedir de la llengua francesa, serà tractat com a paraula pròpia del vocabulari català i per tant, ja no apareixerà en cursiva.

Situant-nos en un context pròpiament digital, es pot afirmar que defugir d'un enfocament formalista, tal i com tradicionalment s'ha realitzat, significarà, o almenys s'entén així des d'aquesta tesi, vertebrar la història de la dansa no des de la maquinària digital específica emprada (tals com sensors de rastreig, teledansa, etc.) ni des del llenguatge coreogràfic específic (com per exemple, dansa moderna, dansa clàssica, improvisació, etc...), sinó des del concepte de corporalitat que proposa.

La revolució cultural i la immersió de la dansa en ella ha comportat l'anul·lació de tot tipus de fronteres en el camp de la dansa. És obvi que ens trobem ubicats en un espai cronològic que obeeix a un nou paradigma social i cultural, com tots els mitjans de comunicació han divulgat durant els darrers anys: l'art dels mitjans digitals és un híbrid nascut de la mescla d'art amb tecnologia i comporta una combinació única d'experiència i coneixement. (Birringer J. , 2008, p. XIV)

En primer lloc, aquest nou paradigma ha suposat en el camp de la dansa una fusió d'ordre disciplinar: la dansa es vincula a la ciència mitjançant la biologia o l'espai, es mescla amb la tecnologia robòtica o el vídeo i interactua "sinestèsicament" amb la resta d'arts tals com teatre, cinema, circ, pintura, arquitectura, escultura o música.

Però no únicament ha succeït aquesta fusió conceptual entre els coneixements, fins ara dividits, sinó que les tecnologies digitals, també mal anomenades "nous mitjans" (*new media*)<sup>18</sup>, han expandit els límits, fins avui estàtics als ulls de la majoria de la població, cap a d'altres categoritzacions.

---

<sup>18</sup> "Mal anomenades" perquè les tecnologies que fins fa una dècada eren "noves" avui no ho són, ni ho seran demà tampoc. És per aquesta raó que s'obviarà l'adjectiu "noves" i es considerarà més escaient parlar de "tecnologies digitals".

Ens estem referint a termes percebuts com a unívocs, per bé que la física quàntica ens havia fet conèixer la seva relativització molt abans. Conceptes tractats en dansa, com poden ser el temps o l'espai, a banda de qüestions purament formals (mesures, colors, moviments, sons...), són viscuts, sentits o compresos des d'una òptica oberta, on res és el que sembla i on regna la sorpresa, quan no es tracta de confusió. Ens sentim perduts, som a *Alícia en terra de meravelles*.

Hi ha també metamorfosis conceptuals derivades de la introducció dels sistemes digitals, en el procés de creació de noves formes de coreografiar i presentar la dansa.

Aquesta és la causa del naixement d'un nou escenari anomenat "escenari digital interactiu", dit també "escenari sensible" –o el no escenari–, com també esdevé avui prioritari reflexionar mitjançant qualsevol recurs sobre un nou cos –o el no cos–: expandit (la realitat virtual d'*Osmose*), hibriditzat (l'exoesquèleton de *Stelarc*), deslocalitzat (la teledansa de *Khonic a pormundos-afeto*), duplicat (el doble digital de *Norman* a Lemieux et Pilon), digitalitzat (l'animació digital de Bill T. Jones a *Ghostcaching*, destemporalitzat (la Càmera Oscura), etc.

Això significarà una percepció diferent de l'espectacle, actuació o instal·lació, tant per part del propi ballarí com per part de l'espectador o usuari, segons el tipus d'actuació on es trobi com a visitant.

D'altra banda, es produeixen importants canvis generats per la introducció dels sistemes digitals en el procés de treball, ara comunitari: apareix un nou procediment de treball inconcebible sense el coneixement compartit; sorgeix un nou espai de trobada, distribució i

difusió: la xarxa social –digital o no–; i finalment, s’insereix una nova i creixent implicació de tercers: la coreografia social, potenciada amb escreix amb els mitjans tecnològics de darrera generació.

Finalment, se’n veurà sobretot afectada la gestió del producte final, ara abaratida i geogràficament desplegada, gràcies al nou espai de distribució i difusió: la xarxa social –o la no oficina–. No hem d’oblidar tampoc la tendència a substituir la companyia de dansa local per la trobada de pocs artistes que col·laboren puntualment en un projecte internacional, de menor cost.

Resultat de tot plegat, es qüestionarà la permanència d’un escenari teatral, d’un cos físic presencial o d’una creació unipersonal, per exemple. I tot serà per arribar a l’aparent negació de tot allò que es considerava insubstituïble: el *no escenari*, el *no cos*, el *no coreògraf*, el *no moviment*, la *no oficina*. Potser també la *no dansa*?

Davant d’aquesta nova realitat que en aquesta recerca s’anomenarà “dansa amb mediació digital”, l’espectador-lector resta perplex preguntant-se: on sóc?, què faig? on vaig?, on és la mà amable del GPS?

#### **2.2.2.2 Metodologia de treball**

La investigació s’inicia amb la recepció de la resposta per part de dos autors ja esmentats, Steve Dixon i Stephen Wilson.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Veure Annexos, pàgines 426-440.



S'han utilitzat com a pilar de metodologia de treball l'assistència a la totalitat d'actuacions que hem classificat en quatre categoritzacions: dansa, actuació o *performance*, instal·lació i videodansa. Per tant, l'observació participant en el cas dels espectacles de dansa, de les actuacions de caràcter performatiu i de les instal·lacions a les quals s'ha assistit, i el visionat, mediat per ordinador via el canal *You tube*, per a la resta d'actuacions, esdevenen els mètodes més emprats.

L'entrevista es realitza, majoritàriament, al final de la representació i respon a les següents qüestions:

- Què aporten les tecnologies digitals a aquesta obra?
- S'ha dissenyat un programari especial per aquesta obra o s'utilitza el mateix programari per al conjunt de les obres produïdes per aquesta companyia?
- Com condicionen les tecnologies digitals el discurs de l'obra? Són els constreyniments tecnològics els que imposen «el que es pot fer» o és «el que es vol fer» el que imposa el disseny al programari?
- Com la producció d'una obra depèn de les subvencions i de les dificultats tècniques?
- Quina és la resposta del públic a les vostres propostes? Com se sent el públic quan interactua amb els ballarins? I el performer?
- Quines diferències es podrien establir, pel que fa al discurs narratiu, al cos, a l'àmbit temporoespacial, a les imatges en moviment..., entre l'anomenada dansa contemporània i la vostra proposta?

Es detallen a continuació les 17 entrevistes realitzades: amb el compositor i cineasta, director de la companyia de dansa belga Charleroi /Dances, Thierry de Mey (13.01.2011); amb el ballarí i coreògraf cofundador de la companyia Erre que erre, Víctor Zambrana (16.01.2011); amb la coreògrafa i ballarina, directora de la companyia de dansa Mudances i Premi Nacional de Dansa per la Generalitat de Catalunya 2010, Àngels Margarit (8.02.2011); amb la videasta directora del centre de creació NU2's (Celrà, Girona) i del festival IDN al Mercat de les Flors (Barcelona) i Premi Nacional de Dansa per la Generalitat de Catalunya 2009, Núria Font (16.02.2011 i 15.03.2011); amb l'artista multidisciplinar i directora artística-, cofundadora de Kònic thtr, Rosa Sánchez, juntament amb Alain Baumann, creador dels sistemes digitals (11.03.2011 i 17.06.2011); amb l'artista i el performer independent i fundador de La Fura dels Baus, Marcel·lí Antúnez (27.05.2011); amb el ballarí i director de La Caldera, Centre de Creació, Barcelona, Alexis Eupierre (10.08.2011); amb el duet expert en intel·ligència artificial compositor-enginyer informàtic, Pablo Palacio i Daniel Bisig (15.10.2011); amb el director del Mercat de les Flors, centre de dansa i de les arts del moviment, Francesc Casadesús (26.11.2011); amb la crític de dansa, Bàrbara Raubert (2.12.2011, 18.01.2012 i 23.01.2012); amb la coreògrafa i investigadora de la universitat de Salvador de Bahía, la Dra. Ivani Santana (14.03.2012); amb la col·laboradora d'Artea, la Dra. Isabel de Naverán (31.03.2012); i finalment, amb la Dra. Victoria Pérez Royo, arribada de Berlín i entrevistada a Madrid (21.03.2012).

Posteriorment a aquest conjunt d'entrevistes, que van servir per construir un esbós de l'estat de la qüestió, s'hi pot afegir per part de la doctoranda, la possibilitat de construir un discurs propi amb la comunicació "Cuerpo danzante y tecnologia" al Seminari internacional "Antropologia de la corporalitat: un enfocament interdisciplinari" (6.06.2013), i en el si del simposi "Spuren 2.0: Medien-Körper-Sinnlichkeit" organitzat per la Dra. Mònica Alarcón a

Freiburg im Bisgau (Alemanya), amb la ponència “Dancing body and digital technology” (13.07.2013) que venia a ser un compendi de la controvèrsia objecte d’estudi de la present recerca. Així com l’experiència derivada dels seminaris en els quals s’ha participat com a membre al si del grup d’investigació *Sarx. Antropologia de la Corporalitat*. (2014 SGR 835) des del mes de juliol de l’any 2012 i fins l’actualitat, (Facultat d’Humanitats de la Universitat Internacional de Catalunya) i dels seminaris impartits sobre dansa històrica, dansa i poder, i dansa i sinestèsia.<sup>20</sup>

Finalment, un altre eix imprescindible, ha estat l’assistència i participació a congressos, seminaris i tallers internacionals on s’hi troben els artistes, gestors, productors i tècnics informàtics vinculats a la dansa en entorns digitals. Els temes més candents que apareixen, reiteradament, en aquests debats, s’articulen al voltant dels següents: la centralitat de les grans ciutats pel que fa a la producció i distribució de les obres, el recurs a la digitalització dels espectacles de dansa a causa dels interessos econòmics de les empreses productores i a la necessitat de supervivència dels artistes, les subvencions i les polítiques culturals de les institucions, l’especialització en determinats àmbits i programaris –i la renúncia a la transdisciplinarietat– com a resposta a la recessió econòmica, la continuïtat de les experimentacions digitals davant la incertesa del futur de l’art contemporani i del mercat artístic, la necessitat de formar i educar al públic en l’acceptació i comprensió dels nous formats escenogràfics, i de reflexionar sobre com s’insereix la nova producció digital en els circuits tradicionals. Són aquestes qüestions les que han motivat l’inici d’aquesta recerca.

---

<sup>20</sup> Seminaris i tallers impartits per part de l’autora:

- *La dansa històrica* [Seminari-Taller]. Barcelona. Gener i febrer de 2014.
- *La dansa i l’autoritat en la història* [Seminari-Taller]. Barcelona. Gener de 2012.
- *Ballant amb Jane Austen* [Seminari-Taller]. Barcelona. Abril de 2011.
- *Art i sinestèsia* [Seminari]. Igualada. Abril i maig de 2011.
- *Dansa del renaixement i del barroc* [Taller]. Barcelona. Setembre 2004.

A continuació s'esmenten els 14 seminaris, congressos, simposis o tallers als quals s'ha assistit durant els darrers sis anys, sempre vinculats a la temàtica de recerca.

### Congressos

1. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011.
2. “L'Era de les CO”. VI Simposi de l'APGCC [Congrés]. Barcelona. 22 de novembre de 2011.
3. “Coreografia Expandida. Situacions, Moviments, Objectes...” [Congrés]. Barcelona. 29, 30 i 31 de març 2012.
4. Alarcón, M. *La Espacialidad del tiempo: Temporalidad y Corporalidad en danza. Text in progress* [Conferència]. Barcelona. 24 de gener de 2014.

### Seminaris

1. Pardo, C. *John Cage*. [Seminari]. Barcelona. 20-28 d'abril de 2009.
2. “Creació, natura, cos i escriptura.” L'Animal a la Tardor [Seminari-Taller]. Celrà (Girona). 3-8 d'octubre de 2011.
3. “Cos, Memòria i Representació. Diàleg entre Adriana Cavarero i Judith Butler” [Seminari]. Barcelona. 11 i 12 de juliol 2011.
4. “Antropologia de la corporalitat: un enfocament interdisciplinari”. I Seminari internacional [Seminari]. Barcelona. 6 i 7 de juliol del 2013.
5. “Spuren 2.0: Medien–Körper–Sinnlichkeit” [Simposi]. Freiburg im Bisgau (Alemanya). 12, 13 i 14 de juliol de 2013.

6. Zdravko R. *Knowing in the hands.* ” La mà: un microcosmos antropològic. II Seminari internacional [Seminari]. Barcelona. 5 de juny de 2014.
7. Margarit, M<sup>a</sup> A. *Àngels Margarit: l'experiència de la corporalitat des de la dansa contemporània* [Seminari]. Barcelona. 20 de febrer de 2015.

## Tallers

1. Manning, E. *Pensament coreogràfic* [Taller-Seminari]. Barcelona. 7 i 8 d'abril de 2011.
2. “Network Performing Arts Production Workshop –TERENA–“ [Taller-Seminari]. Barcelona. 15,16 i 17 de juny 2011.
3. Alarcón, M. *Cuerpo, danza y pensamiento contemporáneo.* “Pensar, parlar i crear sobre el cos: un enfocament humanístic.” Taller Transversal d'Humanitats [Taller-Seminari]. Barcelona. 23 de gener de 2014.

### 2.2.2.3 Qüestions formals

En aquesta tesi s'ha emprat la sisena edició del mètode d'estil *The American Psychological Association (APA) Referencing System*, amb alguna excepció. Així, per exemple, no apareixen al final de la tesi les notes que complementen el text, sinó que s'ha optat per situar-les a peu de pàgina i amb mínim interlineat, en considerar que l'extensió de la tesi en dificultaria la seva lectura. Tampoc per idèntica raó, ha semblat escaient mantenir el doble espai en les citacions literals. Això no obstant, quan s'ha optat per usar un estil formal propi per motius pràctics, s'ha procurat usar-lo sistemàticament en tots els casos.

Moltes d'aquestes notes a peu de pàgina són aclariments que completen o perfilen aspectes del text. D'altres són referències per a futures ampliacions temàtiques o indicacions per consultar qüestions vinculades al text que es troben ubicades en d'altres pàgines de la mateixa tesi. Alhora, s'ha valorat com a pertinent oferir definicions de possibles conceptes no pressuposats a peu de pàgina, enlloc d'ubicar-los en un glossari aïllat, també amb l'objectiu de fer més amable la lectura.

Quant a les citacions, val a dir que s'han respectat les llengües originals de lectura – anglès, francès, italià, portuguès i català–, que es conserven a peu de pàgina (amb l'excepció de la llengua castellana, atès el bilingüisme del territori català, propi de l'autora de la recerca, que permet una traducció amb més garanties de rigor), mentre que el text principal n'incorpora la traducció, sempre realitzada per la mateixa autora, i indicada com a tal, també en el cas específic de la llengua espanyola.

D'altra banda, pel que fa a les cites ubicades a inici de capítol o subcapítol, d'acord amb la darrera edició del sistema APA no se n'ha indicat la font, però en canvi, sí que se n'ha ofert la versió original quan no corresponia a cap de les llengües oficials de Catalunya.

Dels mots en d'altres llengües, com per exemple, títols d'obres, noms de companyies, títols de congressos, noms d'autors, etc., se n'ha respectat la llengua original. Ara bé, pel que fa a la terminologia, sempre s'ha tingut en compte la normativa de l'Institut d'Estudis Catalans quan recomana usar el terme en llengua pròpia, si existeix. I així, s'ha optat per emprar l'equivalent en llengua catalana de les paraules d'origen anglosaxó que comunament no es tradueixen, tals com *blog*, *e-mail*, *online*, *crowdfunding*, *capture o tracking motion*, *dataglove*, *embody*, *cross media*, *mapping*, etc. En el cas concret de paraules no traduïbles

que s'inicien per la lletra “s”, s’ha optat per apostrofar-les quan es tracta de mots en gènere masculí, i de mantenir-ne l'article “la” si són paraules en gènere femení. Seria el cas, per exemple, de “l'*stop motion*” o de “la *skirt*”.

Les citacions acostumen a contenir les dades que la sisena edició del sistema APA suggereix, per bé que no sempre ha estat possible obtenir-les al complet. És per aquesta raó que de manera general al lloc d'una data de publicació, nom d'autor, ciutat de publicació o editorial, s’ha optat per obviar aquestes indicacions per no carregar-ne la lectura i per tant, quan no s'indica alguna d'aquestes dades és per causa de la seva inexistència, amb l'excepció de la manca de data, indicada a la llista de referències bibliogràfiques que tanca aquesta tesi, amb l'expressió “sense data” (s.d.).

Les entrevistes i els correus personals han estat considerats, tal i com estableix la darrera edició APA, comunicacions personals i per tant, resten excloses de l'apartat bibliogràfic. I de la mateixa manera, no hi figuren les ponències, comunicacions o conferències no publicades a les quals s’ha assistit.

Quant als llocs web, seguint també les indicacions del la sisena edició del sistema APA, no cal fer-ne constar la data de consulta, ni títol ni any si no és per distinguir diverses obres.

Finalment, atesa la dilatada quantitat d'obres artístiques esmentades en aquesta recerca, ha resultat inevitable aplicar una selecció d'il·lustracions que es concentren a l'era digital, donat que és aquesta l'última etapa la que és objecte final d'estudi. Totes elles han estat també referenciades segons el manual APA. És obvi que contemplar vídeos i no imatges bidimensionals, seria l'idoni a l'hora de facilitar la comprensió del que s'explica, i per aquest

motiu, el sofert lector s'haurà d'exercitar entrant als llocs web indicats habitualment a peu de pàgina. Potser allà el lector pugui comprendre de manera intuïtiva el que a vegades s'ha explicat maldestrament o quan, per causa de la seva abstracció, sigui difícil de copsar-hi el sentit. A més d'això, aquesta recerca es presenta acompanyada d'un CD opcional inclòs dins l'apartat d'Annexos, que servirà de guia paral·lela a la lectura de la paraula escrita i que facilitarà al lector la comprensió de les descripcions que s'hi detallen.



### **3 Precedents històrics de la dansa (occidental) amb mediació tecnològica**

#### **3.1 Introducció**

A l'inici d'aquest tercer capítol, es revisen els principals aspectes descrits al capítol dedicat al treball de camp. Aquests aspectes apareixen i/o desapareixen en la història evolutiva de la dansa, des del paleolític superior fins a l'acabament del que s'ha anomenat dansa postmoderna (1970). Es finalitzarà el present capítol amb una breu conclusió presentant les idees principals exposades.

Parlar de dansa i tecnologia significa reanalitzar l'aportació concreta de determinats teòrics i fins i tot, de coreògrafs i d'intèrprets de la dansa pròpiament dita, que van contribuir a la seva evolució. Però també significa la de personatges a mig camí entre la dansa i d'altres disciplines, o bé, obertament aliens al que fins aleshores es considerava dansa –o el que encara avui dia la majoria de la població consideraria–, la qual cosa no és senzilla si tenim en compte la complexitat de l'era actual, sobrecarregada d'informació canviant:

Pensar l'escena contemporània, les relacions del moviment, la subjectivitat, la dansa, la tecnologia i els nous mitjans, requereix d'esforços reflexius molt grans, sobretot si estem davant d'un panorama en què els fluxos de la informació es presenten d'una manera altament densa i hiperconnectada, en què els espais de la discussió transiten entre els intersticis, entre les cavitats, en els marges de les ja en desús disciplines modernes.

Ens situem allà on el suport ens deixa instal·lats, allà on els conceptes es posen en relació, on els nexes i les possibilitats de diàleg s'obren i disposen.<sup>21</sup> (post.dance)

Això explica la raó per la qual el present recorregut se centra en períodes històrics dins dels quals s'emmarquen determinats personatges o accions, molt diverses entre elles i aparentment desconnectades, però que conformen una retícula de creuaments, d'hibridacions i de relacions entre arts i ciències que poden permetre la comprensió dels processos d'emergència del que es prefigura com la hibridació de la dansa i la tecnologia digital al segle XXI.

L'objectiu del present capítol doncs, és oferir una panoràmica de tots aquells elements i aspectes que perviuen en la història de la dansa com a precedents dels que intervindran en la dansa amb mediació digital del segon mil·lenni.

Aquesta anàlisi inclourà la descripció d'elements que s'estudiaran de manera recurrent en el capítol del treball de camp. De manera lògica, s'obviaran aspectes com les tecnologies digitals i al seu lloc, es tractarà la tecnologia que s'anomenarà "analògica":

1. Extensions i pròtesis corporals
2. Escenografia
3. Tractats coreogràfics
4. Vestuari i complements

---

<sup>21</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

D'altra banda, també s'aniran repassant els elements constitutius de la composició coreogràfica:

1. Gramàtica
2. Narrativitat
3. Pregunta-resposta
4. Corporalitat
5. Espacialitat
6. Temporalitat

Apartats com la producció, no seran tinguts en compte ja que no són al centre d'aquest estudi per raons conceptuals ni se'n conserva informació.

Finalment, cada subcapítol s'inicia amb un breu resum del que s'hi explica i es conclou amb una síntesi que presenta els vincles tecnològics entre el període descrit i el segle XXI.

### **3.2 Una lectura en clau terminològica del mot “dansa”**

Actualment conviuen, de manera genèrica, tres grans grups de teòrics, intèrprets, creadors i públics a l'hora de valorar una producció de dansa que, en un esforç de síntesi, es podria dividir en dansa “acadèmica”, dansa “moderna” i dansa “avantguardista”.

El primer gran grup correspondria a aquells que s'identifiquen amb l'estètica de la bellesa i per tant, que valoren al ballet, per ser la disciplina més formal de totes elles. En canvi, qui vincula la dansa a una necessitat expressiva, generalment gaudeix més de la dansa moderna. I

finalment, hi ha un nexa entre aquell públic que creu en la determinació historicosocial i les tendències de l'actual avantguarda.

Val a dir que, malgrat aquestes generalitzacions, és habitual transformar o ampliar una tendència pròpia cap a una altra, de la mateixa manera que la història ha fet sempre.

El punt de partença d'aquest recorregut hauria d'emergir de la qüestió més difícil de respondre: què és la dansa? O què és el que la humanitat ha considerat què era dansa en el passat i què és avui?

Intentar contestar aquesta pregunta potser sigui tan estèril com provar de definir l'art, la millor aproximació del qual potser va ser la de Dino Formaggio (p. 11): “art és tot allò que els homes anomenen art”.<sup>22</sup>

Traduït al camp de la dansa, el contacte amb les múltiples realitats de cada personalitat d'aquest vast territori, evidencia la impossibilitat d'una resposta específica i alhora, universal, que serà sempre controvertida de manera directament proporcional a l'apropament al nostre temps històric. Per tant, s'ha optat per manllevar del professor Pérez Soto (p. 17-19) la idea d'inscriure el terme dansa a un determinat camp semàntic, enlloc de pretendre reduir-lo a una única concepció, permetent així incloure disciplines tan diverses com natació sincronitzada, gimnàstica rítmica, circ, teatre físic, mim, patinatge artístic, ball estàndard, marxa, natació, etc.

---

<sup>22</sup> [Text original traduït per l'autora]  
Arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte.

Tanmateix, és ben clar que no es pot aquí desenvolupar una tesi sobre dansa i tecnologia digital expandint-ne tan generosament les fronteres, com tampoc no és necessari, atès que el camp d'acció de la tecnologia digital escènica actualment es circumscriu, tant a Catalunya com fora d'ella i quasi de manera única, a la dansa contemporània.

Finalment, partint de la proposta inicial del professor Pérez Soto (p. 20-24), aquesta tesi estableix tres criteris per delimitar el concepte "dansa": en primer lloc, es tracta de cossos humans, sols o en conjunt, parcials o "compostos"; en segon lloc, la matèria pròpia del que passa és el moviment, tot i que avui pot ésser concebut no necessàriament o únicament com a desplaçament; finalment, exigeix una relació no necessàriament explícita entre coreògraf, intèrpret (quan no són la mateixa persona) i públic. Sense aquestes premisses crec que es fa difícil trobar una manera raonable de saber què és dansa i què no ho és.

La primera condició permet descartar les idees vagues del tipus "tot és dansa". Al lector aquesta idea li semblarà molt probablement innegable, però el cert és que aquesta disquisició és a la base dels corrents avantguardistes actuals.<sup>23</sup> D'altra banda, és una premissa útil perquè permet incloure experiències multidisciplinars que enriqueixen el camp de la dansa.

La segona condició explica que allò propi de la dansa és el moviment com a tal, amb les seves característiques de flux, energia, espai i temps. L'objecte d'estudi en la dansa no és l'argument –quan n'hi ha– o el tema (més o menys descrit), ni el valor expressiu, ni l'enllaç amb d'altres disciplines (música, vestuari, *atrezzo*, teatre, poesia, etc.), ni tan sols el llenguatge coreogràfic. Heus aquí de què tracta la dansa:

---

<sup>23</sup> Tal i com quedà reflectit a la Trobada sobre "Coreografia Expandida. Situacions, Moviments, Objectes..." [Conferència]. Barcelona. 29-31 de març de 2012.

Es tracta del moviment, dels seus valors específics, de la seva manera d'ocórrer en un cos. Quan es fixa el moviment com a centre és obvi que no es pot separar completament dels altres elements (com el relat, la música o la escena), però queda clar a la vegada què és el que s'ha d'avaluar com a propi i què com a complement. La idea de "moviment" és més àmplia que la de "desplaçament". El repòs és un estat de moviment, i pot haver-hi més o menys energia, pot haver-hi tensions i fins i tot, flux. El cos pot moure cadascuna de les seves parts sense desplaçar-se com a conjunt. De manera encara més àmplia, és possible interpretar estats de "moviment intern" a través de mirades o els ritmes de la respiració.<sup>24</sup> (Pérez Soto, p. 22)

Aquesta condició que es considerarà cabdal i que ara només s'apunta, es desenvoluparà i justificarà al capítol sobre dansa i tecnologia digital.

La tercera condició parteix de la consideració de les obres de dansa com una creació i una execució triple, com una experiència que s'ha de donar i s'ha de rebre triàdicament. Quant al component creatiu de la dansa, cal dir que la dansa és en essència un concepte que es dóna de manera efectiva i *a posteriori*, com a moviment (Pérez Soto, p. 21-23).

Si s'expressés a la manera de la terminologia de la lingüística moderna, es podria afirmar que la dansa requereix una experiència conceptual prèvia. Aquesta experiència conceptual per part del coreògraf, que té en la seva ment les idees dels moviments o significants que vol fer executar, és la que es fa efectiva en l'interpret, on el cos opera com a suport físic d'un concepte. És obvi però, que l'interpret també afegeix els seus propis conceptes en el resultat

---

<sup>24</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

final. Una obra de dansa per tant, és sempre una cocreació a la qual a la seva realitat efectiva, s'hi haurà d'afegir després la participació de l'espectador.

És a dir, és en l'interpret de dansa on l'espai de la representació (o recreació) és més important. D'una banda, hi ha l'espai de moviments –els seus–, en què l'energia, el flux i el temps, es modulen. De l'altra, l'espai de desplaçaments en que el cos es mou, en l'espai que l'envolta, en els fluxos i intercanvis d'energia en què participa.

Es pot parlar potser d'un espai i temps intern, sempre immediat; i alhora, d'un espai i temps extern, mediat, on el ballarí ha d'exercir-hi el seu concepte del moviment.

Quant a l'espectador, val a dir que és un creador i fins i tot, aliè a la seva voluntat. Ja fa molt temps que les teories de la comunicació van abandonar la idea d'un receptor passiu, que es limita a captar sense processar (Pérez Soto, p. 24). S'ha d'abandonar també la idea que l'espectador només viu una experiència merament intel·lectual per abraçar el concepte dansístic, és a dir, amb moció. Dit en d'altres paraules, l'espectador reconstrueix en ell mateix el moviment que mira. Encara que no el veiem desplaçar-se, hem d'acceptar que l'espectador que efectivament assisteix a la dansa es com-mou, així com el que assisteix a un concert escolta i fa en ell una experiència sonora, o el que mira un quadre participa activament en una experiència visual.

Des d'aquesta tesi, es sintetitzen propostes prestades de dos teòrics aïllats geogràficament, però d'una similar postura, el Dr. Joan Campàs (UOC) i el Dr. James Robey (Universitat de Webster), per reunificar termes que engloben uns mateixos conceptes i un mateix període històric, coincident amb el que es pot entendre com a contemporaneïtat, oferint una proposta

terminològica per a la dansa de la contemporaneïtat: dansa postmoderna i dansa transmoderna.

Així doncs, es pretén d'una banda, encabir dins la “dansa de la contemporaneïtat” (J. Campàs, comunicació personal, 10 de juliol de 2013), la dansa que tradicionalment ha vingut dividida, terminològicament parlant, entre dansa postmoderna, dansa contemporània i nova dansa (o *nouvelle danse*, dansa abstracta, etc.). I de l'altra, es fa seu l'adjectiu “transmoderna” esmentat per Robey (Dance Paradigms (Part 7: Postmodern Dance) ). Perquè, per bé que existissin algunes diferències inicials entre les tres escoles o moviments, i que la dansa postmoderna té una mítica data d'inici inqüestionable, en realitat, els seus membres han transitat d'una a l'altra realitzant un transvassament conceptual de la dansa postmoderna fins al punt que actualment, pretendre discernir què és què, és pràcticament impossible.

Tant és així, que cada teòric que en parla, sovint classifica aquests termes de manera paradoxal respecte al seus col·legues. En tot cas, com en d'altres qüestions que han fet vessar tinta, no seran objecte d'aquesta recerca, i al seu lloc, més que no pas el frontispici, s'examinaran les estructures arquitectòniques que sostenen l'edifici discursiu.

Quan es parla de dansa en combinació amb instruments digitals es fa palesa l'existència d'una gran dificultat per posar nom a aquesta nova manifestació de dansa. Ivani Santana, per exemple, s'ha preguntat si anomenar-la “dansa-tecnologia” o “dansa-tecnologies interactives” per fer entendre que la dansa no usa la tecnologia únicament com a decoració o il·lustració ni d'un *collage*. Però aquest terme deixaria de banda el més important per a Santana: el cos. Parafrasejant Cunningham, “no existeixen títols, sinó idees” (Santana, 2002, p. 27) i per tant,



decideix tractar-ho com a “cos obert”: “aquesta nova forma de la dansa d’existir al món es presenta com una resposta a una necessitat d’adaptació per a aquests tres sistemes: el cos, la dansa i la tecnologia” (Santana, 2002, p. 27).<sup>25</sup>

Steve Dixon en canvi, preferirà parlar de “digital dance” (S. Dixon, comunicació personal, 22 d’abril de 2009), mentre que Victoria Pérez Royo farà ús en la seva tesi doctoral del nom “dansa mediatitzada”, quan també en el títol de la seva tesi, Martínez Pimentel es decantarà per “dansa híbrida”. D’altres, com la mateixa Núria Font (comunicació personal, 15 de març de 2011) en no trobar cap títol que li escaigui, preferirà situar aquest espai interseccional que és objecte del festival bianual a Barcelona, sota el paraigua d’”Imatge, Dansa i Nous Mitjans” (IDN). I la crític Bàrbara Raubert encunya l’expressió dansa medial “cooperativa” (comunicació personal, 2 de desembre de 2011) .

Aquests són només tres exemples de la multiplicitat terminològica que hom pot trobar en l’actualitat perquè n’hi ha molts més. El temps potser dirà si es fa necessari un rètol a la façana d’aquesta dansa, o si és més aviat prescindible... o si de fet, ja en compartia un altre adscrit a alguna altra disciplina o a la pròpia:

Cal alliberar-se de la tirania dels gèneres (teatre dramàtic, dansa contemporània, dansa clàssica, dansa teatre, teatre còmic, circ) per atendre els discursos.

La discussió no és sobre gèneres. Sinó SOBRE discursos. La multiplicitat dels formats té el seu límit en la coherència dels discursos. Qualsevol format és a disposició del creador, però no tots responen a la necessitat comunicativa o expressiva. Per la mateixa raó, tots els formats

---

<sup>25</sup> [Text original traduït per l’autora]

Essa nova forma da dança existir no mundo surge como resposta a uma necessidade adaptativa desses tres sistemas: corpo, dança et tecnologia.

haurien de tenir cabuda en una programació d'arts escèniques, sempre que responguessin a una coherència discursiva.<sup>26</sup> (Sánchez J. A., 2007, p. 6)

Un element que frena aquesta hibridació art-tecnologia podria ser el fet que resulta especialment difícil elaborar un discurs crític sobre aquestes noves formes d'art donat que fàcilment el debat sobre el tema home-màquina es centra en l'esfera metafísica i filosòfica. El centre L'Estruch (Girona) per exemple, disposa de tots els mitjans, però alguns els coreògrafs no els saben fer servir perquè els manca la formació pertinent. La formació per tant, s'identifica com a fre.

I relacionat a això, no es pot deixar d'esmentar un fet que pocs crítics i teòrics són capaços de posar sobre la taula, ja sigui pel temor a caure en la descortesia, o bé per causa del desconcert que causa la novetat i la conseqüent manca de paràmetres per poder valorar-la adequadament per part del col·lectiu que la contempla i de qui n'ha de fer una valoració pública. Es tracta del desconeixement generalitzat que es pot detectar a l'hora de produir dansa híbrida per part dels equips de treball, realitat que pot arribar a presentar sobre un escenari o en un espai performàtic o instal·latiu, un producte inacabat a nivell d'excel·lència.

La qüestió del coneixement, d'altra banda, incapacita al receptor, al crític, al teòric i fins i tot, al mateix intèrpret, lògicament. Per tant, si no es promociona el seu coneixement des d'una estructura acadèmica, és difícil que es pugui assolir un mínim domini per part de la població consumidora de cultura, estancant doncs, el creixement de la combinació dansa-tecnologia.

---

<sup>26</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

També s'ha apuntat amb anterioritat, que les metamorfosis provocades per la simbiosi tecnologia-dansa estan exigint una mal·leabilitat neuronal per poder efectuar un transvasament d'intel·ligències entre els diferents camps cognitius dels components de treball, assolint així un posicionament pròpiament humanístic per la seva transdisciplinarietat.

### **3.3 La dansa a la prehistòria, el món antic i l'edat mitjana**

#### **3.3.1 La prehistòria**

Sempre s'havia considerat que la dansa existia des que l'ésser humà obeint a una necessitat innata o natural d'expressar-se o de crear imatges o objectes "artístics". El cert és que l'home *sapiens* preagrícola i agrícola s'allunyava en molt d'aquesta suposició i que la dansa com a incipient disciplina de caràcter artístic (si es pot anomenar així) apareixerà posteriorment a la creació de la societat agrícola, determinada per dos factors: l'excedent temporal i el politeisme.

Dos elements condicionaran l'aparició i el desenvolupament de la dansa i la convertiran amb el temps, en la disciplina potencialment "artística" més rellevant en aquest període. El primer fou l'excedent temporal: quan la vida de l'home prehistòric trobi una estructura organitzativa que li permeti tenir un temps en què no hagi de preocupar-se per l'aliment (ja fos caçant o bé, cultivant), aleshores li serà possible invertir-lo en produir alguna cosa no tan urgent. Tot i això, el fet que les collites estaven sotmeses a la imprevisió del saqueig, de la inclemència metereològica i de les primitives tècniques agrícoles, no degué, segons el professor Pérez Soto (p. 30-33), permetre massa la tranquil·litat als seus pagesos, possiblement obligats a compensar aquests desequilibris.

En segon lloc, el fet de pertànyer a un sistema politeista en el qual l'home n'era un mitjancer i no el protagonista, dificultava el naixement d'una subjectivitat pròpia, d'un espai propi on qui dansava era ell i no els déus en ell, o com a mínim, per a ells. Quan aquests dos aspectes es fusionin, aleshores es gestarà la dansa, entesa com a manifestació, tot i que tímidament, artística (Gómez):

Imagino en la major part de les danses més antigues de la humanitat bastant de consolació, moltíssim d'angoixa i una bona dosi de manipulació (no assumida, ni conscient) de part de les classes dominants. Moltes ... ens semblen belles i commovedores. No crec que sigui aquesta l'estimació que farien els seus propis creadors en els seus contextos originals.<sup>27</sup> (Pérez Soto, p. 33)

La dansa més antiga aniria, en tot cas, associada al so gutural i al ritme (el ritme cardíac, el ritme estacional, el ritme lunar), sempre vinculat de forma natural a la música: la dansa es pot classificar com a una forma de comunicació no verbal pròpia d'animals (abelles, aus, mamífers...) i d'humans. En el món animal sempre la porta a terme un sol individu, mentre que en la societat humana, la dansa es realitza generalment en grup i en diversitat de situacions. (Garfinkel, 2010, p. 206)

La dansa apareix inicialment sota la forma rituals en grup (circulars o lineals) o en parella, coincidents en el temps amb el període del paleolític superior, vinculades a temàtiques i activitats molt diverses: per invocar la fertilitat (humana, animal i vegetal), en cerimònies vinculades a la vida humana (naixement, casament, funeral i incineració), de caire bèl·lic (danses prèvies a la guerra, per celebrar la victòria o per lamentar-se de la mort dels guerrers no retornats), per raons mèdiques (per assegurar la salut de la tribu o per guarir el malalt), o

---

<sup>27</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

bé sobrenaturals (per calmar els déus, els esperits o d'altres elements que poguessin influir en la comunitat en danses còsmiques o celestials –cicles de lluna i sol–, dansa del foc, dansa de trànsit, danses totèmiques, dansa per invocar els ancestres, dansa de màscares d'animals) (Kassing, p. 30-34).

Sembla ser que aquestes danses tenien acompanyament vocal –cant i crits– i instrumental, sobretot mitjançant la percussió corporal –picant de mans i percutint sobre el propi cos– i d'altres instruments de percussió –xilòfons d'ossos, canyes de bambú, tambors, troncs– i de vent –flautes, xiulets, corns– (Kassing, p. 36) (Campàs Montaner, 2011, p. 18-20,26). També sabem que els dansants s'ornamentaven el cos i el rostre amb colors i vestien màscares.

Es tractaria doncs d'una funció pràctica la que s'atribuiria també a la dansa. Aquesta hipòtesi però, avui dia es considera secundària, d'acord amb el que afirmen tant el Dr. Joan Campàs com el Dr. Yosef Garfinkel, arqueòleg israelià que ha estat el primer investigador de la història que ha analitzat la dansa a la prehistòria. Garfinkel afirma que la dansa era un mitjà de comunicació social i en concret, part del ritual de coordinació de tasques comunitàries, sobretot de treball agrícola. Aquests rituals tindrien com a finalitat transmetre educació i coneixement als membres adults de la comunitat jove, de generació en generació. Aquesta, i no les altres, seria la finalitat prioritària (Garfinkel, 2010, p. 212).

Quant a la seva cronologia, la Dra. Elena Katz (p. 27) fa referència a la inscripció més antiga de representació de dansa als frescos de la cova de Gabilou, entre els mil·lenis 12.000 i 8.000 a.C. Segons Paul Bourcier (1978, p. 10), en el període següent, el neolític, sorgeixen les danses rituals fixes dirigides per divinitats protectores. La seva execució es restringia als homes, especialment als sacerdots i als mags.

Si ens remetem però, a les recents declaracions del Dr. Garfinkel (Garfinkel, 2010, p. 205) i fins i tot, contradient les pròpies declaracions del 2003 al seu llibre anterior<sup>28</sup>, l'ús de la dansa es remuntaria a l'aparició de l'*homo sapiens*, uns 40.000 anys ençà, podent ésser protagonitzada per homes i dones, bé separadament o bé conjuntament.

Una altra qüestió a debatre, també inclosa dins d'aquest període històric, fa referència al que es pot concebre com a primera tecnologia en combinació amb el cos expressiu, considerant la màscara ja com a tecnologia. En aquest sentit, darrerament s'ha afirmat que la primera tecnologia que l'ésser humà utilitza és la parla, però Santana (comunicació personal, 14 de març de 2012) declara que possiblement sigui el gest amb la mà que l'acompanya, perquè gràcies a ell, la parla es farà expressiva.

### **3.3.2 Les antigues civilitzacions**

#### **3.3.2.1 Egipte**

La dansa amara la vida quotidiana de les naixents cultures mediterrànies, ja sigui en la vessant més religiosa o en la més profana. A mesura que l'ésser humà anirà descobrint la desvinculació de la realitat amb la dansa, la dansa esdevindrà independent del fet magicoreligiós –si és que mai va existir, d'acord amb la premissa del Dr. Campàs, com s'ha comentat més amunt<sup>29</sup>– per quedar definitivament desvinculada, a l'edat mitjana, de l'espai religiós.

---

<sup>28</sup> Yosef Garfinkel (2003). *Dancing at the Dawn of Agricultur*. Austin: Texas University Press.

<sup>29</sup> Veure pàgina 77.

La dansa, entesa com a moviment grupal vinculat a la música (vocal i/o instrumental), sempre serà present a l'escenari religiós i també en l'antiguitat, a l'escena teatral, pròpiament dita.

Des del període neolític fins l'any 30 d.C., Bourcier registra la dansa com una activitat àmpliament practicada a Egipte, prioritàriament en aquest ordre: com a forma sagrada, com a litúrgia i com a activitat recreativa. (Martínez Pimentel L. C., p. 30-31)

La tecnologia que acompanya aquests ballarins acostuma a ser simple, pervivint encara la prehistòrica: únicament màscares que representen animals en ocasió de danses d'animals en celebracions de caire religiós o bé, instruments de percussió instrumental (castanyoles, tambors, pals i tamborins) i corporal (picant de mans sols o amb les dels companys i picant els dits). Com també succeirà a tot el Mediterrani oriental, aniran apareixent instruments musicals de vent i de corda (flauta, arpa, llaüt, lira).

Kassing (p. 40-47) esmenta els mateixos tipus de dansa que Garfinkel registra a la prehistòria, però hi afegeix la dansa lúdica, practicada per part d'esclaus per a gaudi del seus amos (a l'interior dels palaus) o al contrari, per part del poble (a l'aire lliure).

Ser ballarina i cantant era una de les quatre opcions laborals de la dona lliure. Ja a Egipte i posteriorment en la cultura hel·lènica, assitim per tant, al naixement de la dansa professional. Els ballarins professionals hereten les agrupacions lineals, circulars o de parella de la prehistòria, per bé que realitzen estructures molt més complexes –com piràmides– i les combinen amb presentacions acrobàtiques, possiblement una disciplina nascuda a la cultura egípcia.

Això no obstant, Pérez Soto (p. 33) creu poder afirmar que les danses més comunament practicades eren les agrícoles i de fet, Garfinkel (2010, p. 205-226) afirma el mateix. Això correspondria al fet que les cultures neolítiques i la cultura egípcia, pertanyen a societats eminentment agrícoles.

### 3.3.2.2 Creta i Grècia

L'Hèl·lade manté tots els tipus de dansa explicats a l'antic Egipte. Així han quedat registrats, per exemple, a *La Il·líada* d'Homer (Abad Carlés, 2004, p. 16) i a l'Odissea (Kassing, p. 51-52). Bourcier (1978, p. 37-38) també relata la pràctica de danses del naixement i del postpart, de danses que celebren el canvi dels joves a ciutadans, de danses nupcials o de danses per a banquets.

Observem com la dansa hel·lènica, així com l'escenari previ de la cultura minoica, a l'illa de Creta, té quatre escenaris possibles: el ritus religiós, el teatre, l'entorn lúdic i els esdeveniments de la vida quotidiana. Això no obstant, no impedeix que aquesta disciplina es desenvolupi, per primer cop, en un sentit esportiu, aspecte que mancaria enllistar en la tesi de Martínez Pimentel: les *gymnopèdies* musicals hel·lèniques no eren altra cosa que uns exercicis preliminars a la batalla, a cos nu i realitzats per joves menors de trenta anys.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> “La música i la dansa va ocupar en la vida dels grecs un lloc molt important encara que no ho sembli, a causa de la desaparició massiva de textos musicals. Però, en canvi, les obres literàries i els tractats teòrics ens demostren que els grecs eren músics des de la infantesa fins a la vellesa. La música s'usava, per exemple, en:

1. Les cerimònies religioses: cant acompanyat de lira (culte a Apol·lo), cítara, flauta o bé de l'oboè, també anomenat flauta doble o aulos (culte a Dionís). Cants i danses dels kouroi (nois) assistint els sacerdots en sacrificis especialment. El cant és aquí un mitjà màgic per comunicar amb les forces sobrenaturals ...
2. Acompanyament dels rapsodes.
3. Acompanyament dels ballarins dels cors. Des de ben antic es considera la dansa com el complement natural del vers, de manera que tot poeta és entrenat a la dansa i a la música. Més endavant apareixen els dansaires especialitzats, que s'ocupen de ballar abans de la tragèdia.
4. Part de les festes dionisíiques.
5. Entreacte musical del drama i de la comèdia.



L'origen de la dansa hel·lènica va lligat al déu Dionís i en concret, a les obres d'Èsquil (Abad Carlés, 2004, p. 16), on els cors es movien propiciant la tragèdia. La dansa dionisiaca era la més antiga coneguda a Grècia: Dionís sorgeix com a déu del despertar primaverall de la vegetació i per tant, com el del déu de la fertilitat i fecunditat. De fet, molts dels ritus dionisiacs són agraris i comporten l'ostentació del fal·lus.

Inicialment, l'objectiu de l'art dansat era la catarsi que havia de permetre la comunicació amb els déus de l'Olimp. Per aquesta raó, la dansa sempre s'associava a la música i a la poesia. Van ser els grecs els primers a reconèixer el poder de la dansa fins al punt d'atorgar-li una musa pròpia, Terpsícore. És a dir, la dansa era un art equiparable a la música o a la poesia. És en aquest entorn que neix una visió innovadora de la dansa: de la mateixa manera que, per a Plató o Aristòtil pot existir una música beneficosa i una altra de perniciososa, la dansa pot anar associada a tots dos adjectius, en funció del tipus de moviment i d'acompanyament musical que l'emmarqui. (Polls Camps, 1998, p. 203-220)

Aquesta divisió entre allò bo/bell i allò dolent/lleig serà, expressant-t'ho molt planerament, el que en el futur donarà lloc a dos gèneres diferenciats: la dansa culta o bé, la dansa popular. Per bé que, com s'apuntava, ambdues especialitats es divorciaran de l'espai religiós de forma definitiva a l'edat mitjana per prohibició expressa de l'església romana, també perviuran en l'àmbit lúdic, tot i que separadament i sovint secretament. I de la mateixa manera, seguiran associades a l'art musical. Aquesta escissió vindrà reforçada amb el temps fins al punt que els dos camins no es retrobaran mai més... o almenys, de manera aparent.

---

6. Associació amb l'exercici corporal. El cant acompanyat de la lira era present en jocs esportius. Segons P. Girard, no es podien concebre les palestres sense interprets d'aulos, i fins i tot, durant el pentatló.

7. En els moments previs al combat, per part dels soldats." (Polls Camps, 1998, p. 203-204)

### 3.3.2.3 *Roma*

Un clixé molt estès és el que reproduïx la idea de que a l'època romana la dansa perdé protagonisme, limitant-se a ésser una mescla d'altres danses com les etrusques o gregues<sup>31</sup>, proposta que la recent tesi doctoral d'Alonso Fernández (p. 14-15) no accepta i molts altres, com Kassing (p. 59) assumeixen. El cert és que, tal i com passà anteriorment i alhora passarà a la futura edat mitjana, la manca de vestigis escrits, ens deixa pràcticament orfes quant al coneixement de la dansa d'aquests períodes i això explica aquest aparent i fals desinterès per part de Roma, quan en realitat fou un menyspreu cap a aquesta disciplina per part dels historiadors, en haver identificat una variant d'aquesta dansa amb la immoralitat.

Tot i així, Alonso Fernández coincideix amb Kassing a l'hora d'esmentar un nou gènere de dansa teatral, registrat cap al 22 a.C.: la pantomima romana, també dita "dansa teatre sense paraules" que consistia en una història gestualitzada per part d'un actor, mentre era acompanyada pel cor i l'orquestra, abans i després de cada episodi. Les històries de les pantomimes romanes havien de relatar una història mítica.

En la dansa romana es descriuen dos grans grups de dansa: les rituals i les d'entreteniment (Alonso Fernández, p. 491). Pel que fa a la dansa social de qualsevol dels dos grups, sembla que les classes aristòcrates preferien observar els balls que participar-hi. D'altra banda, la dansa formava part de l'educació dels joves romans, però mai arribà a l'alçada de la intensitat que havia assolit en l'educació hel·lènica:

---

<sup>31</sup> Si bé totes les variants de dansa romana es veieren progressivament modificades per la influència de les cultures que s'amalgamaven amb les conquestes imperials (Kassing, p. 61).

Mentre que a les ciutats de l'Hèl·lade dels joves adquireixen nocions de dansa amb finalitats pedagògiques i cíviques, a Roma, per contra, només aprenen a ballar els artistes professionals, les persones que mostren un interès personal per aquesta pràctica i els membres d'algunes confraries religioses. La dansa, per tant, no s'arriba a integrar en el sistema educatiu romà.<sup>32</sup>

(Alonso Fernández, p. 161)

Pel que fa a les dones, cal recordar que la ballarina de pantomima Teodora escandalitzà per complet a la cort bizantina per causa de les provocatives actuacions –que incloïen *striptease*, un gènere no mancat de controvèrsia– exceptuant naturalment, el propi emperador Justinià, que la convertí en la seva esposa (Kassing, p. 60).

### 3.3.3 L'edat mitjana

Abans i durant l'edat mitjana s'esdevingué una cosa similar perquè la moral cristiana associava la dansa a unes connotacions sexuals per causa del seu origen corporal.

L'església i la mateixa cort prohibiren expressions de ball al poble, però ni els mateixos cortesans –i no cal dir la plebs– seguiren ballant, tot i que, lògicament, aquesta separació de la dansa de la resta d'esdeveniments artístics, ocasionà un retard en el seu creixement evolutiu.

L'Església es mirà amb recel la dimensió sobrenatural de la dansa i l'any 589, el concili de Toledo demana la intervenció de la justícia contra els ballarins que intervenen dins les esglésies. Sant Joan Crisòstom vinculà la dansa amb el diable. (Bourcier P. , 1994, p. 51)

---

<sup>32</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Segons els textos escatològics, el cos és indissociable de la idea cristiana del pecat original, en gran mesura demonitzat pel clergat i les institucions religioses. No obstant això, aquest enfocament sagrat del cos no deixarà d'influir la dansa. Serà sobretot reprès als Estats Units per part dels coreògrafs de la dansa postmoderna.<sup>33</sup> (Jaffré, p. 50)

Així, la dansa pròpiament religiosa desapareix des del moment en què l'església catòlica romana refusa integrar aquestes pràctiques en els rituals, excepte en algun cas rar com *El baile de los seises*<sup>34</sup> que tenia lloc a l'interior de la catedral de Sevilla.

L'altre exemple clar de dansa executada dins el marc eclesial i promoguda obertament dins d'aquest entorn, fou *La dansa de la mort*<sup>35</sup>, de la qual en conservem viva una mostra única a la població de Verges<sup>36</sup> i a la ciutat de Manresa<sup>37</sup>. Aquesta era més una imatge simbòlica que no pas una dansa real. En ella, iniciant la cerimònia al cementiri, tots els dansaires saltaven en

---

<sup>33</sup> [Text original traduït per l'autora]

Indissociable selon les textes eschatologiques chrétiens de la notion de péché originel, le corps va être grandement diabolisé par le clergé et les institutions religieuses. Pourtant, cette approche sacrée du corps ne va cesser d'influencer la danse. Elle va notamment être reprise par des choréographes de la post modern dance aux Etats-Unis.

<sup>34</sup> *Seises* és un cor de nens l'origen del qual es remunta als principis del cristianisme i s'ha de veure, segons alguns estudiosos (Instituto Bernardino de Sahagún, p. 110), en els primers acòlits que ajudaven als sacerdots a practicar d'amagat en les catacumbes romanes les cerimònies del culte. De l'existència d'aquest nens acòlits, hi ha testimonis escrits de la tercera centúria de la nostra era.

Alguns autors (Markessinis, p. 61-62) suposen que els nens cantors –nens cantorencs, com se'ls anomenava durant tota l'Edat Mitjana– vestits d'àngels i coronats de roses, ballaven i cantaven davant l'Arca del Sagrament en les festes eucarístiques, i que després reberen a Sevilla i Toledo el nom de seises per ser sis els que actuaven en determinades cerimònies del culte. Foren coneguts en l'època dels gots, raó per la qual a Toledo degué tenir una major antiguitat que a Sevilla (Padrón, 1997, p. 82-90), on potser portà la institució Ferran III de Castella, una vegada realitzada la conquesta d'aquesta ciutat, i on encara perdura la institució, no amb el luxe i esplendor de temps passats, però amb el respecte i la direcció artística curosa en extrem, que fa de l'actuació dels *Seises* una de les notes més destacades en els solemnes cultes del Corpus i de la Immaculada.

<sup>35</sup> La Dansa Macabra és un gènere literari, coreogràfic i espectacular que neix, probablement, arran les pandèmies que assolaren Europa d'ençà el 1347 (Markessinis, p. 57-61). Es calcula que en només dos anys d'epidèmia moriren uns vint-i-cinc milions d'europaus, ben bé la tercera part de la població. De fet, durant més d'un segle es pot dir que cada generació va conèixer una epidèmia mortífera: no és estrany, doncs, que en aquest context de psicosi col·lectiva prenguéssu veu el tema de la dansa macabra. El fet és que a partir de 1380 la iconografia macabra pren una volada fins llavors desconeguda i l'art de la mort es transforma profundament: apareix la desolació, els cucs, l'aspecte torturat, el podriment de la carn, la nuesa del cadàver, amb una morbosa complaença desconeguda en la tradició cristiana (Massip Bonet, *La Dansa Macabra a l'Antiga Corona d'Aragó. Orígens espectaculars i plàstics i pervivències tradicionals*, 2002, p. 1).

<sup>36</sup> Comarca del Baix Empordà, a la província de Girona.

<sup>37</sup> Comarca del Bages, a la província de Barcelona.

filera, a la manera de la *farandola* (Pujol & Joan Amades, 1936, p. 253-255)<sup>38</sup>, mentre recorrien els carrers. El més curiós de tot és que en aquesta dansa els personatges representats pertanyien a totes les capes socials, inclòs el clergat, per tal d'il·lustrar la idea d'una mort que tractava per igual totes les persones, malgrat les distincions terrenals.

D'altra banda, hi ha autors<sup>39</sup> que afirmen que aquesta rígida separació entre la dansa a la cort, executada pel mateixos cortesans, i la dansa popular, li privaria d'enriquir-se d'ambdues vessants, tal i com sí que succeí amb la resta de les arts, esdevenint suposadament, molt diferenciades entre elles.

Tal i com queda exposat més amunt, no es pot declarar sense reserves aquesta afirmació. És cert que la *bassa danza*<sup>40</sup> s'anomenava així perquè feia lliscar els peus lleument pel sòl dels castells i també ho és que la dansa popular (ballada en festes paganes) seria sempre una dansa alegre, saltada, que esdevindria el patrimoni folklòric, format per una gran varietat de danses d'entre les quals podem esmentar per exemple, les anomenades morisques, d'origen hispanomusulmà.

De manera genèrica sí que és fidel amb la història el fet d'establir dues presentacions formals entre la dansa cortesana i la dansa popular de l'edat mitjana: la primera a l'interior, la segona a l'exterior; la primera és solemne i lenta per causa del pesant i fastuós vestuari que cal mostrar i la segona és desenfadada; la primera manté el cos empresonat i per tant, erecte i

---

<sup>38</sup> La Farandola és una dansa provençal d'origen antic, en la qual els ballarins, molts en nombre, formen una llarga cadena que avança serpentejant darrere d'un tocador de flabiol i tamborí (Pujol & Joan Amades, 1936, p. 253-255).

<sup>39</sup> Com és el cas d'Abad Carlés (2004, p. 17-18) .

<sup>40</sup> Terme que habitualment apareix en llengua italiana (*bassa danza*) o en llengua francesa (*basse danse*). Anomenada així, per oposició a les "danses altes", normalment saltades. Les más famoses potser són les *basses danses* recollides per Pierre Attaignant (1530) i les coreografiades per Domenico da Piacenza (Piacenza, 1390- Ferrara, c. 1470) a *De arte saltandi et choreas ducendi* (1425). Així com al seu tractat s'hi troba la descripció de disset balls, només hi figuren quatre mostres de *bassa danza*. (Lee, 2002, p. 29-35)

la segona, permet llibertat de moviments, etc. La tecnologia de la indumentària hi tenia, per tant, molt a veure.

Malgrat tot però, si fos cert que cal establir un fil conductor en la història i que els parèntesis rarament van tenir lloc, és verosímil pensar que de la mateixa manera que a l'antiguitat i al període modern, la cort es divertí ballant puntualment els temes declarats com a populars, també ho féu durant l'edat mitjana. El patrimoni folklòric popular doncs, pervivia en la memòria coreogràfica de la noblesa, per bé que en menor proporció que en la resta de la població. Això explicaria el fet que a meitat del segle XVI es fixi finalment per escrit el patrimoni popular que la noblesa no havia deixat mai de reproduir. Però únicament va ser d'aquesta manera que tingué continuïtat, sinó que fins i tot, les noves coreografies de danses baixes eren basades en melodies d'origen popular.

El que sí cal distingir és la qüestió formal: és natural que un noble format en l'art del caminar, no ballaria de la mateixa manera –com passa avui dia també– que algú sense cap mena de formació corporal.

En conclusió, eren dos aspectes els que diferenciaven un i altre àmbit a l'entorn de la dansa: d'una banda, la proporció quantitativa de noves coreografies solemnes (com la *bassa danza*), respecte a les d'origen popular (per exemple, la carola) i de l'altra, l'elegància i domini corporal d'uns a l'hora de moure's –tan lentament com ràpidament– en les mateixes coreografies que les persones desinformades, corporalment parlant.

### 3.4 La dansa històrica: la dansa a l'edat moderna (del segle XVI al segle XVIII)

Caldria fer dues consideracions prèvies pel que respecta al que s'ha anomenat fa unes dècades –i que en aquesta tesi s'anomenarà també, per bé que es presti a confusió– “dansa històrica”.

De la mateixa manera que passava amb la prehistòria, on només els arqueòlegs especialitzats com Bourcier o Garfinkel, poden parlar amb autoritat del que han interpretat de la imatgeria –per bé que amb cautela i amb l'afegit “per ara” –, només als coreògrafs-intèrprets especialitzats els serà possible de llegir correctament els tractats de dansa històrica, tot i que amb dubtes sobre qüestions no fixades que hauran de resoldre intuïtivament.

La resta de teòrics o investigadors aniran a remolc dels primers, però donat que al cas de la dansa històrica, molt pocs d'entre els primers escriuen per als neòfits, la informació, encara avui, continua essent inaccessible per a la comunitat científica. Així, trobem dades errònies o paradoxes que es perpetuen. Un exemple d'aquestes contradiccions en són declaracions que referint-se a les danses històriques presenten “característiques més simples, amb passos cadenciats, és a dir, res massa complex” (Martínez Pimentel L. C., p. 34), o “suavitat, lliscament, lents” (Pérez Soto, p. 43). Res més lluny de la realitat.<sup>41</sup>

En primer lloc, s'ha de dir que en termes generals hi ha força informació sobre el context històric al qual pertany aquest estil, coincidint amb el període d'història moderna, tot i que, com succeeix a qualsevol disciplina històrica (i per extensió, geogràfica), es fa difícil de delimitar-la adequadament en el temps.

---

<sup>41</sup> L'autora coneix la dansa històrica perquè ha format part de la seva experiència acadèmica i laboral.

El que a occident nosaltres coneixem com a “dansa històrica”, pròpia del període del renaixement i del barroc, serà el preludi a l’anomenada “dansa clàssica”, tot i no tenir res a veure amb el període artístic propi de l’antiguitat hel·lènica.

Ambdós llenguatges –renaixement i barroc– són extremadament formalistes i, tot i que el primer estil ve a ser un dels elements diferenciadors de l’estament noble respecte a la plebs, el segon ho segueix essent, però no únicament en primera persona, sinó també com a espectacle produït per professionals.

En canvi, l’itinerari de la dansa popular, en no ser inicialment codificat i per tant, obligat per la necessitat de poder ser memoritzat d’una tirada, s’heretava amb poques modificacions, si bé fou finalment adoptat –i per tant, registrat coreogràficament– com a divertiment previ al que anomenem “*belle danse*” o “*ballet à la cour*” (ball de cort), reservat a una l’elit social: l’aristocràcia i la reialesa. El *ballet à la cour* era un espectacle de ball desenvolupat entre els segles XVI i XVIII per part dels membres de la mateixa cort francesa.

El mateix s’esdevingué de forma paral·lela entre la literatura oral, la literatura escrita i la música: el fet de poder fixar en el temps l’herència de qualsevol àmbit artístic, permeté reflexionar i tornar més complex el que s’havia après de memòria anteriorment, de generació en generació.

Santana (2002, p. 30-31) explica que la notació coreogràfica va ser creada per poder registrar els moviments amb signes. Entre els tractats coreogràfics en la història de les tecnologies que s’incorporen de manera innovadora en la història de la dansa, cal esmentar-ne



un amb data del 1450 –*De arte saltandi et choreas ducend*– l'autor del qual és Domenico de Piacenza.<sup>42</sup> Aquest tractat senzillament posa per escrit el que ja es portava practicant, cantant i tocant de feia temps. Així, en la dansa, la música, la poesia i el conte, l'escrit sempre secunda la praxi i la tradició.

Cal recordar aquí que la dansa històrica rarament es mou sola perquè l'acompanyen sovint dues germanes: la literatura i la música. El cert és que a la major part de la bibliografia ha oblidat que la seva història és paral·lela a la de la resta de disciplines artístiques.

### 3.4.1 La dansa històrica del renaixement: el *balletto*

“La bella dansa que amb virtut s'alcança  
per donar plaer a l'ànima gentil  
conforta el cor i el fa més senyorívol  
i mostra amb dolçor alegre estampa.”<sup>43</sup>

Ebreo da Pesaro

L'arribada del renaixement comportà una competició entre les corts per aconseguir sorprendre els convidats dels espectacles oferts mesclant dansa i música amb escenografies

---

<sup>42</sup> On s'estableix que la dansa posseeix cinc elements: compàs de mesura (entès com a musicalitat), manera (temperament de l'artista), memòria (la necessitat de l'artista de recordar els passos), divisió de terreny (la superfície horitzontal en la qual es mou el ballari) i *aria* (la qualitat del salt). (Abad Carlés, 2004, p. 20-21)

<sup>43</sup> [Text original traduït per l'autora]  
Il bel danzar che con virtù s'acquista  
per dar piacer all'anima gentile  
conforta il cuore e fal più signorile  
e porge con dolcezza allegra vista.

d'artistes de la talla de Boticelli (1445-1510) o de Da Vinci (1452-1519) i alhora, per mostrar el poder del governant. En aquests escenaris, la dansa va recuperant la seva categoria abans oblidada i serà a les corts del país estrella d'aquest període, Itàlia, on sorgeixin els primers manuals teòrics sobre la praxi de la dansa.

Entre els segles XVI i XVII la dansa europea continuarà existint en contextos socials ben diferenciats. La dansa popular però, aconsegueix introduir-se dins la cort ocupant un lloc de privilegi, tal i com ho testimonien les pintures de Pieter Brueghel el Vell (c.1525-1569) pels voltants del 1560, al marge de les quals no en tenim gaire informació.

La dansa de palau fou promocionada després del Concili de Trento (1545-1563) perquè es considerà que, associada a la música i a la poesia, aconseguia atorgar sumptuositat a les festes dels prínceps que defensaven la Contrareforma. Aquests membres de la cort havien doncs, d'aprendre l'art de ballar amb uns professors que coreografiaven per a ells. Normalment aquests cortesans i monarques ballaven un cop finalitzava la representació teatral a palau executada per part dels professionals.

Els millors mestres de ball se situaran a les corts de Mantua, Ferrara, Milà i Florència, creant uns estils refinats i complexos que passaren a la posteritat amb tractats escrits que crearen precedent a les corts europees quant a estil, coreografia i terminologia, sobretot a França. La dansa esdevingué indispensable per a qualsevol noble, com a mitjà per aconseguir elegància, gestualitat apropiada, agilitat masculina i entrenament militar.

Fou Caterina de Mèdici (1519-1589), filla de Lorenzo II de Mèdici, qui va introduir la dansa a la cort francesa sota la forma de *ballet comique*. Aquesta reina va fer portar del

Piemont el violinista Baldassarino di Belgioioso (s.d.-1587).<sup>44</sup> El 15 d'octubre del 1581 s'estrenà el primer gran ballet de cort, el *Ballet Comique de la Reine Louise*, el primer famós exemple de *ballet à la cour*, mostrat al palau del Louvre.<sup>45</sup>

Una altra important novetat, erròniament atribuïda com a inventora a Maria de Mèdici (1575-1642), és la introducció de l'ús de la cotilla a la seva cort, invent que condicionarà de manera inevitable la forma de dansa fins al segle XX.<sup>46</sup> En tot aquest llarg període històric, només hi hagueren dos moments políticament expansius, com foren la revolució francesa i les guerres napoleòniques, en què la dona decidí alliberar-se també físicament de la cotilla.

No serà fins l'arribada del moviment feminista<sup>47</sup> en què les dones es plantegin desfer-se de la cotilla. I la primera ballarina que les imitarà serà Isadora Duncan, el 1898. Es pot doncs establir un paral·lelisme entre la cotilla, com a il·lustració de la rigidesa d'un règim polític que constreny de la mateixa manera la població i alhora, com a representant del pensament de la classe social dominant i autodominada –físicament i espiritualment– per les barnilles (homes i dones) on l'artifici tècnic i tecnològic la defineix.

---

<sup>44</sup> Que canvià el seu nom pel de Balthazar de Beaujoyeux en arribar a París. Pel casament de Margarita de Lorena, cunyada del seu fill Enric III, aleshores rei de França, Caterina de Mèdici demanà a Beaujoyeux que creés un espectacle grandios que serviria com a eina propagandística i pel qual pagà un milió d'escuts.

<sup>45</sup> El *Ballet Comique de la Reine* fou un conjunt d'episodis mitològics sobre Circe, tots ells cantats, recitats i dansats. En aquest ballet, d'unes vuit hores de duració, hi van assistir entre nou mil i deu mil nobles de les corts europees. Deu orquestres tocaven a l'uníson els balls de l'època que la mateixa reina i les seves dames ballaren (Lee, 2002, p. 44-46).

Cal afegir que no tots els autors diuen el mateix al respecte. Així, per exemple, Rinaldi exclou el gènere femení de la praxi en l'esdeveniment en qüestió (Rinaldi, p. 26). El disseny del vestuari es va enriquir fastuosament. Pel que fa la l'escenografia es van emprar diversos recursos de tramoia, complicats i innovadors per a l'època. La il·luminació es realitzà amb torxes i amb llums de bugies.

<sup>46</sup> Al Renaixement, el cosset de barnilles de forma cònica tenia com a propòsit principal aplanar el pit i disminuir les diferències morfològiques entre l'home i la dona. Aparegut a la cort espanyola del segle XVI, i després ràpidament estesa per les altres corts europees, la cotilla va modelar inicialment el cos de la noblesa; se suposa que per remarcar la « honestat » i la fermesa d'esperit i de modals d'aquells que es volien diferents de la societat que regentaven. Al segle XVI tenia forma cònica, punta més baixa que la cintura, pit aplanat. Procedent de l'univers masculí i militar, la cotilla era més aviat percebuda com una « armadura » física i moral reservada a l'alta societat. (Steele, 2001, p. 5-13)

No és estrany però, que li fos atribuït aquest invent a causa del conegut caràcter ambiciós i maquiavèlic que la féu famosa.

<sup>47</sup> La primera onada del moviment feminista es situa a finals del segle XIX.

La dansa, en conseqüència, serà –perquè no pot ésser d’altra manera– formalment rígida: els cossos es mantindran erectes per la tecnologia del vestit (sense curvatures ni doblecs), els desplaçaments seran geomètrics per la tecnologia codificada dels tractats i finalment, els moviments seran estrictament verticals, com si d’un pal es tractés, perquè aquesta tecnologia primerenca no admet cap altra possibilitat física, com tampoc, i de manera paral·lela, la societat s’estructura en un sistema altament jerarquitzat i gràficament parlant, verticalitzant. Per tant, la complexitat formal es reduirà, per bé que artificiosament construïda, a la sintaxi de la coreografia, centrada en el petit espai que els instruments tecnològics permeten: la coreografia de passos del ballet.

El que aleshores s’entenia per ballet, era una coreografia espacial on l’escenari i la música tenien gran rellevància i on els personatges (homes o dones) es movien amb gràcia i amb exacta coordinació. De fet, la paraula francesa ballet deriva del terme italià *balletto* (diminutiu de *ballo*). En ell es desenvolupava un tema mitològic i era protagonitzat per cortesans francesos disfressats de forma luxosa i amb màscares. El tema mitològic definia els poemes declamats, els temps musicals i els ballets teatralitzats. Per tant, el poc fil narratiu que contenia –quan n’hi havia– es limitava a la part dansada.<sup>48</sup>

Els espectacles es desenvolupaven en un saló enmig del públic, sense que existís separació entre públic i ballarins, exactament com avui ha recuperat la dansa contemporània desenvolupada en l’espai urbà. Poc a poc, van aparèixer els escenaris que coneixem avui, allunyats del públic per consolidar-se al segle XVII com l’espai propi d’un art professional.

---

<sup>48</sup> El *Ballet Comique de la Reine Louise*, per exemple, va desenvolupar la història mitològica de Circe.

Cal recordar aquí que la identificació que la modernitat ha assumit (al segle XIX) entre dansa i moviment és quelcom força recent: “l'historiador de dansa Mark Franko ha demostrat que al Renaixement, la coreografia s'autodefinia només secundàriament en relació amb el moviment”<sup>49</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 16).

El 1588 vindria la publicació d'un altre tractat del jesuïta Thoinot Arbeau (1519-1595)<sup>50</sup>, rellevant perquè descriu passos (*gaillarde, pavane, branles, matachins*, etc.) i també braços, recomanacions de posicions, estudi de la geometria de la dansa i explicacions sobre la relació dansa-música. La paraula “coreografia” s'encunyarà al segle XVIII partint de l'*Orchesografia* (*orchesis*, dansa i *graphie*, escriptura) d'Arbeau.

Parlar d'Arbeau significa tractar per primer cop la construcció mental en solitari de la dansa. El silenci és present a l'*Orchesographie* d'Arbeau<sup>51</sup> quan el seu alumne Capriol, amb qui dialoga durant tot el tractat, imagina com ballarà en la seva estança la coreografia que el seu mestre escriví per tal de poder ser recordat. I allà hi dibuixarà el recorregut coreografiat mentre imaginarà la presència del mestre Arbeau, ja traspasat, ballant en duet amb ell. Per això, Lepecki parafraseja Derrida (1978, p. 235) quan parla d'escena “teològica”, que comporta un autor creador absent que amb un text i des de lluny, reuneix i dirigeix el temps de la representació a directors, actors i intèrprets.

---

<sup>49</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>50</sup> Thoinot Arbeau (Arbeau, 1589) és un anagrama que el clergue francès Jehan Tabourot utilitzà com a pseudònim. Tabourot és especialment famós per l'*Orchésographie* (publicada a França el 1589), un estudi de la dansa en societat a la França renaixentista del segle XVI. Aquest manual dona informació crítica sobre el capteniment als salons de ball i sobre la necessària interacció entre els músics i els balladors. Conté molts gravats tant de balladors com d'instrumentistes i inclou també gràfics amb nombroses explicacions dels passos de dansa posats en paral·lel amb la partitura, una innovació important en el camp de la notació de la dansa.

<sup>51</sup> Veure pàgina 332.

El mot *Orchesographie* que el sacerdot Arbeau inventà, fou encaixant un vers de l'Eclesiastès (3, 1-8) :

Tot té el seu moment  
sota el cel hi ha un temps  
per a cada cosa.  
...  
Un temps de plorar  
i un temps de riure,  
un temps de plànyer-se  
i un temps de dansar.

La fusió en un sol terme unia en una única temporalitat la dansa: ballar i lamentar-se eren una sola cosa. Aquesta semàntica avui dia és contemporània: desapareix l'ara, el present i amb aquesta desaparició la melancolia per allò perdut. La coreografia naixerà com a tecnologia que té com a objectiu fixar l'absència en la presència de tal manera que qui va escriure la dansa es comunica amb el que avui l'executa, és a dir, Arbeau amb Capriol. (Lepecki & Conde-Salazar, p. 219-221)

La partitura coreogràfica és, per a Lepecki, i referint-se a l'*Orchesografia* de Thoinot Arbeau, “una tecnologia solipsista per socialitzar-se amb allò espectral, fent present la força d'allò absent en el camp del desig masculí. L'efecte coreogràfic pot ser ara qualificat com l'efecte espectral de l'escriptura en el camp del desig masculí (Lepecki & Conde-Salazar, p. 58)”. Aquí Lepecki es refereix al vincle entre el mestre jesuïta i l'advocat que desitja aprendre: el mateix Thoinot Arbeau i Capriol, l'alumne amb qui dialoga el mestre a l'*Orchesographie*.

No ens estem avançant, almenys conceptualment, al que serà la telepresència digital del segle XXI?<sup>52</sup>

### 3.4.2 La dansa històrica del període barroc: el *ballet de cour*

“Un rei de França hauria de veure aquests entreteniments com alguna cosa més que simples plaers. La gent gaudeix de l'espectacle que en el fons sempre té, bàsicament, com a finalitat plaure'ls. D'aquí en prenem les seves ments i els seus cors, i de vegades de manera amb més força potser que la recompensa i els beneficis que n'obtenim. Als ulls dels estrangers, el que es consumeix amb aquestes despeses pot semblar superflu, però deixa en ells una impressió molt favorable de magnificència, poder, riquesa i grandesa.”<sup>53</sup>

Molière

Així com s'anomenaren Belles Arts (*Beaux-Arts*) a la pintura, l'escultura i l'arquitectura, o les Bones Lletres (*Belles-Lettres*) es designà Bella Dansa (*Belle Danse*) o Ballet de Cort

---

<sup>52</sup> Veure pàgines 427-431.

<sup>53</sup> [Text original traduït per l'autora]

Un roi de France doit voir dans ces divertissements autre chose que de simples plaisirs. Les peuples se plaisent au spectacle où, au fond, on a toujours pour but de leur plaire. Par là nous tenons leurs esprits et leurs coeur quelquefois plus fortement peut-être que la récompense et les bienfaits. A l'égard des étrangers, ce qui se consume en ces dépenses, qui peuvent passer pour superflues, fait sur eux une impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur.

(*Ballet de Cour*) a la dansa culta que nasqué a la segona meitat del segle XVII i que pervisqué fins la Revolució Francesa (1789).

La *Belle Danse* serà la primera dansa acadèmica com a resultat de l'esforç de Lluís XIV de sistematitzar la dansa, creant l'Acadèmia Reial de la Dansa, els tècnics de la qual universalitzaran el seu llenguatge mitjançant els tractats escrits.

És precís fer aquí un incís per mirar d'aclarir l'adjectiu "barroc". S'usarà, com s'acostuma a fer, per designar l'estil de dansa culta dels segles XVII i XVIII, per bé que hi ha detractors a l'hora d'adjectivar-la com a "barroca" perquè pensen que de cap manera fa al·lusió a l'estil en qüestió. És cert que la geometrització de la dansa d'aquests segles s'alia amb la seva música, però alguns consideren que més aviat ho fa amb el classicisme plàstic francòfon que no pas amb l'estil grandiloqüent de la contrareforma romana.<sup>54</sup>

Durant el regnat de Lluís XIII (1610-1643) i de Lluís XIV (1643-1715) fou indispensable per a un home de qualitat saber dansar per tal poder participar dignament de la companyia del rei i dels cortesans en els ballets. Lluís XIII i el seu primer ministre, el cardenal Richelieu (1585-1642), van usar el ballet per mostrar l'autoritat del monarca, cosa que reforçà la complexa propaganda política que acompanyà els espectacles de la cort de Lluís XIV, on ell mateix intervingué com a solista.<sup>55</sup>

De ben jove, el rei francès fou l'impulsor de la dansa de la cort, entre d'altres coses, perquè ell mateix n'era un ballarí extraordinari, però sobretot, perquè va comprendre

---

<sup>54</sup> Idèntica relació s'estableix entre l'arquitectura del classicisme de Versailles i el barroquisme de Bernini.

<sup>55</sup> Jean Baptiste Lully (1632-1687), compositor i ballarí d'origen italià, ja composà per a ell, quan només tenia tretze anys, una entrada al *Ballet de la Nuit* que durà el mateix nombre d'hores: un Lluís XIV adolescent apareixia pintat de color daurat representant Apol·lo i amb una màscara en forma sol, atorgant-li així de per vida el sobrenom de rei Sol.



preclarament que podia convertir-se en l'instrument de submissió econòmica dels seus endeutats cortesans: a més festes, més balls; a més balls, més vestits (recordem que els vestits eren extremadament cars) i més classes de dansa particulars (fem-ne memòria: un mestre de ball era alhora músic, coreògraf i ballarí, i el seu salari s'havia de pagar durant tot l'any). Si l'aristocràcia s'endeutava amb el seu propi rei per poder assistir als seus balls sense fer el ridícul, podria dominar-la. I si l'aparell propagandístic, basat en la sumptuositat de les seves arts, traspassaven els murs del palau i de les fronteres, podria dominar alhora el país i la geografia europea.

D'altra banda, l'estructura formal d'aquest tipus de dansa, projectava simbòlicament els graons de la societat estamental en la qual el rei s'identificava amb el poder diví:

La coreografia es basa principalment en el treball al voltant de la vertical. El cos barroc és un cos vertical, col·locat entre el cel i la terra que ha d'establir una connexió entre aquests dues categories. El rei-ballarí, com a monarca de dret diví i representant de Déu a la terra, és al seu torn responsable de la metamorfosi de la relació vertical de l'home amb l'univers.<sup>56</sup>

(Dansomanie. L'histoire et l'actualité de la danse en France et dans le monde)

En aquest context doncs, es pot imaginar com van arribar a ser de complicades –i d'odiades– les coreografies que idearen els mestres de ball, escrites en un alfabet incompreensible pels neòfits. Quan la majoria de la població encara no tenia accés a la lectura de lletres, un nou llenguatge s'entestava a excloure als recents nouvinguts al benestar.

---

<sup>56</sup> [Text original traduït per l'autora]

La chorégraphie s'appuie d'abord sur un travail autour de la verticale. Le corps baroque est un corps vertical, placé entre le ciel et la terre, et qui se doit d'établir une connexion entre ces deux instances. Le roi-danseur, en tant que monarque de droit divin et représentant de Dieu sur la terre, est lui-même chargé de métaphoriser cette relation verticale de l'homme à l'univers.

Per aquesta raó, no és del tot certa l’afirmació de Martínez Pimentel al respecte:

Ressaltem que en aquest període, els *balletos* de la Cort [sic] eren totalment creats, organitzats i executats pels nobles, sent una dansa de característiques més simples, amb passos cadenciats, és a dir, no hi havia res massa complex o amb grans acrobàcies.<sup>57</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 32-33)

Si s’aprèn a llegir el que els tractats de l’època mostraven, el que s’havia d’executar és d’una elevadíssima complexitat memorística, espacial i tècnica, impossible de ser assumida per algú que no fos “professional” de la dansa, i en realitat practicada per part de qualsevol noble de la cort francesa dels segles XVII i XVIII.<sup>58</sup>

Es comprova doncs, com la dansa a la cort cerca el contrari que la dansa del poble: separar, enlloc d’amalgamar. Exactament igual que la resta de les arts: era fàcil de memoritzar la música barroca? No semblava molt similar una frase a l’altra? No estava farcida de progressions melòdiques que responien a complexes fórmules harmòniques, impossibles de compondre sense un absolut domini de l’art del contrapunt i de la fuga? No es requeria una memòria prodigiosa per poder tocar sense partitura? Només l’elit de l’elit podria assolir el repte proposat. I de manera rigorosament exacta, succeïa amb l’art de la dansa o de la paraula escrita.

En aquesta creixent importància que es conferí a l’art dansat, hi contribuí de manera inequívoca l’aparell tecnològic de l’època, sempre al servei de sa majestat. Recordem per

---

<sup>57</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>58</sup> No es fa referència aquí al terme professional com a persona que rep honoraris per una tasca realitzada, sinó més aviat a aquella persona que es converteix en especialista, gràcies a una considerable inversió d’hores en la tasca en qüestió.

exemple, tot l'aparell escenogràfic que François Vatel (1631-1671) fou capaç de fer dissenyar en la recepció de Lluís XIV al castell de Lluís II, comte de Borbó-Condé, magníficament ambientat al film *L'Allée du Roi* (1996).<sup>59</sup>

No és una novetat l'ús de la tecnologia a la dansa, sobretot si pensem en un instrument escenogràfic. Ens podem remuntar al teatre grec que tenia grans panells giratoris per a cada escena o al renaixement amb escenaris mòbils.

El 1700 fou Raoul-Auger Feuillet (165-1710), autor del manual de dansa barroca *Chorégraphie, ou L'Art d'Écrire la Danse par Caractères, Figures et Signes Démonstratifs*, qui encunyà el terme coreografia i proposà un quadrat blanc buit per aprendre a coreografiar, aspecte sobre el qual es retornarà al capítol següent.

El darrer tractat que s'esmentarà en aquest recorregut d'evolució tecnicotecnològica té per autor al conegut ballarí i coreògraf Pierre Beauchamp (1636-1705), que el 1650 es convertí en mestre de dansa del Lluís XIV, en *superintendent* del ballet a la cort de Lluís XIV i en director de l'Académie Royale de Danse.<sup>60</sup> A banda de qüestions purament formals, incorporà definitivament els vestits lleugers, les sabates flexibles i lleugeres, les llargues seqüències de ball i finalment, la introducció de les ballarines professionals, donant lloc al que s'anomenarà el ballet "preromàntic".

<sup>59</sup> François Vatel (1631-1671), d'origen suís, va ser un xef de rebosteria, servei de càtering, cambrer i majordom francès, servint successivament Nicolau Fouquet, superintendent de finances de Lluís XIV i el príncep Lluís II de Borbó-Condé. Gran organitzador dels festivals i de les festes sumptuoses al Chateau de Vaux le Vicomte i al castell de Chantilly, sota el regnat de Lluís XIV, va passar a la posteritat quan es va suïcidar durant una recepció perquè el peix del dia arribava amb retard. (DeJean, p. 117-119)

<sup>60</sup> Beauchamp va assentar les bases del que s'anomenava dansa noble, definint les cinc posicions del ballet clàssic, ja esbossades amb Thoinot Arbeau el 1588 a l'*Orchesographie*, així com l'escriptura coreogràfica actual. Beauchamp posà èmfasi en certs aspectes com la posició cap enfora de les cames (posició *en dehors* per mostrar els talons de plata del rei o per mostrar més fàcilment els passos des de tots els puntes de l'escenari) i dels peus (les cinc posicions clàssiques i el *battement tendu* per poder mostrar els passos a tot el públic més fàcilment) i els braços (els *port de bras*). Heus aquí per què el vocabulari francès encara perviu. (Rameau, 1748) [no es pot indicar cap pàgina en concret perquè no està numerat i perquè, de fet, tot el llibre el dedica a explicar aquestes posicions].

### 3.4.3 La dansa preromànica: el *ballet*

Un segon factor del declivi de la dansa de la cort (Duron, 2009, p. 126-129) fou –a banda de l'esmentada desaparició de Lluís XIV com a ballarí solista– el fet que el successor del rei Sol no tenia tant d'interès per la dansa. Amb Lluís XV (1715-1774) doncs, el ballet de cort, el ballet còmic i el ballet tràgic comencen a desaparèixer per donar lloc a un nou concepte ja desvinculat progressivament i definitivament de l'òpera el 1760, entesa com a veu o com a parla.

El gran tall en la història de la dansa s'esdevé amb el canvi espacial: ens desplaçem del palau al teatre de palau. I un cop més, ens mourem del teatre de palau al teatre del carrer. Per bé que l'art nascut al sòl aristocràtic es resisteix a ser accessible a la resta de classes, acaba essent contemplat per aquells que, a banda d'interès, posseeixen els diners per poder pagar-ne l'entrada.

Lluís XIV havia plantat la llavor de la dansa professional quan creà l'Académie Royale de Danse el 1661<sup>61</sup> i l'Escola de Dansa de l'Òpera el 1713, institucionalitzant l'ensenyament reglat de l'art de la dansa. Durant la segona meitat del segle XVII, per tant, el ball estava integrat en tots els gèneres operístics i també dramàtics (Lecomte).

És interessant recordar la situació de la dona en les arts escèniques professionals. Lluís XIV va imposar que el cos de ball professional de l'Òpera estigués integrat per dotze homes i deu dones a partir del 1681 quan inicialment no era permès que les dones en formessin part.

---

<sup>61</sup> L'actual Òpera de Paris, així com l'Académie Royale de Musique el 1669 (anomenada també *Opera* a l'època).

En aquells temps, la dansa professional era exclusivament masculina ja que els papers femenins eren interpretats per homes.

Sembla ser que Lully va promocionar l'aparició de la dona a l'escenari, així com el trasllat de la dansa a teatres convencionals. Això donà lloc a l'aparició de les primeres ballarines ja a finals del segle XVII i a les primeres estrelles del ballet, que podien ser tant homes com dones.

I és justament aquí on comença la carrera del professional per fer-se un nom, per desplaçar el competidor. Tot s'hi val: ara ja no únicament el llenguatge tècnic serà l'aliat per aconseguir l'admiració, ara la tecnologia pròpiament dita també entra en joc. I amb ella, neix el geni: la Sallé, la Camargo, la Pavlova, etc. són alguns dels noms que crearan vertaderes addiccions entre el públic.

De quina tecnologia estem parlant? Per començar, les dones es deslliuraran progressivament de la perruca i de la màscara i sobretot, retallaran els baixos de les faldilles: un rostre, un cos lleuger, uns passos a velocitat vertiginosa, i unes cames es mostren impúdicament en públic.

Totes les ballarines, professionals o cortesanes, ballaven amb sabates de taló, vestint encara perruques i cotilles, cosa que limitava en gran manera el seu moviment. Per contra, al segle XVIII l'home ja només es veia limitat per la casaca, ja que els pantalons fins als genolls no l'impedia lluir la seva tècnica. Aquesta limitació que encara patia la dona, anà desapareixent a mesura que algunes dones, per tal d'equiparar-se tècnicament amb els homes, decidiren tallar els baixos de la seva faldilla.

La gran ballarina d'aquesta època, la francesa Marie Camargo (1710-1770), fou la primera a ballar sense talons i a tallant-se el vestit fins a mig turmell.<sup>62</sup> La Camargo es feu molt coneguda per la seva tècnica i poc després Marie Sallé (1707-1756) es convertí en la seva rival gràcies a l'expressivitat del seu rostre, mostrat sense màscara. El mateix Voltaire (1694-1778) en parlà en un famós madrigal “A les Senyorettes Camargo i Sallé”, publicat el 1745.<sup>63</sup> (Gest, p. 32)

Seguidament, encara al segle XVIII, la dona ballarina es desfà de la tecnologia que promocionà Maria de Médici, la cotilla: així podrà moure lliurement, per fi, el tors i els braços i semblar humana.

El ballet que avui anomenem *clàssic*, va sorgir en aquesta França, un xic més tard, a finals del segle XVIII i es va desenvolupar esplendorosament a la Rússia tsarista a finals del segle XIX, tot i que les seves arrels es troben al sòl italià.

Al segle XVIII el ballet de cort, transformat en òpera-ballet gràcies al compositor Jean-Philippe Rameau (1683-1764), esdevé un espectacle per sí mateix, ara produït per professionals.<sup>64</sup> La comèdia ballet fou promoguda per Jean-Batiste Lully (1632-1687) amb

---

<sup>62</sup> Marie Camargo va aconseguir passar de la *danse basse* a la *danse haute* (és a dir, passar d'un pla horitzontal a un pla vertical) i a mostrar l'*entrechat quatre*, una acrobàcia amb els peus a l'aire.

<sup>63</sup> [Text original traduït per l'autora]  
 À Mesdemoiselles Camargo et Sallé:  
 Ah, Camargo que vous êtes brillante!  
 Mais que Sallé, grand Dieux, est ravissante!  
 Que vos pas sont légers et que les siens son doux!  
 Elle est inimitable et vous êtes nouvelle.  
 Las nymphes sautent comme vous,  
 Mais les Grâces dansent comme elle.

<sup>64</sup> Aquesta darrera era una forma musical que incloïa el ballet com a art predominant. *Les Indes Galantes* (1735), inclòs dins del nou gènere anomenat *ballet géographique*, de Jean-Philippe Rameau és l'òpera ballet considerada que assenyala la divergència entre el ballet social (*ballet à la cour*) i el ballet professional que pretén assolir un nivell tècnic

l'objectiu d'unificar escenes, música (els ballets fins aleshores havien tingut sempre diferents compositors i pintors) i dansa mitjançant la unitat teatral que li conferí Jean-Baptiste Poquelin, popularment conegut com a Molière (1622-1673), amb el qual treballà: aquest gènere doncs, es configurà com una obra teatral amb intermedis de dansa totalment vinculats a l'acció dramàtica (Abad Carlés, 2004, p. 34).

Posteriorment, la dansa es comença a independitzar de l'òpera, a ser professionalitzada i a valer-se per ella sola sense recursos aliens al seu propi llenguatge. Aquest llenguatge del ballet francès, basat en l'equilibri, la simetria, la mesura i la *clarté*<sup>65</sup>, s'exportà a tot Europa, convertint-se així en el primer llenguatge de dansa universal del continent i posteriorment d'arreu del món gràcies als tractats de Pierre Rameau (1674-1748)<sup>66</sup>, Raoul-Auger Feuillet (c.1660-1710)<sup>67</sup> i Jean-Georges Noverre (1727-1810), anomenat el “Shakespeare de la dansa” que fins i tot, ha donat lloc al Dia Internacional de la Dansa que coincideix amb la seva data de naixement, el dia 29 d'abril.<sup>68</sup>

Des del renaixement fins a la il·lustració, la dansa va ser molt més que una simple distracció. Concebuda pels mestres de ball, la majoria dels quals eren músics i ballarins alhora, va estar estretament vinculada als llenguatges musicals que li donaren nom (*pavane*,

---

que el primer no atenyia (Abad Carlés, 2004, p. 46-47). En els cossos de ball s'intentava mantenir la simetria tradicional i que l'emoció prevalgués per sobre de la tècnica.

<sup>65</sup> Netedat, claredat, precisió.

<sup>66</sup> Pierre Rameau va difondre el treball de Beauchamp al llibre *Maître à danser* del 1725, detallant encara més, les posicions del cos, dels peus i dels passos.

<sup>67</sup> R.A. Feuillet inventa un sistema de notació del moviment dansat que es publica sota el títol *Chorégraphie* que ràpidament esdevé norma a tot Europa, per poder aprendre a ballar la que s'anomena *belle danse*. Es poden contemplar de manera interactiva les imatges i el text de les coreografies de Feuillet al lloc web següent: <http://archive.org/stream/choregraphieoula00feui#page/n191/mode/1up> (Feuillet)

<sup>68</sup> Jean-Georges Noverre, coreògraf francès i teòric de la dansa, eliminà les màscares i les pesades perruques amb l'objectiu de fer una dansa més natural, influït per Marie Sallé. Noverre es concentrà en l'expressió i en l'argument i establí definitivament les cinc posicions del ballet que avui anomenem de ballet clàssic. La seva obra més coneguda són les *Cartes* que tot amant de la dansa ha de conèixer (Andros).

*gaillarde, branle, courante, minuet, sarabande, chaconne, rigaudon, contredanse*). Música, dansa i cultura clàssica es barrejaren en l'òpera francesa fins al punt que els espectadors feien una immersió en aquest compendi cultural europeu.

La història que s'ha descrit és la del ballet occidental, que tenia com a estrelles les figures femenines i paradoxalment, només delegava al gènere masculí la tasca d'escriure els seus passos. De forma general doncs, es pot dir que la dona balla i l'home escriu la coreografia. Evidentment hi ha excepcions, com el Gran Vestris italià<sup>69</sup>, però aquesta és la norma general: la dona executa el que l'home decideix. De fet, hi hauria res de diferent respecte al que s'esdevenia en qualsevol llar de l'època? I tampoc, res de diferent respecte a la resta de disciplines artístiques, per bé que potser es pot admetre que en l'àmbit de la dansa no era tan mal vist que una dona hi treballés.

Finalment, s'ha observat com la tecnologia en l'època de les monarquies, la dansa i tot el que l'envolta forma part d'un projecte polític posicionant-se al servei d'una autoritat indiscutible que no escatima recursos de cap mena (tractats, coreografia vertical, vestuari, cotilles, escenografia, perruques, sabates de taló) en una cursa per enlairar-se cap a l'espai celeste que li és propi: la divinitat.

### **3.5 La dansa clàssica i el ballet romàntic (segle XIX)**

---

<sup>69</sup> El ballarí però, més famós fou el florentí Gaetano Vestris (1729-1808) qui també decidí prescindir de la màscara com Marie Sallé. Vestris fou el primer a fer una pirueta, tal i com nosaltres la coneixem i també era conegut per l'extraordinària tècnica i per la capacitat que tenia de passar d'un estat anímic a un altre en pocs segons. En ell s'unien emoció i tècnica. Vestris fou conegut com "El déu de la Dansa" i s'han recopilat nombrosos escrits sobre la seva gran vanitat. S'explica, per exemple, que en una ocasió el Gran Vestris va ser trepitjat per una dama parisense i que va exclamar: "senyora, acaba de posar París en un dol de quinze dies" (Abad Carlés, 2004, p. 43-46).



El ballet romàntic esdevé l'espai natural de la consagració de l'artista professional: la tecnologia ja no és al servei del poder polític, sinó de la ideologia que farà germinar les revolucions burgeses.

Per a fer entendre aquestes idees als assistents l'aparell logístic teatral també se servirà de noves tecnologies com les sabatilles de punta o la focalització llumínica de l'escena, primer amb espelmes i després amb bombetes. L'electricitat per tant, serà cabdal en la rígida línia de separació que per primer cop s'estableix entre dos móns: el terrenal, a les fosques i l'eteri, a l'escenari.

El resultat serà la construcció del mite de l'artista, no únicament glossat per la ploma dels crítics, sinó ara ja des de la mirada subjugada dels espectadors i en concret, la consagració de la solista femenina, malgrat conservar encara la figura del coreògraf masculí.

D'altra banda, la música, germana bessona de la dansa des de l'edat moderna, inicialment es limita a ésser reciclada del bagul de la història, per agermanar-se de nou amb ella i renovar-se amb la l'aparició del gènere del Musical de la mà de Txaikovski (1840-1893).

### **3.5.1 Primer període: Copenhague i París**

S'estableix un primer període de dansa romàntica, a cavall entre les capitals de París i Copenhague.

En totes elles es continua la història de la tecnologia en dansa al segle XIX amb la incorporació d'una extensió o pròtesi de les cames per simular el vol de les dones fades i que, de pas, serà útil per justificar la capacitat de sacrifici de l'artista: les sabatilles de punta.

La verticalitat visual en sortirà reforçada, és cert, però ara s'equilibren les direccions amb l'exhibició de nous moviments i desplaçaments horitzontals nascuts d'una indumentària lliure del pes i les carcasses que constrenyien el cos.

També s'escurçaran encara més les faldilles i s'exhibirà la potència d'unes boniques cames de gasela amb el *tutu*. Ja tenim l'uniforme complet d'un cos d'àngel-fada. La dona real, en canvi, resta asseguda a platea mentre contempla la imatge romàntica del que somnia ser.

Per finalitzar el recorregut tecnològic en la dansa romàntica, s'afegeix una impactant escenografia de caire realista amb imatges reproduïdes per daguerreotips.

Si a més de tot això, la quarta paret ve imposada per l'invent de les llum de gas que deixa la platea en la foscor total, la distància física i metafòrica entre escena i públic, es veurà incrementada. El que contemplarà l'auditori al segle XIX ja no seran persones, no seran cossos de debò, sinó éssers sobrenaturals, eteris, que tenen la missió de recordar l'antiga dualitat cos-ànima mitjançant la narració d'una història teatral sense veu pròpia (la música hi és "adoptada" únicament) i en la dissociació dona espectadora i dona fada. La gramàtica corporal i la narrativa doncs, s'aliaran per evocar sentiments amb els quals el públic s'hi identifica i es commou.

Tot plegat visibilitza el corrent romàntic que clama per la llibertat individual, per la capacitat d'ennoblir-se, no mitjançant l'autodisciplina i la rigidesa visual que s'imposava la reialesa d'antuvi quan dansava, sinó més aviat per la l'expressió fluïda de les emocions, l'iceberg de les quals comença a desfer-se a l'escena.

Salvatore Viganò (1769-1821), fou un coreògraf italià que es pot considerar precursor del Romanticisme. Com Beethoven (1770-1827) –amb qui de fet, treballà–, s'inspirà en l'estètica classicista, però també com ell, introduí canvis que anuncien el nou estil romàntic: Viganò per exemple, proposa que tots els ballarins tinguin vida pròpia.<sup>70</sup>

La història de la dansa escènica pròpiament romàntica però, comença amb Carlo Blasis (1795-1878).<sup>71</sup> La dansa, tal i com hem observat, porta un gran retard en la codificació del seu vocabulari i en la conservació de les seves obres. El *Codi de Terpsícore*, del 1820 va ser el referent per a tots els Mestres de ballet italians d'Europa. La total separació de la dansa cortesana de la dansa popular impedí que la primera s'enriquís de la segona, que s'alliberà abans en tors i braços.

El triomf del ballet romàntic és fruit de diversos factors, molts d'ells de caire tecnològic. D'una banda, d'un avenç en matèria de dansa: l'elevació, realitzant grans salts i servint-se de les sabatilles de puntes. En segon lloc, dels valors de l'època: el culte a la individualitat, el

---

<sup>70</sup> Una altra novetat de Viganò fou l'exclusió de la improvisació i paradoxalment, la inclusió de petites modificacions de forma constant. Aquestes indecisions li suposaren retards i en conseqüència, nerviosisme per part dels professionals amb qui treballava, Beethoven inclòs (Gibbs, p. 2), del qual digué a l'impressor: "he compost un ballet, però el mestre de ballet no ha realitzat la seva part amb èxit" (Abad Carlés, 2004, p. 54-55).

<sup>71</sup> Carlo Blasis (1795–1878), mestre, coreògraf i ballarí italià. La seva activitat professional i pedagògica contribuï a perfeccionament del ballet (*Tractat elemental de l'art de la dansa*, 1820; *Codi de Terpsícore*, 1828). Blasis teoritzà sobre la posició *en dehors*, la *danse d'élevation*, els *arabesques*, els *plié*, les *pirouettes*, l'*attitude*. Estableix també tres caràcters: el seriós (executa el paper de noble o príncep com fou Rudolf Nureyev), el demi-caractère (similar al primer, però sense tanta alçada, però amb major tècnica, com Mikhail Baryshnikov) i el còmic (com Wayne Sleep). No parla en canvi de les ballarines. Els passos avui dia són els mateixos, però la idea de classe dividida en barra i centre encara no existia, com tampoc les puntes que es van començar a utilitzar per part de Maria Taglioni (Kassing, p. 134-135).

sentiment tràgic producte d'allò intangible i irreal, l'antídot d'allò racional, etc. Un exemple que il·lustra aquest esperit, va ser l'onada de suïcidis “alla *Werther*”<sup>72</sup> a tot Europa. Un tercer factor relacionat amb el tema que ens ocupa (Abad Carlés, 2004, p. 66-68), és l'avenç escènic: la introducció dels teatres de llum de gas crea una llum fantasmal, així com la tècnica de Daguerre (1787-1851), el daguerreotip (1839), permetia la superposició de decorats i efectes lumínics que donaven profunditat a l'espai escènic, fomentant la sensació de món semi real.

Aquests quatre indicadors queden registrats en el que es considera el primer ballet romàntic de l'any 1831, inclòs dins l'òpera *Robert le Diable* de Meyerbeer (1791-1864).<sup>73</sup> Les novetats d'aquest ballet (Abad Carlés, 2004, p. 71-74) per tant, foren la foscor en la qual es deixà per primer cop a l'audiència, creant un efecte fantasmagòric romàntic, així com l'aparició en el *Ballet de les Monges* dels esperits de les monges ballant en robes lleugeres de tul –que permetia la llibertat de moviments, a més de crear un ambient espectral– i l'aparició de Maria Taglioni en el paper d'abadessa, ballant en puntes.

Sabem que Perrot (1810-1892) portà a escena *Giselle* (Greskovic, p. 301-325)<sup>74</sup> a Rússia el 1848 per als solistes Marius Petipa (1818-1910) i Fanny Elssler (1818-1894), com també el

<sup>72</sup> *Werther* és una òpera en quatre actes de Jules Massenet sobre un llibret en francès d'Édouard Blau, Paul Milliet i Georges Hartmann, basat en la novel·la *Els sofriments del jove Werther* de Johann Wolfgang von Goethe. Va ser estrenada a la Hofoper de Viena el 16 de febrer de 1892 (Fisher, p. 4).

<sup>73</sup> El 22 de novembre de 1831, a París, l'escenari va ser brillantment il·luminat amb llums de gas, per a l'estrena de *Robert le diable* de Giacomo Meyerbeer, però les condicions pels intèrprets eren encara massa precàries i diverses coses van succeir en aquesta mateixa nit: una estructura que sostenia dotze làmpades es va ensorrar gairebé a sobre de la soprano Julie Dorus Gras, que entrava a escena; la cèlebre ballarina Marie Taglioni va ser gairebé atrapada per una cortina que queia; i el tenor estrella Adolphe Nourrit, accidentalment va caure. En resum, els teatres tenien molt de camí per recórrer abans de ser considerats llocs de treball segurs (Hutchinson Guest & Arne Jürgensen, p. 2).

<sup>74</sup> *Giselle* és un ballet en dos actes estrenat a París en 1841, coreografiat per Jules Perrot i Jean Coralli, amb música d'Adolphe Adam i llibret de Théophile Gautier i Jules-Henri Vernoy. D'estil romàntic, està ambientada en un entorn camperol a Alemanya a l'època medieval. La història que narra està inspirada en l'obra *De l'Allemagne* que Heinrich Heine havia escrit en 1835. *Giselle* és un ballet emblemàtic i el paper de la seva protagonista femenina ha esdevingut mític al repertori clàssic. A la música original d'Adam hom va afegir una variació al primer acte amb posterioritat, no es coneix l'autor d'aquesta però es creu que no va ser Adam sinó Leon Minkus. Els moments que

mateix Petipa en retocà la coreografia. L'èxit de l'obra rau en la qualitat de música, text i coreografia, que amb molts pocs passos i sota una aparent simplicitat, és excepcional. També és singular el fet que una sola ballarina interpreti el mateix personatge en la versió terrenal i la no terrenal perquè fins ara, el personatges solistes es desdoblaven en dues personalitats: una d'etèria i una de sòlida. Això ens portarà un cop més al capítol de la dansa híbrida del segle actual i en concret, al doble digital.<sup>75</sup>

Per primer cop també, s'escriu una partitura original –d'Adolphe Adam (1803–1856)–, deixant enrere el costum d'ensamblar diversos fragments d'òperes anteriors (Abad Carlés, 2004, p. 81-83). Així apareixen els *leitmotiv* associats a cada personatge i a cada escena.<sup>76</sup> La música per tant, deixa de ser reciclada per ésser una digna acompanyant, tot i que no és encara la partenaire d'un duet.

Una altra novetat aplicada a la coreografia de quatre famoses solistes femenines, el *Grand Pas à Quatre* de Perrot, és el fet que per primer cop era carent d'argument, convertint-se en el precedent dels ballets abstractes o sense argument del segle XX.<sup>77</sup> El que provocà també

---

expressen bogeria exigeixen una enorme capacitat tècnica tant per part dels cantants, especialment al primer acte, com per la dels ballarins (Greskovic, p. 299-300).

<sup>75</sup> Veure pàgina 588.

<sup>76</sup> Un *leitmotiv* (de l'alemany "motiu conductor") és una figura artística que, unida a un contingut determinat, es repeteix durant una obra d'art. ... Té el seu origen a la música. Dependent de la disciplina (música, pintura, arquitectura o literatura) s'introdueixen i es desenvolupen diferents motius. Així, colors, composicions, símbols, persones, melodies, frases, etc., poden usar-se com a leitmotiv. En aquest cas, dins l'obra s'identifiquen plenament amb el contingut representat i només s'utilitzen en relació a aquest contingut. El mot prové etimològicament de l'alemany *leiten* (guiar) i *Motiv* (motiu) i per tant significa literalment "guia el tema". S'utilitzà per primera vegada el 1871 a l'índex de les obres de Carl Maria von Weber, elaborat per Friedrich Wilhelm Jähn (Warrack).

<sup>77</sup> Els assaigs foren molt difícils, entre d'altres coses perquè totes les famoses volien precedir a la Taglioni que indiscutiblement havia de ser la darrera intervenció, la més rellevant. Finalment, quan Perrot suggerí com a solució establir l'ordre de sortida en funció de l'edat de les ballarines- de més joves a més grans-, totes van decidir cedir-se el lloc mutuament (Markessinis, p. 109).

aquesta coreografia fou la consagració definitiva de la figura femenina com a ballarina, excloent-ne de l'escena a l'home.<sup>78</sup>

I en ple clímax, s'inicià la crisi del ballet romàntic per causa de la manca de grans coreògrafs de talent. Amb les estrelles femenines morí el ballet romàntic a França, però per contra i per sempre més, el que es considerarà "ballet" anirà associat a la imatge que aquest primer romanticisme va forjar.<sup>79</sup>

### 3.5.2 Segon període: Sant Petesburg

A les ciutats de París i Copenhague el ballet forma part del programa romàntic per excel·lència i la burgesia considerava les arts escèniques un divertiment on els artistes eren considerats quasi rodamons. En canvi, a Rússia el patronatge dels tsars, sobretot de Caterina la Gran (1729-1796)<sup>80</sup>, conferí als artistes, en aquest cas, als ballarins, un rang social equiparable al de l'exèrcit o d'altres organismes al servei de la cort.

Ja anteriorment, Pere el Gran de Rússia (1672-1725) havia construït Sant Petesburg, una ciutat sobre uns pantans que estigué a l'alçada de les més belles capitals europees.<sup>81</sup> La

<sup>78</sup> L'home quedà reduït a coreògraf o professor, amb l'excepció de Copenhague, on treballava Bournonville.

<sup>79</sup> Tot i així, quedaria una gran obra per produir, *Coppélia*, coreografiada per Arthur Saint-Léon. Només dos ballets al romanticisme són de qualitat des del punt de vista musical: *Giselle* i *Coppélia*, amb música de Léo Délibes. Es pot dir que el gènere de música per a ballet no existia.

<sup>80</sup> Caterina II de Rússia, anomenada la Gran, era la princesa alemanya que esdevingué tsarina de Rússia per l'abdicació del seu marit el tsar Pere III de Rússia. Representa la monarquia il·lustrada per antonomàsia del segle XVIII a Rússia. La seva llegenda s'ha mantingut viva fins els nostres dies. Caterina s'autoqualificà com una "filòsofa al tron". Malgrat la seva voluntat de passar per una sobirana il·lustrada i liberal molts dels seus actes denoten un menyspreu pels serfs, denotant característiques d'una tirana amb una gran falta de sensibilitat.

<sup>81</sup> Pere I el Gran fou un tsar de Rússia pertanyent a la dinastia Romànov que va dur a terme un procés d'«occidentalització» i expansió que va transformar la Rússia moscovita en un dels grans poders europeus. Va integrar l'Església dins del poder polític i a la pràctica, va acabar unint l'Església, l'Estat i l'Imperi sota la seva figura autocràtica i s'autoanomenà "Emperador i pare de totes les Rússies" (Voltaire, 2007, p. 58). Físicament presentava una figura impressionant (feia 2,04 metres d'alçada), d'esquenes amples i braços poderosos. Pere el Gran és mundialment conegut pel fet d'haver fundat la ciutat de Sant Petersburg.

societat russa vivia un règim autoritari absent a Europa i serà precisament aquest imperi el que desenvoluparà el ballet imperial d'estil clàssic, emblema, un cop més del poder polític. La conseqüència més clara d'aquest interès serà l'escola d'Isadora Duncan posterior a la revolució i l'efecte dels *Ballets Russes* sobre la dansa contemporània.

De la mateixa manera que es pot establir un paral·lelisme entre el tsarisme i l'absolutisme francès, també es podria fer entre llurs programes polítics, que inclouen l'art que ens ocupa: la dansa.

La dansa, com la resta de les arts, serà l'aparador internacional de la potència del règim polític rus, en plena expansió colonitzadora, i també per aquesta raó, música i dansa s'alien com s'havia fet ja en el temps del rei Sol per adquirir encara més rellevància. Marius Petipa serà l'artífex d'aquesta reunió en el ballet, reunió que repararà a l'era digital. I també per la mateixa raó, ho serà del divorci progressiu del gènere dansístic respecte l'òpera. Així es com es configurarà el gènere del ballet, immutable al pas del temps.

Les causes de l'eclosió del ballet clàssic a Rússia són múltiples: d'una banda, les grans ballarines romàntiques ja hi havien estat presents (Taglioni, Elssler i Grisi) i sempre trobaven en Sant Petesburg els balletòmans més addictes a la seva figura<sup>82</sup>. Les obres europees ja s'havien doncs importat: *Giselle* havia tingut al mateix Perrot en persona per portar-la a escena. D'altres professors, francesos<sup>83</sup>, italians<sup>84</sup> o danesos<sup>85</sup> també hi passaren. La fusió de

---

<sup>82</sup> Més que a París fins i tot, on, segons Gautier, nasqué el fenomen de la "balletomania".

<sup>83</sup> Anthony Saint-Léon (1821-1870), Marius Petipa (1818-1910).

<sup>84</sup> Carlos Blasis (1797-1878), Enrico Cecchetti (1850-1928).

<sup>85</sup> Christian Johansson (1817-1903).

la tècnica italiana amb la danesa, juntament a l'atenció que rep la figura masculina, traduïda en la persona del ballarí idolatrat, Vatzlav Nijinsky, donà lloc a un ballet genuí.

Però l'obra que el consagra com a mestre del classicisme en dansa és la trilogia de Txaikovski (1840-1893): *La bella dorment* de Perrault (1889), *El Trencaous* (1893) i *El llac dels cignes* (segona versió del 1895), totes elles coreografiades pel francès Marius Petipa.<sup>86</sup> L'obra de Petipa ha esdevingut la base del que s'ha anomenat l'època clàssica del ballet.<sup>87</sup> Txaikovski aconseguí crear una música tan bona com la coreografia en la trilogia i, fins i tot avui dia, és considerada paradigma per part dels especialistes, elevant la música per a ballet a categoria de gènere musical. Referint-nos a *La Bella Dorment*, per exemple:

La construcció dramàtica de l'escena, amb les seves variacions capaces de definir a cadascun dels personatges i els seus clímax successius, començant pel "Adagio de les fades" i les seves variacions, seguit per la coda i culminant en la "Entrada de Carabosse", és un model de perfecció en la mesura que tots els seus elements són entreteixits per mitjà d'unitats molt simples, però amb capacitat de caracterització dramàtica, coreogràfica i narrativa.<sup>88</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 106)

---

<sup>86</sup> La tècnica d'Enrico Cecchetti és la que Petipa aplica a *La Bella Dorment*. Tot i aquest reconeixement que avui els tècnics atorguen a aquesta obra en al representació el tsar només ho trobà "molt bonic" i els crítics consideraren que era un banal conte de fades de gust afrancesat. D'altres elements rellevants de *La bella dorment* són: Aurora, la princesa protagonista és el primer personatge en la història de la dansa que es reconeix pel seu llenguatge exclusivament coreogràfic i no pas pel mim. En segon lloc, s'exalta l'*en dehors* com a principi fonamental del ballet clàssic i l'*en dedans* com a oposat: la tècnica de tots els ballarins ha de ser brillant. En tercer lloc, la inclusió d'un conte dins de *La bella dorment* (un conte dins d'un conte) en incloure la història de *L'ocell Blau* que suposà el retorn del solista masculí a escena (Abad Carlés, 2004, p. 107-108).

<sup>87</sup> Abans de l'arribada d'aquest compositor, Minkus, Pugni i Drigo eren els autors de la música dels ballets russos, titllada sovint de "música escombraria". Txaikovski, tot i ésser un compositor independent, per pròpia iniciativa decidí adaptar-se a les necessitats coreogràfiques de Petipa al detall (tempo, durada, atmosfera...), la qual cosa va satisfer al coreògraf en gran manera, donant lloc a la millor partitura de ballet mai composta i referent pels compositors futurs. Si no era de la mà de Petipa, Txaikovski se sentia insegur composant ballet degut al desencant en ocasió de l'estrena de la seva *Llac dels Cignes* el 1877 en el teatre Bolshoi.

<sup>88</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



El 1983 Petipa gosa tornar a portar a escena *El llac dels cignes* i l'èxit fou total.<sup>89</sup> A banda dels *fouettés* inclosos per Petipa, la gran novetat de *El llac dels cignes* és l'ús del cos de ball, fins aleshores estàtic mentre hi havia els solistes a escena: el cos de ball mou braços i les espatlles de manera més orgànica i sobretot, són els cignes els que narren la història mitjançant un diàleg entre solistes i cos de ball.<sup>90</sup>

### 3.5.3 Tercer període: Mikhail Fokine (1880-1942)

El 1904 Rússia és alliberada dels convencionalismes amb la nord-americana Isadora Duncan. Seguirà el seu exemple un espectador de la coreògrafa nord-americana: Mikhail Fokine.

Duncan regalà a la història de la dansa una herència que molts van considerar i amb raó, subversiva: la “descoreografia” que gosa improvisar, el “desvestuari” que allibera i mostra el cos, la no narrativa o la insubmissió de la música respecte a la dansa.

---

<sup>89</sup> Una anècdota molt famosa són els suposats trenta-dos *fouettés* que Odile feia per a fascinar a Sigfrid, emulant els que feu la Legnani a *La Ventafocs*. Després se sabé que la mateixa Legnani havia confessat als seus diaris que no els va comptar mai i que els públic s'ho va inventar sense saber per què van decidir que fossin tants. Sigui com sigui, es va considerar que executar-los era la major fita que una ballarina podia assolir. Avui dia ja no ho és perquè es posseeix molt millor tècnica, però aleshores va caldre la tasca d'espionatge sobre la ballarina Mathilde Kchesenskaya que havia sortit a escena fixant la mirada en les medalles del seu amant, el Gran Duc (Ivanov, p. 165).

<sup>90</sup> *Raymonda* fou la penúltima obra de Petipa, creada el 1898 amb música d'Alexander Glazunov. Aquest ballet suposa la reincorporació de grans ballarins masculins les possibilitats dels quals, amb un Petipa ja octogenari, hagué de reaprendre assintint a les classes de Legat. La tasca de Cecchetti i de Johanssen havia tingut com a fruits alumnes de la talla de Sergue i Nicholas Legat, i també de Mikhail Fokine. I al seu torn, ells foren mestres d'altres noms com Anna Pavlova, Tamara Karsavina i Vatzlav Nijinski.

*El mirall màgic* fou la darrera obra de Petipa. No es poden obviar algunes declaracions poc afortunades –tals com anomenar “vaca” a la ballarina Mathilde Kchessenskaya, amant del tsar Nicolàs II– que tampoc no l'ajudaren a mantenir el seu càrrec. La revolució era a la porta de les institucions russes i els teatres imperials poc trigaren a viure'n els efectes.

Les pròtesis que el ballet *de cour* i el ballet romàntic ja reduí dràsticament, Duncan les elimina del tot: ni *tutu*, ni cotilla i ni tan sols, sabatilles. Estem parlant d'un estil de dansa que s'assembla en molt a la contemporània.

Fokine tampoc no es quedà enrere i aportà l'intimisme dels ballets atmosfèrics, el diàleg entre cos de ball i solistes, el protagonisme del ballarí masculí i la reducció dels ballets a trenta minuts.

Fins aleshores, mai tampoc no s'havia establert cap diàleg entre el cos de ball i els solistes, com de manera paral·lela, tampoc no podia existir la comunicació entre el poble i el tsar. Podríem dir doncs, que el sistema polític imperant havia condicionat la forma en què els ballarins es relacionaven entre ells dalt de l'escenari.

Per tant, de manera genèrica, es podria afirmar que a finals del segle XIX i inicis del segle XX, s'abandona la gramàtica del ballet amb Duncan i es democratitza la dansa professional amb Fokine. Ambdues característiques perviuran fins l'era digital.

Isadora Duncan (1878-1927) nasqué als Estats Units i ja d'adolescent ballà en les cases de la burgesia americana una nova dansa inspirada en les idees de Wagner, en l'ideal grec. Se la considera la pionera de la dansa moderna als anys vint des d'Amèrica i Alemanya, però justament aleshores, per a ella aquesta nova dansa ja no respondrà als seus plantejaments.

Malauradament no es conserva cap de les seves danses perquè improvisava a escena. Alliberà la dansa dels convencionalismes o, si es vol, de la tecnologia de l'època: cotilles, sabatilles, música i coreografia, fins i tot. Duncan pensava que la música que s'havia

d'utilitzar no havia de ser composta per a ser coreografiada i tan és així, que ballà Beethoven, Chopin i el mateix Wagner, quan Cosima Wagner (1837-1930) la convidà a ballar *La Bacanal de Tahhüuser* el 1903 a Bayreuth. El mateix any s'estrenà al Metropolitan de Nova York la il·luminació elèctrica.

Les seves idees, arribades a Rússia amb la seva visita el 1904 ajudarien a Fokine a renovar-se (1880-1942), també cansat de les rígides convencions de Petipa a Sant Petesburg. El 1905 Fokine creà el ballet *La mort del cigne*.<sup>91</sup> En ell podem apreciar una nova estètica molt realista, propera a l'intimisme romàntic, més que no pas a l'esplendor imperial on la capacitat expressiva prima molt per sobre de la solidesa tècnica: per primer cop la tecnologia de l'elevació es veu superada per l'expressivitat.

Fokine, a l'estil de Duncan, serà el primer coreògraf de la història del ballet que usi música no composta per a ser ballada.<sup>92</sup> És el cas de *Chopiniana*, rebatejada posteriorment com a *Les Sylphides*.<sup>93</sup> Però la novetat més gran rau en el fet que concebé l'obra per a “vint-i-quatre solistes”, cosa que trencava clarament la rígida jerarquitització imperial i la distribució espacial, basada en cercles i petits grups de ballarines, més que no pas en línies rectes i diagonals. Una altra innovació fou el fet de ballar d'esquena al públic al nocturn inicial, cosa que impossibilita reconèixer als solistes fins passats uns minuts. El resultat és d'una gran ambigüïtat perquè els solistes i els *demisolistes* –que vénen a ser segons solistes–, estan tots mesclats i no es permet distingir els uns dels altres. També insòlit va ser el paper de Nijinski

---

<sup>91</sup> Fou creada per a la seva favorita Anna Pavlova i que durava exactament tres minuts. Avui dia es conserva en una gravació original.

<sup>92</sup> Mikhail Fokine es graduà a l'escola del teatre Marinski el 1898 i, tot i que segurament veié la manca de tècnica en la Duncan, quan actuà el 1904 a Sant Petesburg, l'any següent coreografià *Acis i Galatea*, on els alumnes havien d'interpretar dos grecs, sense *tutús* i sense mitges, cosa que la censura no permeté i acabà imposant unes mitges amb dits.

<sup>93</sup> Un altre cop, Fokine s'acosta a temes romàntics, com també revisqué el romanticisme reincorporant-hi els *tutús*, ja passats de moda. Podria semblar que Fokine s'inspirà en *La Sylphide*, però fou *Giselle* la vertadera inspiració.

al pas a dos amb Pavlova, on passava de ser un portador (*porteur*) a autèntic ballarí. Per tant, es pot qualificar *Chopiniana* de rupturista:

Va ser el primer ballet que va utilitzar música no creada per ser ballada, el primer que abandonava les convencions fins llavors en pràctica i no explicava una història, sinó que evocava una atmosfera, creant un nou gènere en la història de la dansa, el del ballet atmosfèric, que, com s'ha dit, no només anava a repercutir en tota la història del ballet del segle XX, sinó també en la de la dansa moderna. *Chopiniana* inaugurava així mateix una nova concepció espacial i jeràrquica, i situava al ballarí masculí de nou en escena.

A més, serà el primer ballet que, en no tenir argument, abandona les convencions imperials d'obres en tres o quatre actes i inaugura una nova concepció de ballets curts, d'una mitja hora de durada, que es convertiren en el motiu fonamental de la història de la dansa durant el segle que s'inaugurava.<sup>94</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 132-134)

De tot plegat es pot concloure que l'afebliment del règim tsarista coincidí, com també passà durant el romanticisme a Europa, amb l'aparició de noves formes de llenguatge corporal que tendien a prescindir de certes tecnologies que empresonaven la carcassa corpòria, seguint les directrius alliberadores del cos i de l'esperit.

Es pot observar com aquests paràmetres naïfs surten a la llum de manera recurrent en moments de crisi política. Per contra, mentre es manté ferma la monarquia, sigui sota la forma autoritària (per exemple, sota el mandat de Maria de Mèdici, Caterina la Gran) o absolutista (amb Lluís XIV com a paradigma), la dansa és viscuda com un instrument de magnificència, de propaganda i fins i tot, de submissió política, al cas del rei Sol.

---

<sup>94</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

I amb aquest objectiu prioritari, la funció de la tecnologia (escenografia, cotilla, sabates de taló, faldilla, perruca, màscara, sabatilles de punta, llums de gas, daguerreotip, tractat coreogràfic, coreografia o estil tècnic), serà contribuir a traçar una rígida línia divisòria entre la reialesa i la plebs a l'edat moderna; i ja al segle XIX, entre els esperits intangibles de sobre l'escenari i les persones reals de platea, o entre la classe benestant burgesa representada pels solistes i el poble, normalment representat pel cos de ball.

### **3.5.4 L'obra d'art total**

Richard Wagner i Serguei Diaghilev són dos clars exponents del concepte d'obra d'art total.

El terme alemany Gesamtkunstwerk (obra d'art total) s'atribueix al compositor d'òpera Richard Wagner (1813-1883), que el va encunyar per a referir-se a un tipus d'obra d'art que integrava la música, el teatre i les arts visuals.

Posteriorment, l'empresari rus Diaghilev es convertirà en l'aglutinador dels millors representants de les avantguardes artístiques europees (amb algun isme en excepció), reunits tots al voltant dels ballets.

Tot és amalgamat per primer cop en la història en un mateix espai físic i temporal on la música –en el cas de Wagner– o la dansa, n'és la protagonista –en el cas de Diaghilev–. Cap compositor i cap amant de les arts abans que ells dos, havia ideat abans un pla estratègic tan

eficaç reduït només a les quatre parets d'un teatre i que fos capaç de multiplicar tanta llum en un radi tan extens. I en tan poc temps.

Faltarà encara més d'un segle però, fins arribar a la digitalització, per a que es traspassin també les fronteres temporoespacials i l'obra d'art total decimonònica sigui expandida també en aquests dos vectors.

La idea d'obra d'art total enllaça directament amb la profusió d'estímuls que ofereix l'espectacle digital. A l'era digital elements com imatge, moviment, so, llum, color, etc. es presenten alhora, sovint en interacció entre ells mateixos o fins i tot, amb l'espectador-usuari.

L'esclat sensorial rebut per part del receptor, en cap dels dos períodes històrics, el pot deixar indiferent. L'impacte resultant de la suma d'estímuls artístics tan diversos és aclaparador.

#### **3.5.4.1 *Richard Wagner (1813-1883)***

A *The Artwork of the Future* (1849) el concepte de *Gesamkunstwerk* s'identifica amb la creació unificada de teatre-música-llum-cant-dansa-poesia-disseny i art visual. Aquesta idea és paral·lela a la de metamedi que ara atorguem a l'ordinador com a unificador (text, imatge, so, vídeo...) (Dixon, p. 41).

Wagner creia que la tragèdia grega fusionava tots aquests elements, que després es van separar en diferents arts; de fet, Wagner era molt crític amb el tipus d'òpera imperant en la

seva època, a la qual acusava de centrar-se massa en la música i de quedar subordinada els altres elements, especialment el drama.

Wagner concedia gran importància als elements ambientals, tals com la il·luminació, els efectes de so o la disposició dels seients, per a centrar tota l'atenció de l'espectador en el escenari, assolint així la seva completa immersió en el drama. Aquestes idees eren revolucionàries en el seu moment, però aviat van passar a ser assumides per l'òpera moderna.

Des de la seva encunyació, el terme ha estat utilitzat per a descriure diferents manifestacions artístiques en les quals es combinen elements de diverses arts. En l'actualitat, l'art cinematogràfic i d'altres manifestacions audiovisuals populars com els vídeos musicals o els videojocs, han estat titllats d'"obres d'art total" per la seva combinació de teatre, música, imatge, etc.

Wagner va dissenyar un projecte d'immersió amagant l'orquestra per no distreure, incloent-hi *leitmotifs* musicals repetitius (que hipnotitzen i que s'allarguen) i construint teatre propi. El teatre Festpielhaus (1876) de Bayreuth elimina les barreres visuals (pilars, balcons, camerinos, etc.) i de distracció per centrar-se en l'escenari; té la mateixa acústica des de tots els seients; incorpora maquinària que augmenta la il·lusió; està dissenyat amb una forma d'orquestra corba que envia el so directament a escena de manera que es fon primer amb el cor i els solistes, abans de ser enviada a l'auditori (podríem dir que va ser el primer a fer un sistema "àudio"). (Dixon, p. 41)

En el concepte holístic que per a ell té la música, Wagner esdevé un clar antecedent del concepte metamedi i de l'entorn immersiu de l'època digital. Una revisió digital de Wagner

l'ofereix Anja Diefenbach i Christoph Rodatz a *Cyberstaging Parsifal* (2000), on es combina projecció en pantalles amb efectes digitals, molts monitors de televisió i enregistrament de cantants combinat amb actuacions en directe. Una altra versió irònica del *Götterdämmerung* és el *Cyberdämmerung* de Sandy Stone (1997). (Dixon, p. 41)

#### 3.5.4.2 *Els Ballets Russos de Diaghilev (1907-1929)*

“Jo sóc en primer lloc, un xerrameca, però amb molta empena; en segon lloc, un home encantador; en tercer lloc, un insolent; en quart lloc, un home que posseeix molta lògica i pocs escrúpols; en cinquè lloc, un home afligit, aparentment amb una completa manca de talent. Tot i així, crec que he trobat la meva veritable vocació: el mecenatge. Per tant, tinc tot el necessari, excepte els diners. Però ja vindran!”<sup>95</sup>

Serguei Diaghilev

Una norma establerta de manera no oficial en la dansa, és el rol distingit entre ballarí/na i coreògraf. Un coreògraf pot ballar, però un intèrpret mai pot coreografiar, de la mateixa manera que un compositor no dissenyarà l'escenografia.

---

<sup>95</sup> [Text original traduït per l'autora]

Je suis: premièrement, un charlatan, d'ailleurs plein de brio; deuxièmement, un grand charmeur ; troisièmement, un insolent ; quatrièmement, un homme possédant beaucoup de logique et peu de scrupules ; cinquièmement, un être affligé semble-t-il d'une absence totale de talent. D'ailleurs, je crois avoir trouvé ma véritable vocation : le mécénat. Pour cela, j'ai tout ce qu'il faut, sauf l'argent. Mais ça viendra!



La rotunda divisió entre la tasca del ballarí i la del coreògraf s'esberlà en el si dels mateixos Ballets Russos el dia en què un ballarí fou proposat per coreografiar la seva pròpia dansa: fou així com Nijinski (1890-1950) creà *La migdiada del faune* (1912). No serà fins l'arribada de la dansa moderna quan ballar esdevingui, de manera natural, sinònim de coreografiar. Seran les dones nord-americanes les encarregades de fusionar les dues funcions, de crear, d'interpretar i d'obrir una nova derivada de la dansa culta.

Aquesta rigidesa de tasques diferenciades no començarà a esquarterar-se de manera generalitzada fins l'arribada a de les avantguardes europees.<sup>96</sup> A banda de nous enfocaments conceptuals, els ismes aportaren canvis estructurals en totes les arts i al seu torn, obriren finestres a noves possibilitats de producció artística. I la dansa no en va ser l'excepció.

Per exemple: malgrat el domini que els especialistes tenien de la seva disciplina per sobre de qualsevol altra, es promogué que hi haguessin incursions de molts artistes en d'altres arts adoptades com a pròpies o, com a mínim i en la majoria de cassos, que s'establís una rutina de treball on sovintegés la comunicació entre especialistes, obtenint així un resultat enriquidor.<sup>97</sup>

En el camp de la dansa, la millor il·lustració a aquesta “transdisciplinarietat” serien *Els Ballets russos* de Serguei Diaghilev<sup>98</sup>: el poeta Appollinaire (1880-1918) n'escriu la presentació, Cocteau (1889-1963) en redacta el llibret, Picasso (1881-1973) en fa les

---

<sup>96</sup> Amb algunes excepcions, com pot ser Marius Petipa, ballarí primer i coreògraf quasi alhora.

<sup>97</sup> L'era Diaghilev va ser decisòria no únicament en el desenvolupament de l'art dansat, sinó de forma indiscutible de la resta de les arts: Picasso canvia d'estil per exemple, no perquè es casi amb la ballarina Olga Kokova, com sovint s'ha dit, sinó per la influència rebuda dels Ballets Russos.

<sup>98</sup> El 1929 Diaghilev va morir a Venècia, tot i haver evitat viatjar en vaixell en les gires per Amèrica del Nord, defugint la profecia de la gitana que li augurà una mort a l'aigua. L'efecte immediat fou el desmembrament de la companyia i tot i els intents de Blum i de Basil, mai tornaren a ser el que eren sota l'auspici de Diaghilev.

escenografies i Satie (1866-1925) en composa la música. El resultat: el ballet *Parade* (1916-1917), una composició on escoltem, mesclat amb els sons dels instruments musicals, el soroll de les sirenes dels cotxes de bombers, de les rodes de bicicletes o de les màquines d'escriure. La tecnologia s'afegí en *Parade* a la resta de les arts per construir un tot, el clímax a partir del qual, l'especialització marcaria un nou camí.<sup>99</sup> Totalment avanguardista, mesclant dadaisme, cubisme i anunciant ja el surrealisme, fou molt problemàtica perquè els ballarins no es podien desplaçar fàcilment amb aquells vestuaris cúbics.

Aquest ballet ens pot recordar també el Futurisme (1909), l'isme que convocà a la població italiana a despullar-se de les qualificades de “ronyoses” antiguitats i ruïnes del passat clàssic per comprometre's amb el futur. La “màquina”, dita cotxe de carreres, ascensor o carretera, s'incorpora a qualsevol dels seus discursos i manifestos o fins i tot, de les seves actuacions. L'aplicació més evident d'aquesta manera de concebre l'art musical, fou la invenció per part de Luigi Russolo (1885-1947), dels aparells *Intonarumori*, màquines de fer sons que, com succeí a *Parade*, es combinaren amb l'orquestra en concerts futuristes.

---

<sup>99</sup> El ballet *Parade*, de la companyia de dansa dels “Ballets Russes” de Serge Diaghilev, es va estrenar el 18 de maig de 1917 al Théâtre du Châtelet de París i posteriorment, el 10 de novembre, es presentà al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Pablo Picasso, juntament amb l'escriptor Jean Cocteau, el compositor Erik Satie i el coreògraf i ballarí Léonide Massine, sota l'atenta mirada de Serge Diaghilev, van crear aquest ballet paradigmàtic que aglutinava les descobertes de cada un d'ells en les seves disciplines respectives. Picasso, que va acceptar l'encàrrec de crear el vestuari i decorats de l'obra, s'enfrontava cap als anys 1916 i 1917 a un nou repte artístic que el portà a substituir gradualment el moviment cubista, del qual era l'instigador i màxim exponent, per un estil neo-realista absolutament inesperat en la seva trajectòria. El teló de fons que va pintar a Itàlia, on s'havia traslladat amb la companyia de dansa, és la primera i monumental mostra d'aquesta nova plàstica. El vestuari i el decorat, marcats per la presència de les formes volumètriques que caracteritzaven els personatges dels dos managers, mostren la continuïtat amb el cubisme. El conjunt és, doncs, una obra de transició, en què s'uneixen les fites cubistes que assolí l'artista malagueny i les seves investigacions cap a un art més realista que començava a tenir una forta presència en les seves composicions. El guió de l'obra es basa en un argument força popular a l'època. Quatre artistes circencs –un prestidigitador xinès, una nena americana i una parella d'acròbates– representen una petita part dels seus respectius espectacles a fi d'atreure l'atenció del públic que passeja per un bulevard parisenc davant d'una barraca de fira on se suposa que tenen lloc aquests espectacles. La finalitat de *Parade* no era mostrar els espectacles que es veien als circs, barraques o places convertides en un improvisat teatre. Conceptualment, no era la translació d'una parada-espectacle al teatre sinó una reflexió sobre la llunyania entre aquest món ambulat i la realitat quotidiana de la majoria dels espectadors. Mostrant les activitats dels personatges protagonistes, els seus números, doblement fora del seu àmbit, és a dir, fora de la barraca i fora del carrer (al teatre), Picasso acostava la realitat d'aquests personatges a l'espectador presentant les persones que hi havia al darrera. *Parade* va significar un revulsiu en el món artístic des de tots els punts de vista, plàstic, musical, narratiu i coreogràfic i, per aquest motiu, va provocar un escàndol que el va precedir en totes les representacions (Annie, p. 8-11).

Serge Pavlovich Diaghilev<sup>100</sup> començà a treballar a Rússia, però en fer-se pública la seva homosexualitat i en abandonar el seu càrrec el príncep que el contractava, veié truncada la seva relació amb la cort tsarista. Com a mecenes artístic tindria l'èxit que cercava: desenvoluparia amb el seu grup un pla artístic per recuperar l'orgull del seu país i fer-lo vibrar de nou.<sup>101</sup>

Entre el 1906 i fins a la seva mort, Diaghilev presentà un programa que enlluernà el món des de París, on es convertí en un creador indiscutible de tendències a nivell mundial.<sup>102</sup>

L'obra mestra de l'any 1911 fou *Petruxka* (Markessinis, p. 205), que Fokine realitzà com a retrat biogràfic de Nijinski, també representa la darrera obra d'art total, a la manera de

<sup>100</sup> Diaghilev era un diletant de l'art, inicià la seva carrera artística amb el seu cosí, membre del grup el món de l'art (*Mir Iskutzva*) integrat per intel·lectuals de Sant Petersburg que tenia com a objectiu estar al dia de les novetats artístiques europees i fer despertar el seu país de l'ostracisme. Gràcies als seus constants viatges arribà a Rússia l'impressionisme, el neoimpressionisme, el postimpressionisme i el simbolisme. Vasili Kandinski també en formava part (Walsh, 1999, p. 129). Tots ells aspiraven a la unió de les arts: l'art total proclamat per Wagner anys enrera.

<sup>101</sup> L'exposició d'art rus que organitzà el 1906 a París fou un èxit que li comportà l'encàrrec de portar concerts de música russa l'any següent. El 1907 París descobrí Glazunov (1865-1936), Rimski-Korsakov (1844-1908), Txaiikovski (1840-1893), Scriabin (1872-1915) i Rachmaninov (1873-1943), aquests dos darrers també com a compositors. El 1908 Diaghilev decidí portar a França el cantant solista de *Boris Godunov*, Feodor Chaliapin (1873-1938), amb música de Mussorgski (1839-1881) i dissenyada per Golovine (1863-1930) i Benois (1870-1960) (Markessinis, *Historia de la danza desde sus orígenes*, 1995, p. 196).

<sup>102</sup> El 1909 els Ballets Russos irrompen a París al teatre Châtelet, un teatre més petit que l'inicial Òpera, cosa que indignà a Diaghilev. S'improvisà ràpidament la presentació de les estrelles russes imperials: Anna Pavlova (1881-1931), Vatzlav Nijinski (1890-1950), Tamara Karsavina (1885-1978), Adolph Blom (1884-1951) i Mathilde Kchessinskaia (vers 1900). Representarien *Chopiniana* (aquí Cocteau decideix canviar-ne el nom: *Les silfides*), *Le Pavillon d'Armide*, *les Nuits d'Egypte*, *Les danses Polovtsianes* i el divertissement *Le Festin de l'Aragne*. Per a l'ocasió, Diaghilev feu transformar el teatre amb sedes i flors a Golovine i Benois (Abad Carlés, 2004, p. 149-150). Tot agradà, però de forma general les coreografies de Fokine els recordava el que ja coneixien del ballet romàntic. El que realment els entusiasma fou l'exotisme cromàtic, la força rítmica i la violència de la lluita de *Les danses Polovtsianes*. Després de l'estrena ja eren mites a París. *L'Ocell de foc* aconseguí un èxit a nivell musical, més que no pas coreogràfic, tot i que incloïa novetats com que l'únic personatge que balla amb puntes és l'ocell de foc. L'obra que fou més aplaudida fou *Sherasade* perquè presentava una novetat: un harem oriental amb decorats de Bakst, tal i com Delacroix ho havia imaginat a l'oli *La Mort de Sardanàpal*. París, a partir d'aleshores posà de moda l'estil oriental (Abad Carlés, 2004, p. 147).

Vora l'any 1911 Diaghilev projectà un ballet clàssic (*Narcisse*), un de romàntic (*Invitació a la dansa* de Weber, coreografiat per Fokine, amb Tamara Karsavina i Vatzlav Nijinski), un amb música de Stravinski (*Petruxka*) i un d'oriental. El ballet romàntic d'aquest any catapultà els seus dos intèrprets a la llegenda, sobretot a Nijinski pel cèlebre salt final (l'espectre de la rosa surt d'escena fent un salt per la finestra). Nijinski era alumne —com la seva germana— de l'Escola Imperial on ja era conegut per fer uns salts molt alts, quedant suspès en l'aire. En el futur però, serà molt reconegut per l'única obra coreografiada per ell mateix, *La migdiada del faune*, encara vui dia considerada moderna. Nijinski era ballarí del Teatre Marinski, però fou expulsat d'allà quan, el 1911, es negà a posar-se els pantalons i aparegué només amb malles, cosa que escandalitzà a la tsarina. Fou així com arribà a treballar en exclusiva per a Diaghilev de qui ja era amant amb anterioritat.

Wagner, on col·laboren Fokine, Alexander Benois (1870-1960) amb uns decorats i vestuaris increïbles. El protagonista fa front a la societat, un titella de fires russes. Per a Fokine el mim no podia quedar reduït a mans i braços, tal i com feia l'escola italiana i francesa. Aquí l'exhibició tècnica és similar a la de *l'Ocell de foc* (1910) ja que Fokine considera que s'ha de fer un ús natural de la tècnica i sempre al servei de l'obra d'art total i per això, només les *Ballarines Acrobàtiques* de la fira i la *Ballarina* ballen en puntes. Tot i obrir un camí a la dansa moderna i contemporània amb aquests principis, Fokine no deixava de ser un coreògraf clàssic de l'escola imperial de Sant Petesburg.

*La migdiada del faune* fou un total escàndol, cosa que lluny de preocupar a Diaghilev (Markessinis, p. 207), li concedí la clau per a properes estrenes: la provocació. L'escàndol no provingué de la coreografia pensada per Nijinski, tot i que no fou compresa: els peus en posició *en dedans*, la bidimensionalitat resultant (Pérez Soto, p. 77) el caminar de les ballarines com en vasos grecs que costà tants esforços a Nijinski (sabem que Diaghilev visità els ruïnes gregues i que féu que Nijinski obtingués informació de les restes arqueològiques, per exemple). El que realment provocà la ira del públic fou el caràcter marcadament sexual de l'obra quan, just abans de tancar el teló, el faune ateny l'èxtasi sexual amb el vel que li ha deixat la ninfa i així, s'adorm. No cal dir que el públic no va estalviar insults a Nijinski, que a més, s'havia limitat a caminar d'aquella manera tan estranya, sense oferir cap salt dels que li havien donat la fama.

Així es com Nijinski es va convertir en una figura trencadora. Pot ser il·lustratiu llegir el que Marie Rambert (1888-1982), que va treballar amb ell, va expressar-ne:

No dubtaria a afirmar que va ser ell, més que qualsevol altra persona, qui va revolucionar el ballet clàssic i va estar més de cinquanta anys per davant del seu temps. Fokine era el desenvolupament lògic de Petipa, però Nijinski va introduir principis totalment nous. ... L'estil havia de ser clàssic, però el cap tenia moviments totalment independents sense connexió amb l'estil del vocabulari clàssic, igual que els braços. Era una orquestració del cos, on cada part tocava una melodia totalment diferent. ... Ell requeria una tècnica de ballet perfecta i després la trencava conscientement d'acord amb els seus objectius, i el resultat va ser una obra mestra.<sup>103</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 157)

Però l'escàndol majúscul estava encara per arribar el 1912, amb la *La Consagració de la Primavera* (Walz, p. 56-58)<sup>104</sup>, estrenada al Teatre dels Camps Elisis, amb coreografia de Nijinski i amb decorats i vestuari de Nicolas Roerich, que comportà la fugida de Stravinski (1882-1971), Nijinski i Diaghilev. Els crits del públic eren tals que els ballarins no podien sentir la música i el mateix Nijinski, darrere seu, entre bastidors els marcava els compassos que no sentia, tot i que els músics seguien les ordres de Pierre Monteux que, impertèrrit, continuava dirigint l'orquestra.

Molts crítics han titllat la reacció del públic de preludi a la primera guerra mundial. Només calia observar com, segons van dir, els assistents es barallaven entre ells: els partidaris de la nova música com Ravel (1875-1937), Cocteau (1889-1963), Poulenc (1899-1963) i Debussy (1862-1918) es defensaven com podien dels atacs del públic ultratjat.

---

<sup>103</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>104</sup> *Le Sacre du Printemps*.

El 1914 és època de crisi per a la companyia: Europa viu la primera guerra mundial, no hi ha l'estrella de Nijinski i la companyia està desvinculada dels teatres imperials.<sup>105</sup> El 1917 s'estrena el ballet *Parade*, la grandesa del qual rau en el seu caràcter igualitari, on cap art sobressurt per sobre de cap altra, premisa possiblement aplicable a la resta de produccions dels *Ballet Russes*, per bé que discutida.

Vincular-se a Diaghilev volia dir que l'art dels col·laboradors deixaven d'estar tancats en un taller per ser coneguts arreu del món, però també que la dansa no lluia per ella sola, sinó al costat de les altres arts, cosa que comportà el progressiu reconeixement d'aquest art. Aquest tractament que per tant, reberen coreògrafs i ballarins, comportà sovint el seu desencís i la seva marxa.

D'altra banda, Diaghilev que posseïa un extraordinari talent per captar la vàlua artística de les persones, actuà com a aglutinador de diversos estils i tendències artístiques, alhora que ho féu de manera transdisciplinària, esdevenint el paradigma del cosmopolitisme i del refinament artístic. I de fet, només els artistes alemanys del moviment *Der Blaue Reiter* (1911) i de la Segona Escola de Viena (1908) quedaren exclosos del projectes de Diaghilev (Abad Carlés, 2004, p. 164).

Els Ballets Russos de Diaghilev són uns clars exemples de l'amplificació de límits de tota mena: en primer lloc, inauguren en la figura de Nijinski, la unificació de dos rols laborals abans diferenciats (ballarí i coreògraf). En segon lloc, utilitzen la provocació, la transdisciplinarietat artística, la suma de tecnologies (sabatilles de punta, vestuari,

---

<sup>105</sup> El 1914, Nijinski va conèixer en un viatge en vaixell a la ballarina Romola Pulzky (1894-1978) i en arribar a port es casaren. Diaghilev, en saber-ho, li envià un telegrama que el trastornà profundament: Diaghilev li comunicava que deixava de ser ballarí a la seva companyia. Nijinski no ballà mai més a la seva companyia ni a cap altre: fou ingressat en un sanatori psiquiàtric suís fins morir, l'any 1950.

escenografies, música, gramàtica corporal, etc.) i l'acumulació de coneixements al servei del concepte d'obra d'art total i de la seva publicitat. En tercer lloc, superen els anteriors límits de la tècnica corporal per exhibir –tant a nivell global com històric– el virtuosisme dels nous ídols. I en darrer lloc, disseminen geogràficament el seu estil en totes les cultures occidentals.

Es pot dir, per acabar, que Diaghilev actuà com a catalizador de nous professionals –ara també homes–, ja fos per convenciment o bé, per oposició als seus principis artístics, entenent doncs, la dansa com a eina transdisciplinar enmig d'altres estrelles, o bé, concebuda com a solista de l'espectacle, sempre excel·lent (Vilar, 2011, p. 100-101).

### 3.6 La dansa moderna. Primera generació (1900-1940)

(Periodista) –“Sobre què tracten els seus ballets?”

(G.Balanchine) –“Sobre vint minuts.”

George Balanchine<sup>106</sup>

Amb la dansa moderna aquesta disciplina es desvesteix progressivament de tot allò que havia acumulat Diaghilev en cada obra, començant per la narrativa i continuant per l'escenografia, el cos de ball, el vestuari històric, les sabatilles de punta, el llenguatge clàssic, etc.

---

<sup>106</sup> [Text original traduït per l'autora]

- What are your ballets about?

- About twenty minutes

Els processos realitzats abans per especialistes es van eliminar i fins i tot, es prescindirà del cos de ball per reduir-se a un *solo* que alhora, és intèrpret i coreògraf, com ja havia exemplificat Nijinski.

La tecnologia quedarà reduïda, al primer període, a una tècnica corporal original (en el sentit més literal del terme) i per contra, introduirà la llum de colors i el cinema.

Diaghilev havia aconseguit que el ballet fos inclòs dins de les arts, gràcies a la recuperació de la seva importància social, artística i històrica. I per causa d'aquest enorme reconeixement que la societat li tributà, pràcticament totes les seves produccions esdevingueren obres mestres.

Però no únicament fou aquesta la vital trajectòria que escriví Diaghilev, sinó que proporcionà un estol d'artistes que disseminaren les seves llavors allà on viatjaren, bàsicament als Estats Units, França i Anglaterra.

Un d'ells serà George Balanchine, que començà a prescindir de la història, dels decorats i dels vestuaris, sempre que poguessin actuar com a interferència en la coreografia, de la mateixa manera que Merce Cunningham convertiria més endavant a la dansa en autònoma, fins i tot, de la música: "Quan vostè té un jardí ple de flors boniques, no els pregunta, "Què voleu dir? Quin és el vostre significat? (Beaumont)."<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> [Text original traduït per l'autora]

When you have a garden full of pretty flowers, you don't demand of them, "What do you mean? What is your significance? A flower doesn't tell you a story. It is in itself a beautiful thing.



### 3.6.1 Aportacions teòriques

La dansa moderna porta nom de dona. Així, Isadora Duncan (1877-1927), Loïe Fuller (1862-1928), Ruth Saint-Denis (1877-1968), Martha Graham (1894-1992), Doris Humphrey (1895-1958) o en un terreny més clàssic, Agnes De Mille (1901-1996), canviarien la direcció de la dansa arreu del món.<sup>108</sup>

El segle XX esdevé una font inesgotable de precedents de la dansa amb mediació digital. Hi conflueixen innovacions de la mà de coreògrafs i músics, inventors i pensadors. Aquesta recerca ha agrupat tots aquests aspectes en tres grans apartats dins de cada període: pensament, coreografia i recursos tecnològics.

La història de l'encontre de la dansa amb la tecnologia s'anirà desenvolupant quan a nous i candents entorns filosòfics, s'hi sumin invents tecnològics que permetin materialitzar aquest maridatge disciplinar.

Els recursos tecnològics que en aquest període s'utilitzen són molt diversos i innovadors. En primer lloc, és necessari parlar de la commoció social que l'avenç a l'entorn de l'electricitat va suposar a l'època (l'electricitat com a fenomen no pot ser titllat de descobriment), molt superior a la que avui dia ens ha comportat l'ús de l'ordinador domèstic. Va ser ella la que va fer possible l'aparició de ments originals que saberen innovar des d'ella, com fou Loïe Fuller (1862-1928), figura que avui es comença a recuperar de l'oblit. És en aquest context on Fuller recull totes aquestes noves maneres de l'art i les porta a les seves

---

<sup>108</sup> Posteriorment, l'home retorna com a coreògraf protagonista a l'escena occidental. Les principals raons d'aquest canvi, els desordres alimentaris femenins, es poden trobar àmpliament detallades a la tesi doctoral *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI* (Abad Carlés, 2012)

obres com una forma d'intel·ligència escènica, tal com diu Pérez Wilson (p. 3), que busca integrar diferents llenguatges que no tenien fins ara un espai comú.

Quant a l'escenografia, al segle XIX sorgiran màquines hidràuliques que elevaran o modificaran plataformes i tècniques diferenciades d'il·luminació. L'invent de la llum permetrà crear atmosferes envolvents per a l'actor, enriquint la qualitat d'immersió del públic a cada peça. Aquests mitjans no formaven part de la preocupació del creador o de l'interpret, encara que hi haguessin excepcions i que, de manera inevitable, interferissin en la configuració del cos. Quant als dispositius mecànics, era una responsabilitat de l'escenògraf, tot i no depassar la funció de marc narratiu, no pas estructural. (Santana, 2006, p. 103)

El rol de l'escenografia, fins ara era dependent de les arts per a les quals treballava. No serà fins l'arribada de Merce Cunningham (1919-2009) en què tot el que componia un espectacle esdevé autònom i ja amb la mediació tecnològica del segle XXI, s'establirà un diàleg entre aquests elements: so, cos, il·luminació, vestuari.

D'altra banda, també el cinema i la fotografia, per bé que anteriors, foren usats en espectacles escènics per primer cop. També ara apareixen noves pròtesis corporals i nous aparells escènics (la capsula màgica de Loïe Fuller, el *Theremin* de Leon Theremin i els múltiples *orgues de color*, les creacions predigitals de McLaren) i finalment, és d'obligada recodificació aquest llenguatge corporal que ja no troba correspondència en la gramàtica del passat (Martha Graham es consagra com a paradigma de la dansa moderna, talment com ho fou temps enrere l'italià Carlo Blasis).

Per contra, la tecnologia de la indumentària occidental professional es veu substituïda pel ritus oriental (Ruth Saint Denis), per la plasticitat orgànica i expressiva (Isadora Duncan) o per la puresa de formes motrius (Martha Graham), ara associada a la filosofia (Doris Humphrey: caiguda i recuperació, o *fall and recovery*) o a la psicologia (Anthony Tudor: dansa psicològica).

A nivell coreogràfic es fomenta el culte al cos, s'analitza la connexió entre gest i emoció (François Delsarte) i s'exploren les emocions i els instints (Isadora Duncan i Martha Graham). I en definitiva, trobem també aquí els precedents de l'expressionisme d'una banda, i del concepte de la corporalitat com a presència, aquest darrer indiscutiblement vinculat a la dansa contemporània més actual.

I així com fins ara els rols de ballarí/na i coreògraf/a havien caminat de manera paral·lela fins l'arribada de Nijinski, ara no solament es troben unificats en la mateixa persona, sinó que, a més, el gènere predominant serà el femení. La dona per tant, s'inaugura com a coreògrafa. Seran les dones nord-americanes les encarregades de fusionar les dues tasques i d'obrir una nova derivada de la dansa culta, una dansa que s'allunya dels artificis per retornar als orígens.

D'altra banda, els *collages* dadaistes ens trameten al món virtual, on l'ordinador realitza accions de *cut and paste* de forma regular. Aquesta tendència al retall enllaça l'hipermèdia i la ficció interactiva i n'és mostra *Nude Descending a Staircase* (1912), obra cubista de Duchamp comparable a l'obra de Shigeo Kubota *Duchampiana Nude Descending a Staircase* (1976) on apareix una dona nua traslladant-se d'una pantalla de vídeo a una altra, amunt i avall. (Dixon, p. 70)

Finalment, la riquesa de pensament avantgardista, en especial la l'exaltació de la màquina que l'ideari futurista expandí, acceleraren de manera indiscutible l'avenç cap a una mirada que l'art posava sobre l'aparell elèctric. La mateixa mirada que divisa a l'horitzó la comunicació entre cos i maquinari digital, fins arribar a considerar-la artística.

Intentar però, encabir el rol de les primeres avantguardes en la dansa és molt agosarat perquè el llegat que deixaren a la dansa amb mediació digital és enorme. Tot i així és obligatori, ni que sigui de factura ràpida, dibuixar quatre pinzellades del que els ismes d'aquesta primera onada aportaren als seus coreògrafs successors.

### **3.6.1.1 *François Delsarte (1811-1871)***

El rebuig al cos humà i a les seves necessitats físiques anteriorment havien fet que la dansa fos considerada una activitat censurable que impedia l'espiritualitat exigida per la societat protestant. La progressiva emancipació de la dona en totes les àrees de la societat expliquen l'aparició de la nord-americana Isadora Duncan, per bé que el seu lloc d'aprenentatge fou el continent europeu (Abad Carlés, 2004, p. 233). Poc a poc, factors externs, com la introducció del jazz, generarien el culte al cos com a senyal d'identitat, en aquest cas, de la raça negra. I des d'aleshores, no s'ha aturat aquesta tendència.

Es recupera doncs, el culte al cos. Això significa que el cos és alliberat de la carcassa externa i del prejudicis que en constrengien les seves possibilitats naturals en moviment. D'aquesta manera, el cos s'integra en el cosmos, formant part d'un ordre superior, estretament vinculat a la naturalesa. El cos així pren consciència d'ell mateix, és pensat

intensament pel seu propietari i en aquest procés intel·lectual de reconeixement corporal la consciència corporal es fa més present que mai.

La figura fonamental en el desenvolupament d'aquest culte al cos fou François Delsarte (Abad Carlés, 2004, p. 233) qui permeté que, durant unes hores a la setmana, la dona de l'alta societat s'alliberés de la cotilla i de les rígides vestimentes, per ballar amb tecnologies gregues (malgrat produir-se aquest canvi per raons estètiques, més que no pas físiques).

La dansa moderna va ecllosionar en dos àmbits territorials: els Estats Units i Alemanya. Segons Paul Boucier, el precursor de l'escola americana va ser Delsarte, un cantant semifracassat que va reflexionar sobre els mecanismes pels quals el cos tradueix els estats sensibles interiors. Les seves idees foren incloses en molts artistes de camps diversos: “la intensitat del sentiment condueix a la intensitat del gest ... , el cos, principalment el tors, és la font i el motor del gest, ... l'expressió és obtinguda per la contracció i pel relaxament dels músculs: tensió-relaxament”.<sup>109</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 36)

El jove actor Delsarte quan va perdre la seva veu, es va obligar a una reeducació autodidacta basada en les pròpies observacions. Això el conduí a una pedagogia experimental única de treball vocal, oratòria i gests precisos. Els seus ensenyaments van ser fonamentals per al sorgiment de la dansa moderna, i en general, avui dia són considerats com una de les fonts de les arts escèniques modernes.

---

<sup>109</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

El treball pràctic i la reflexió estètica portaren a Delsarte a considerar els fenòmens expressius, l'acte artístic i el cos humà estretament integrats en una dimensió espiritual i metafísica, on es barregen teologia catòlica, teologia antiga i medieval i pensament esotèric.

La reputació de François Delsarte, primer a França i a Europa, finalment va esdevenir internacional. Això és en part a causa de la seva carrera pòstuma als Estats Units, on el seu deixeble dramaturg Steele MacKaye (1842-1894) va provocar una veritable "Delsartemania", donant lloc al naixement d'un moviment vital en la història de la cultura nord-americana: el delsartisme. El 1885 fou publicat un llibre titulat *El Sistema d'Expressió Delsarte*<sup>110</sup>, que va obtenir un gran èxit i inspirà Isadora Duncan, Ruth St Denis (1879-1968) i Ted Shawn (1891-1972). Rudolf Laban (1879-1958) i Frederick Matthias Alexander (1869-1955) també van estudiar-lo abans de desenvolupar els seus propis mètodes.

### **3.6.1.2 La Societat Teosòfica (1875)**

Cap a mitjan segle XIX, la sinestèsia va despertar la curiositat d'un moviment de caire esotèric que predicava la fusió entre els sentits. La concepció d'aquesta escola anomenada teosofia, una doctrina pseudofilosòfica nascuda ja en l'antiguitat, l'any 1875 es constitueix com a Societat Teosòfica. Es tractava d'una organització espiritualista propera a altres moviments iniciàtics de la mateixa mena, com la francmaçoneria, els Rosa-Creu o el martinisme, amb els quals ha mantingut una estreta relació fins avui.

---

<sup>110</sup> Stebbins, Genevieve (1885). *The Delsarte System of Expression*. Nova York: Edgar S. Werner.

La teosofia (en grec, *theosophia*: *theos*, diví, i *sophia*, saviesa) té com a objectiu conèixer l'experiència del diví per mitjà de l'èxtasi espiritual i de la intuïció directa.<sup>111</sup> Els artistes que es van inspirar en les doctrines de la teosofia són nombrosos. És particularment en el camp de les belles arts i la literatura que les teories teosòfiques experimenten un gran èxit, per exemple, amb James Ensor, Vasili Kandinski, Piet Mondrian, Jackson Pollock, Franz Kafka, Alexander Scriabin o William Butler Yeats.<sup>112</sup>

La idea de traduir la correspondència entre els sentits que alguns artistes experimentaven de manera natural a les arts, obsessionà una gran part a la resta d'artistes que no posseïen aquesta capacitat. El neuròleg Richard Cytowic<sup>113</sup> la defineix com a involuntària, de tal manera que es féu molt difícil esbrinar qui era realment sinestèsic d'entre ells, ja que el resultat artístic sí que ho era en la majoria de casos.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> La moderna teosofia recupera el principi teosòfic antic. Basada en un sincretisme que parteix de les tradicions de l'hinduisme i del budisme, els teòsofs afirmen que el seu fonament és un «cos de veritat» comú a totes les religions: la Tradició Primordial.

<sup>112</sup> Sembla ser que certs conceptes eixits de la teosofia van tenir també un efecte directe i negatiu en el pensament d'Adolf Hitler, que interpretà erròniament el concepte de raça ària en la seva supremacia.

<sup>113</sup> Richard E. Cytowic (1952) és un neuròleg i escriptor que va revifar l'interès en l'estudi de la sinestèsia en la dècada de 1980, quan va fer els primers estudis neurofisiològics dels subjectes sinestèsics. Espanya també s'ha convertit en un lloc pioner en la investigació de la sinestèsia. La Fundació Internacional Artecittà, dirigida per M.ª José de Córdoba (Universitat de Granada), estudia el trastorn i ofereix lloc de trobada per a artistes sinestèsics mitjançant els congressos "Sinestèsia: ciència i art" i els certàmens de música visual "MUVI3".

<sup>114</sup> És el cas, per exemple, del poeta simbolista Arthur Rimbaud (1854-1891), que al poema *Voyelles* (1871) inventà un traductor cromàtic per a cada vocal, sense ser ell mateix sinestèsic:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
Silences traversés des [Mondes et des Anges]:  
—O l'Oméga, rayon violet de [Ses] Yeux!

L'origen etimològic del terme “sensació unida”, prové del grec (*syn* = unió i *aesthesis* = sensació). La sinestèsia per tant, consisteix en la rara capacitat de percebre colors, d'assaborir, de crear formes o d'experimentar qualsevol altra fusió sensorial estranya:

Escolta vostè el que jo veig? ; veu paraules de colors?; tenen textures o color les veus dels seus amics?; tenen gust seus colors preferits? De quin color veu vostè els mesos de l'any o els dies de la setmana? El seu dolor de quin color és?<sup>115</sup> (Serrano, 2002, p. 2)?

La sinestèsia ha deixat fa temps de considerar-se una sensibilitat estranya –en sentit pejoratiu– per ésser definida com un do innat que ofereix a llurs posseïdors una percepció única. Gràcies al Dr. Cytowic, avui sabem que tots naixem sinestèsics fins als set mesos d'edat, però que per causa del cromosoma X, només tres dones per cada home romandran amb aquesta percepció intacta fins a la mort. (RTVE. Redes, 2007)

La percepció de les persones sinestèsiques pot ser comparable al que els intèrprets, usuaris i fins i tot, espectadors, potser puguin experimentar en un espectacle on el moviment dialogui amb d'altres disciplines amb mediació tecnològica:

És com si un cec ens digués: "caram, allà on mires sempre veus alguna cosa. ¿No et tornes boig veient coses sempre?" I, per descomptat, aquesta és la textura, el que jo anomeno la textura de la seva realitat, que per descomptat és molt diferent de la teva o la meva, i això és el que fa tan interessant l'estudi de la sinestèsia i d'aquestes persones.<sup>116</sup> (RTVE. Redes, 2007)

---

<sup>115</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>116</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



### 3.6.2 Recursos tecnològics

#### 3.6.2.1 *Els instruments musicals que promouen la sinestèsia. El so que esdevé color: l'orgue de color (c. 1725-1950)*

“Que el color, com el so, sigui capaç d'expressar una emoció artística, crec que no es pot posar en dubte, però és qüestionable si s'expressa de la mateixa manera que la música. Tanmateix, hi ha un argument de pes a favor de l'existència de l'analogia fisiològica i psíquica i és que quan utilitzem les obres dels grans compositors per interpretar el nou art, els resultats són immensament superiors en varietat, delicadesa i bellesa del color als obtinguts per d'altres mètodes.”<sup>117</sup>

Alexander Wallace Rimington

La interrelació entre el color i la música encara no s'ha investigat de manera exhaustiva i quan s'ha fet, ha estat ometent figures rellevants, com és el cas de Mary Hallock-Greenewalt (1871-1950), que no va ser presa seriosament perquè els prejudicis de l'època van impedir reconèixer –tal i com els jutges que n'havien de resoldre els litigis per les seves patents van confessar *a posteriori*–, que una dona arribés a ser l'autora d'un projecte tan intel·ligent.

També s'ha estudiat aquest tema partint d'informacions inexactes, com és el cas de tot el que envolta a l'orgue de color i a les diferents tipologies de dispositius i així, per exemple, es poden arribar a trobar textos contradictoris on s'afirma que el compositor Scriabin inventà el

---

<sup>117</sup> [Text traduït del castellà per l'autora]

Clavilux, o que no l'inventà però l'utilitzà en un concert a Nova York, o que no féu una cosa ni l'altra.

Sigui com sigui, el cert és que des que Franz Liszt va compondre el *Sposalizio* dins els seus *Anys de Pelegrinatge* (1839) basant-se en una pintura de Rafaello, nombrosos compositors sovint s'han inspirat en pintures per a les seves obres (Monika Fink, per exemple, enumera 711 composicions al seu llibre *Musik nach Bildern: Programmbezogenes Komponieren im 19 und 20*). Per contra, els pintors han obtingut inspiració de composicions musicals o d'una idea abstracta de la música. El tema de color i música doncs, abasta les relacions entre color i forma, llum i música, color i intervals tonals, color i so, i de manera general, la pintura i la música. Les idees cosmològiques impregnen la història d'aquestes relacions, des de l'antiguitat fins al segle XX (Jewanski, p. 1). Grans noms de la història, com Plató, Pitàgores i Aristòtil ja van estar treballant en la correspondència de música i color (Lucassen, p. 2).

Els invents però, que van contribuir a donar forma a l'interès sinestèsic es remunten al segle XVI, per bé que es desenvolupen poderosament, gràcies a l'electricitat, a partir del segle XIX. Tots ells pretenen trobar una correspondència entre so i imatge visual. Aquest fenomen també s'ha anomenat "Música Visual" (*Visual Music*), per bé que no s'ha de confondre amb la sinestèsia que, ortodoxament parlant, seria la innata capacitat d'una minoria de la població.

L'orgue de color és un instrument musical que produeix estímuls visuals que d'alguna manera es corresponen amb el so. Un orgue de color pot ser definit com un instrument que pot produir al mateix temps color i música. El terme apareix el 1895 de la mà d'Alexander

Wallace Rimington (1854-1918) (Lucassen, p. 1). Abans d'aquesta data però, trobem, diversos intents de crear dispositius que produeixen simultàniament color i el so, per exemple, amb clavicèmbals.

Clavecí Ocular, Kaleidoscope, Lumière à Clavier, Orgue de Color, Orgue Blanc, Clavilux, Piano Optophonic, Sarabet, Ballet de llums, Chromopiano o Chromola són noms d'aparells musicals que van generar llums primer i llums de colors posteriorment, alhora que produïen música. Tots ells avui dia s'han classificat sota el nom d'un d'ells, el Color Organ o orgue de color, el més conegut de tots ells, inicialment mecànic (al segle XVIII) i posteriorment electromecànic.

Al segle XX apareixen uns aparells similars a l'orgue de color, amb el quals des d'aquesta recerca s'ha observat que sovint s'han confós, però que a diferència del primer, fou ideat per contemplar les imatges en silenci: es tracta del Lumia, del Mobilcolor i del Lumigraph.

Als anys 60 i 70, l'orgue de color es va associar habitualment dispositius electrònics que responen a les entrades de la seva música amb llum.<sup>118</sup>

Ja el 1590, Gregorio Comanini (1550-1608) descriu una invenció pel pintor manierista Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) d'un sistema per a la creació de música de color, basat en la lluminositat aparent, és a dir, en el contrast entre llum i foscor.

El jesuïta francès Louis Bertrand Castel (1688-1757) proposa la idea d'un clavecí pels ulls, el Clavecí Ocular, l'any 1725. El compositor alemany Georg Phillip Telemann (1681-

---

<sup>118</sup> Un exemple es pot trobar al vídeo següent: *Three Channel Color Organ*. (2010). Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=6ekGIv9uwj8>

1767) va anar a França a veure-ho, va compondre algunes peces per a ell i va escriure també un llibre sobre el tema. Castel va inventar el Clavecin Oculaire (c. 1742) que era un orgue de llum, instrument per a produir el so i els colors clars "corresponents" a aquests sons.

Al segle XIX, Sir David Brewster (1781-1868) va inventar el Kaleidoscope visual-musical que es va fer immediatament popular. El bisbe nord-americà Bainbridge (1837-1905), artista-inventor, rep una patent per al seu primer orgue de color, el 1877, format per tubs que poden projectar llums de colors sobre una pantalla en sincronisme amb la interpretació musical. Més tard, el pintor britànic Alexander Wallace Rimington (1854-1918) va inventar els Lumière à Clavier el 1893 que van cridar molt l'atenció de Richard Wagner (1813-1883):

El color té en una relació molt similar amb nosaltres com la que té la música com a mitjà d'expressió emocional, i l'augment de la felicitat i l'interès de la vida derivades de la música probablement pugui trobar un paral·lel en el plaer i l'interès procedent del color.<sup>119</sup>

(Rimington, 1911, p. 82).

S'ha afirmat erròniament (Mejia, 2014, p. 219) que el dispositiu va constituir la base de les llums mòbils que l'any 1915 van acompanyar l'estrena a Nova York d'Alexander Scriabin (1872-1915): la sinestèsica simfonia *Prometeu, El Poema de Foc*.<sup>120</sup>

En un manifest del 1916, els futuristes italians Arnaldo Ginanni Corradini (Mancebo Roca, 2008-2009, p. 145-153), conegut com a Arnaldo Ginna (1890-1982) i Bruno Corra,

<sup>119</sup> [Text original traduït per l'autora]

Colour stands in a very similar relation to us to that which music occupies as a means of emotional expression, and the increase in the happiness and interest of life due to music will probably find a parallel in the pleasure and interest derivable from colour.

<sup>120</sup> L'estrena va ser dirigida per Serge Koussevitzky a Moscou el 2 de març de 1911. El 21 de març 1915 va ser la primera vegada que realitza amb llums de colors al Carnegie Hall amb l'Orquestra Simfònica de Rússia amb Marguerite Volavy al piano. El director d'orquestra va ser Modest Altschuler.

pseudònim de Bruno Ginanni Corradini (1882-1976) van descriure els seus experiments amb l'orgue blanc en una projecció del 1909. També van pintar nou pel·lícules abstractes, avui perdudes.<sup>121</sup>

El pintor futurista rus Wladimir Davidovich Baranoff-Rossine (1888-1944) va estrenar el mateix any el Piano Ortophonic a la seva exposició individual a Cristiana (Noruega).

Un altre possible exemple de *performance* cromàtica (Martínez Pimentel L. C., p. 91-92) l'aporta el 1917 el futurista Giacomo Balla (1871-1958) que, basant-se en els *Focs d'artifici* d'Ígor Fiodorovitx Stravinski (1882-1971), dibuixa un escenari en el qual els únics performadors en escena són les pròpies peces escenogràfiques i les llums. El muntatge escenogràfic fou una versió tridimensional d'una de les pintures de Balla i ell mateix dirigí el “*ballet de llums*” des del teclat de control dels llums. Per tant, podem establir un paral·lelisme amb les actuacions de coreografies interactives contemporànies, on també el director dirigeix l'escena mitjançant els teclats dels ordenadors, controlant el programari.

Ara bé, l'espectacle sens dubte més torbador havia de ser el que va dissenyar el rus Alexander Scriabin (1872-1915), influït per la tesosofia i la grandesa de l'art total wagneriana. Scriabin no es limità a compondre, sinó que en primer lloc encarregà un teclat de llums que s'anomenà Chromola per cercar-ne les correspondències cromàtiques, per després idear la intervenció del públic, íntegrament vestit de color blanc per no interferir en la

---

<sup>121</sup> Com a extensió a les seves experiments sobre el piano cromàtic, els germans Ginanni-Corradini, inscrits en el *cerebrismo*, moviment de renovació cultural semblant al futurisme italià, van arribar a les primeres temptatives de pintura directa. Les seves pel·lícules amb el cinematògraf van ser els primers assaigs de pintura sobre cel·luloide. Aquest treball els converteix en pioners del cinema directe (posteriorment experimental, a meitat dels anys deu, establint un dels fonaments no reconeguts del cinema d'avantguarda). Tot i la desaparició de les seves pel·lícules, els germans de Ravenna, testimoniar les seves experiències a través d'escrits com *Música cromàtica* (1912), *Arte dell'avvenire* (1910) i *Pittura dell'avvenire* (1915).

projecció de colors. Tot això fou ofert al Carnegie Hall de Nova York el 20 de març del 1915, per bé que no rebé l'acolliment esperat.

La pianista i inventora nord-americana Mary Hallock-Greenewalt (1871-1950) va crear un orgue de color (1917) el qual batejà amb el mateix nom que portava la seva mare: Sarabet.<sup>122</sup>

(Mateu) El 1946 va publicar un llibre sobre el seu art, anomenat *Nourathar: L'Art d'interpretar Llum i Color*.<sup>123</sup>

*Nourathar*, és una adaptació de les paraules àrab per a “llum” (*nour*), per a “essència” (*athar*). A diferència dels anteriors inventors de paràmetres d'equivalència entre música i color, com el pintor A. Wallace Rimington, Hallock-Greenewalt no va produir una definició estricta de la correspondència entre els colors específics i notes particulars, argumentant que aquestes relacions eren variables i reflecteixen el temperament i la capacitat intransferibles del performador.

Michael Betancourt ha assenyalat que Hallock-Greenewalt també va produir les pel·lícules pintades a mà més antigues i que eren produïdes específicament per a ser exectuades amb el Sarabet més antic. La seva construcció, on un sol espectador podia contemplar mirant cap avall la pel·lícula, s'assemblava al kinetoscopi d'Edison. (Hybrids, 2006, p. 13-16) Aquest dispositiu és un visualitzador de música del tipus que ara s'usa en l'equip d'àudio-jugadors actuals. Betancourt deixa també la porta oberta a considerar a Hallock-Greenewalt l'autèntica

---

<sup>122</sup> Mary Hallock-Greenewalt va néixer a Beirut el 1871 i als 11 anys es va traslladar a Filadèlfia on va desenvolupar una carrera com a pianista, inventora, escriptora, conferenciant i activista política. El 1900 va començar a investigar com les gradacions de llum de color podien realçar l'expressió emocional de la música. El 1920 va aconseguir la primera de les nombroses patents en dissenyar un *color organ*, dissenyat per projectar una seqüència d'efectes de llum a partir de programes musicals especialment creats per a ell. A aquest nou art el va anomenar “Nourathar”, o essència de la llum. Per bé que va aconseguir registrar onze patents, va passar la major part de la seva vida lluitant per elles contra infractors –entre els quals hi figurava la companyia General Electric– fins que el 1932 va obtenir una sentència al seu favor. Va ser delegada del National Women's Party, que va tenir un paper decisiu en l'obtenció del sufragi femení. Va morir el 1950 a Wilmington, Delaware (Estats Units). (The Historical Society of Pennsylvania, 2008, p. 1-6)

<sup>123</sup> [Títol original traduït per l'autora]  
*Nourathar: The Fine Art of Light-Color Playing*.

inventora del cinema abstracte en color i no pas Walter Disney. (Betancourt, 2006, p. 17-18)  
 Tot i que aquestes pel·lícules no van ser dissenyades per a ser imatges en moviment, amb les plantilles i els aerosols, es produïen patrons geomètrics similars al pintat a mà de pel·lícules, com feu molt més enllà Norman McLaren (1914-1987), del qual se'n parlarà el proper capítol.



**Figura 1. *El Nourathar* de Mary Hallock-Greenewalt [Fotografia].**  
 Consultat a <http://www.cinegraphic.net/article.php/20110220085223923> (Betancourt, Cinegraphic.net )

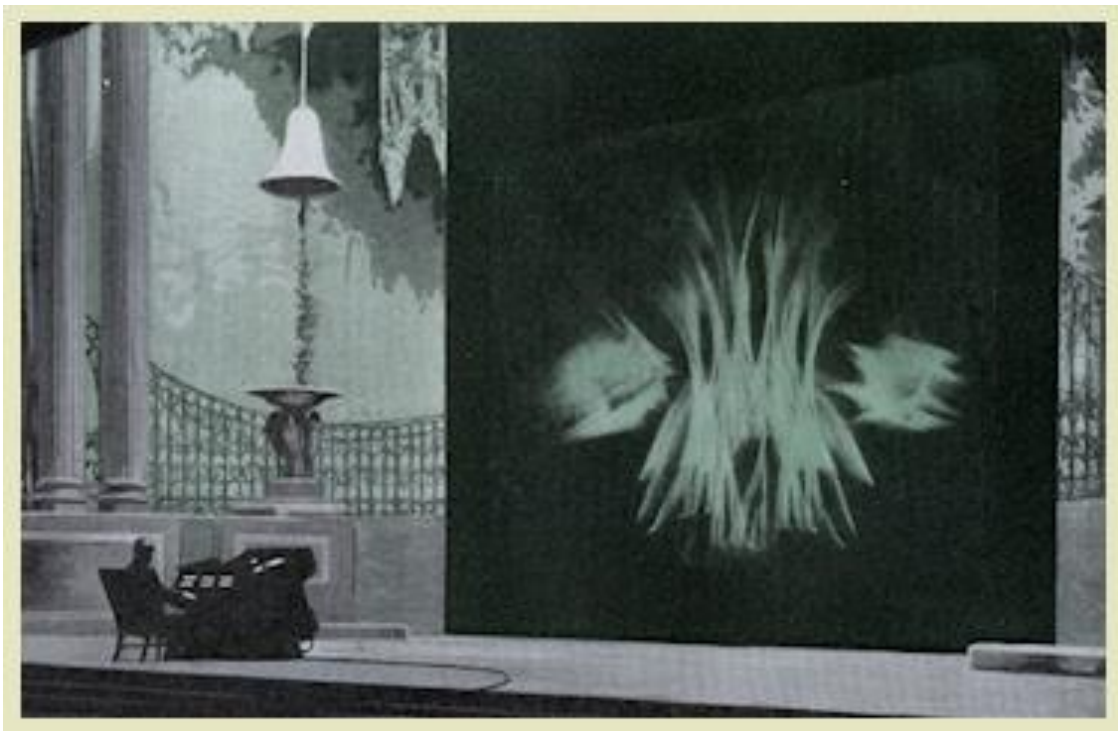
El 1921, Arthur C. Vinageras<sup>124</sup> inventa el Chromopiano, un instrument semblant que recorda el piano de cua, però dissenyat per projectar "acords" compostos de llums de colors.

En la dècada del 1920, l'inventor danès Thomas Wilfred (1889-1968), cofundador del grup de teosofistes Prometheans, va crear el Clavilux. Wilfred va encunyar la paraula "lumia" per descriure l'art de la llum, qüestió vital per a aquest grup ja que tenia com a objectiu la

<sup>124</sup> Se'n desconeixen les dates de naixement i mort.

promoció de la llum com a mitjà d'expressió. Els instruments de Wilfred van ser dissenyats per projectar les imatges de color, no només camps de color clar com amb els instruments anteriors:

La llum és l'únic mitjà d'expressió de l'artista que ha de modelar-la per mitjans òptics, gairebé com fa l'escultor amb l'argila. Ha d'afegir color i finalment confegir moviment a la seva creació. El moviment, la dimensió del temps, exigeix que l'artista es converteixi en coreògraf de l'espai.<sup>125</sup>



**Figura 2.** *Wilfred interpretant amb el Clavilux* [Fotografia]. (1924).  
Consultat a <http://discovery.ucl.ac.uk/1310143/1/1310143.pdf> (Bergstrom, p. 45)

---

<sup>125</sup> [Text original traduït per l'autora]

Light is the artist's sole medium of expression. He must mold it by optical means, almost as a sculptor models clay. He must add colour, and finally motion to his creation. Motion, the time dimension, demands that he must be a choreographer in space.





**Figura 3. Thomas Wilfred amb la Vertical Sequence, Opus 132 [Fotografia]. (1941).  
Consultat a <http://www.cinegraphic.net/article.php/20110220085223923> (Betancourt, Cinegraphic.net )**

El 1925, el compositor hongarès Alexander Laszlo (1895-1970) va escriure un text anomenat *Color-Llum-Música* que va interpretar en una gira per Europa amb un orgue de color.

Des del 1935 Charles Dockum (1904-1977) va construir una sèrie de projectors Mobilcolor, noves versions dels dispositius de color silenciosos.

Oskar Fischinger (1900-1967) va crear la dècada dels anys 50 el Lumigraph, un aparell mecànic que no té teclat i no genera música. Les imatges d'aquest dispositiu es generaven de forma manual: una persona pressiona la pantalla per canviar-ne les formes i un altra en manipula el mecanisme per obtenir canvis cromàtics. El Lumigraph es va dur a terme amb

diversos acompanyaments musicals, com el Clavilux. El Lumigraph va ser autoritzat pels productors de la pel·lícula de ciència ficció, *The Time Travelers* (1964).

Per tot el que s'ha comentat fins aquí, es pot considerar que els instruments musicals “sinestèsics” i l'orgue de color es poden presentar com a antecedents dels sistemes interactius digitals, tals com el programa Isadora i ahora, dels algoritmes digitals.

D'una banda, el programa Isadora convertirà el moviment del ballarí en gràfics abstractes de colors en la pantalla i de l'altra, l'algoritme crearà una correspondència entre moviment i imatge visual, sempre produïda *a posteriori*. I això és exactament el mateix que succeeix amb els instruments musicals sinestèsics que s'han comentat.

### **3.6.2.2 *El moviment que esdevé so: la plataforma Terpistone (1930) de Leon Theremin (1896-1993)***

El rus Leon Theremin creà amb el seu Terpistone (Nova York, 1930) una plataforma que captava tots els moviments de la ballarina i els transformava en música, és a dir, creà un ambient interactiu electrònic que responia als moviments humans.<sup>126</sup> Ja el 1919 havia inventat el primer instrument electrònic musical, el Theremin, que produïa so únicament movent els braços, sense tocar-lo directament (Santana, 2006, p. 101).<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Es pot contemplar al mateix Theremin tocant el seu propi instrument en aquest vídeo:

*Leon Theremin playing his own instrument.* (2008). Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=w5qf9O6c20o>

<sup>127</sup> Es pot veure i escoltar una interpretació de música de cambra de *Song of Grussia* de Rachmaninov de la mà de la virtuosa violinista i “terpistonista” Clara Rockmore, esposa de Leon Theremin: *Theremin- Clara Rockmore play "Song of Grusia" (Rachmaninov).* (1981). Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=mmsx4oPy8nA>

Tot i així, aquest experiment no s'aplica de forma general a la dansa fins que amb l'arribada de la dansa mediatitzada, la companyia Palindrome ho incorpori amb el programari anomenat EyeCon (Santana, 2006, p. 42).

“La idea de dur a terme en un instrument musical, però sense tocar-lo, simplement agitant les mans davant d'ell, era pura màgia! Fins i tot avui en dia, aquesta tècnica conserva una estranya qualitat sobrenatural i un cert aspecte poètic” (Barbosa, p. 3). Aquest instrument és precedent de la virtualitat (fer sonar sense tocar) i de la pregunta-resposta (fer correspondre un so a un moviment), que es presenta en la dansa que es combina amb la tecnologia digital.

Després del Terpistone, seguiren molts altres exemples d'interacció sinestèsica, tals com el Trautonium (1930), invent de Freidrich Trautwein.<sup>128</sup> (Barbosa, p. 5-14)

L'experimentació artística no és només d'interès històric, sinó que també poden contribuir a la investigació sinestèsica de l'actualitat:

Per exemple, els experiments de Scriabin i Kandinsky han revelat aspectes sinestèsics importants de la percepció. L'experimentació de Scriabin amb les correspondències de color-clau ofereixen alternatives a la investigació actual sobre les correspondències color-lletra i color-to. Les exploracions de Kandinsky sobre la consonància i la dissonància dels estímuls auditius i visuals simultanis ofereixen alternatives per als experiments de la Gestalt als experiments actuals amb estímuls elementals (lletres, tons). I les seves idees sobre la

---

<sup>128</sup> Es recomana la lectura de l'article d'Álvaro Barbosa, *Instruments and temporal control in the context of musical communication and technology*. Barcelona: Audiovisual Institute (Universitat Pompeu Fabra). L'autor descriu instruments de tipus sinestèsic del segle XX fins arribar al conegut MidiDancer.

interacció dels estímuls auditius i visuals poden ser elaborats i provats amb instruments multimèdia.<sup>129</sup> (Campen, p. 6)

El precedent teosòfic i la tecnologia musical faran visible les associacions sonorocromàtiques, però la sinestèsia també tindrà un successor en els algorismes de l'any 2010, en el programari Isadora dels anys 2000 i en el programa EyeCon que al seu torn, serà precedent de la captura del seguiment de moviment (*track motion*).

En ambdós casos, el traç del moviment de l'interpret es muta en imatge cromàtica o bé, en un procés invers, és la imatge que els assistents o usuaris veiem projectada en l'espai, la que genera un so determinat.

Aquest darrer procés ha tingut vida molt recentment amb l'ull cibernètic *Eyeborg* (2004) que el seu usuari, Neil Harbisson, ha anomenat sonocromatisme.<sup>130</sup>

### **3.6.2.3 L'electricificació: la llum incandescent i Thomas Alva Edison (1847-1931)**

L'electricificació no fou només un procés tècnic, sinó un veritable canvi social d'implicacions extraordinàries, començant per l'enllumenat i seguint per tot tipus de processos industrials (motor elèctric, metal·lúrgia, refrigeració...) i de comunicacions (telefonía, ràdio).

---

<sup>129</sup> [Text original traduït per l'autora]

For instance, the experiments of Scriabin and Kandinsky have revealed important synesthetic aspects of perception. Scriabin's experimentation with color-key correspondences offer alternatives to the current research into color-letter and color-tone correspondences. Kandinsky's explorations of the consonance and dissonance of simultaneous auditory and visual stimuli offers alternatives for Gestalt experiments to the current experiments with elementary stimuli (letters, tones). And their ideas on the interplay of auditory and visual stimuli can be elaborated and tested with multimedia instruments.

<sup>130</sup> Veure pàgines 413-415.

Lenin (Žižek), durant la Revolució bolxevic, va definir el socialisme com la suma de l'electrificació i el poder dels soviets, però va ser sobretot la societat de consum que va néixer als països capitalistes, la que va dependre en major mesura de la utilització domèstica de l'electricitat als electrodomèstics i va ser en aquests països on la retroalimentació entre la ciència, la tecnologia i la societat va desenvolupar les complexes estructures que van permetre els actuals sistemes de I+D i I+D+I, en què la iniciativa pública i privada s'interpenetren, i les figures individuals es difuminen en els equips d'investigació.

L'impacte cultural del que Marshall McLuhan va denominar Edat de l'Electricitat, que seguiria a l'Edat de la Mecanització (per comparació a com l'Edat dels Metalls va seguir a l'Edat de Pedra), prové de l'altíssima velocitat de propagació de la radiació electromagnètica (300.000 km/segon) que fa que es percebi de forma gairebé instantània. Aquest fet comporta possibilitats abans inimaginables, com la simultaneïtat i la divisió de cada procés en una seqüència. Es va imposar un canvi cultural que provenia de l'enfocament en segments especialitzats d'atenció (l'adopció d'una perspectiva particular) i la idea de la consciència sensitiva instantània de la totalitat, una atenció al camp total, un sentit de l'estructura total. Es va fer evident i prevalent el sentit de forma i funció com una unitat, una idea integral de l'estructura i configuració. Aquestes noves concepcions mentals van tenir gran impacte en tot tipus d'àmbits científics, educatius i fins i tot artístics (per exemple, el cubisme). En l'àmbit de l'espacial i polític, l'electricitat no centralitza, sinó que descentralitza, mentre que el ferrocarril requereix un espai polític uniforme, l'avió i la ràdio permeten la major discontinuïtat i diversitat en l'organització espacial. (McLuhan M. , p. 13)

I malgrat que ni ell ni els científics de la seva època donaren importància a l'efecte Edison, patentat el 1893, aquest efecte seria un dels fonaments de la vàlvula de la ràdio i de l'electrònica.

#### **3.6.2.4. *El moviment cinematogràfic: el cinema en la dansa (1894-1912) i el cinema dins del teatre (1911-1959)***

Un altre entorn interessat en aquesta vinculació dansa i tecnologia és el cinema. El cinema va ser un descobriment, com la bombeta incandescent, que va modificar el mode en què es mirava i més específicament, la manera en què es contemplava un espectacle.

El cinema no es limitava a documentar, sinó que pretenia experimentar en les dues àrees, en el cinema en si mateix i en la dansa: Thomas A. Edison (1847-1931), Georges Méliès (1861-1938) i els germans Auguste (1862-1954) i Louis (1864-1948) Lumière, creen films entre 1894 i 1912 que contenen petites històries sobre dansa a l'estil de Ted Shawn i Ruth St. Denis, per exemple. A tots ells els va captivar la figura visual de Loïe Fuller i tots es van afanyar en filmar-la, i si no van poder, en buscar d'altres intèrprets que la podien recordar.

Però d'altres noms, molt menys coneguts, com la ucraïana Maya Deren (1917-1961), ressonen a l'hora de remuntar-se al passat tecnològic. Cal doncs, recuperar-los i situar-los al lloc que es mereixen. Al seu cas, com a precursora de la videodansa, ja que ella mateixa filmà i edità films de dansa.

La dansa va obrir les portes al cinema, però el teatre tampoc no restà aliè a la seva influència. Un altre exemple d'aquesta obertura torna a sonar en femení: Valentine de Saint-

Point (1875-1953), l'única dona que tradicionalment s'ha associat al grup futurista<sup>131</sup>, crearà una dansa futurista que inclou el setè art.

D'altra banda, Frederick Kiesler (1890-1965) també va fer un disseny multimèdia per a la producció berlinesa de Karel Capek, *R.U.R.*, i finalment, el grup txec Llanterna Màgica, que incorpora polipantalles, entre d'altres elements escènics.

Maya Deren (1917-1961) en canvi, va realitzar estudis sobre el moviment en la cronofotografia i el cinema de Muybridge, Marey i Mèliès, antecedents segons Birringer (1999, p. 361-381) de la interactivitat [sic] de l'era digital.<sup>132</sup>

La seves pel·lícules més conegudes són *At Land* (1944), *A study in Choreography for the camera* (1947), *Ritual of transfigured time* (1946) i *Meshes in the afternoon* (1943), considerada l'avantguarda del cinema nord-americà, que explora la por al rebuig i a la llibertat de l'expressió des d'una mirada femenina, insòlita fins aleshores.

---

<sup>131</sup> A les pàgines 218-220 es matisa aquest protagonisme.

<sup>132</sup> Eleonora Deren va néixer a Kíev (Ucraïna), però va desenvolupar la seva carrera professional als Estats Units. El 1941 es converteix en la secretària personal de la coreògrafa Katherine Dunham, al final d'una gira la companyia de dansa es va aturar a Hollywood. Aquí va ser on Deren va conèixer a Alexander Hackenschmied, un fotògraf i càmera txec molt conegut que es convertiria en el seu segon espòs l'any següent. El 1943, va adoptar el nom de Maya Deren i en aquest mateix any comença a fer una pel·lícula amb Marcel Duchamp "*The witche's cradle*" la qual mai es va acabar i estan disponibles les parts gravades sense editar. En aquest moment el seu cercle social incloïa André Breton, Duchamp, John Cage i Anaïs Nin.

Deren mor en 1961 a l'edat de 44 anys a causa d'un vessament cerebral causat per una desnutrició avançada. La seva condició també va ser agreujada per les amfetamines prescrites pel doctor Max Jacobson al qual se li va retirar la llicència per desenvolupar addicció a les drogues en els seus pacients. (Nichols, 2001, p. 3-10)

L'autora definia les seves pròpies obres amb el terme "pel·lícules de cambra" (Columpar & Mayer, p. 89), ja que les seves pel·lícules aspiraven a arribar a un públic intimista, però tampoc a la marginalitat. Els seus circuits serien les universitats, museus, etc. tot el que estava en mans de l'art, però al qual el cinema no havia accedit encara. Deren distribuïa els seus propis films i els promovia a través de classes i ponències a Estats Units, Canadà i Cuba. També actuava, editava, escrivia i dirigia les seves pròpies pel·lícules.

Durant la dècada dels anys 40 i 50, Deren va atacar a Hollywood pel seu monopoli artístic, polític i econòmic sobre el cinema americà. Deren va dir: "faig les meves pel·lícules amb el que Hollywood gasta en pintallavis" i es queixava que Hollywood "ha estat un gran obstacle perquè el cinema es definís i es desenvolupés com una forma d'art creatiu i fi" (MoMA, 2010, p. 49). La seva posició sempre va ser d'oposició als estàndards i pràctiques de la indústria filmica de Hollywood.

La seva obra va servir de frontissa entre les arts plàstiques, la dansa i el cinema. Maya Deren va ser la primera directora de cinema nord-americà que va visitar instituts i universitats per donar a conèixer el cinema experimental. Per comprendre el conjunt de la seva obra, cal considerar els tres pilars fonamentals de la seva formació artística. (Nichols, 2001, p. 3-13)

En primer lloc, des de 1941 es va formar amb la ballarina, coreògrafa i antropòloga, Katherine Dunham (1890-1965) (Nichols, p. 199-218), que va popularitzar les danses afrocubanes i afrocaribenyes i va escriure una tesi sobre les danses d'Haití. Maya Deren va analitzar i va filmar durant tres anys el seu treball a Haití i acabà fent-ne el film *The very eye of night* (1958).<sup>133</sup>

En segon lloc, la influència de Galka Scheyer (1909-2006) (Vèvè A. Clark, p. 466), marxant d'art i professora. Ella va ser qui va introduir a Maya Deren en certs elements de psicoanàlisi junguiana i la va inspirar en el treball de certs arquetips universals: el mar, la mitologia grega, referències al cos humà, etc..

La tercera influència de Deren serà el cineasta d'origen txec Alexander Hammid (1889-1945), el seu segon marit, qui la va introduir en les tècniques cinematogràfiques.

### **3.6.2.5. *Valentine de Saint-Point (1875-1953)***

---

<sup>133</sup> Deren tenia un gran interès pel vudú i gràcies a una beca de la fundació Guggenheim, va poder finançar per fi un viatge a Haití. Dunham va influir clarament en els interessos de Deren, qui no només va filmar diverses hores de rituals de vudú, sinó que va començar a participar d'ells i va adoptar-ne la religió. (Nichols, 2001, p. 18)



El teatre basat en mitjans digitals i projeccions generades per ordinador provenen de Loïe Fuller. Posteriorment, el 1913 Valentine de Saint-Point creà una dansa multimèdia (Berghaus, 2000, p. 427-428), el *Poema de l'Atmosfera*, interpretada al teatre de la Comédie dels Champs-Élysées de Paris.

Nacuda a Lió, Saint-Point va ser una intrèpida dona francesa de lletres i artistes. Va ser escriptora, poeta, pintora, dramaturga, crítica d'art, coreògrafa, professora i periodista.<sup>134</sup>

Saint-Point també ha estat coneguda per ser la primera dona que va escriure un manifest futurista. Molts investigadors, entre els quals Dixon (p. 73) i també Martínez Pimentel (p. 83), citen a Saint-Point com a membre del grup futurista, cosa que no respon de manera fidel a la realitat d'aquesta intel·lectual. De fet, la tendència a l'etiquetació és un defecte recurrent en la història dels artistes, qüestió que aquí no és possible debatre, però sí es pot apuntar: és cert que Saint-Point s'identificà durant un temps amb l'isme futurista, però tampoc no ho és menys que en fou molt crítica. Tant és així, que l'any 1912 va publicar el *Manifest de la dona futurista*, que va escriure en resposta a algunes idees misògines contingudes al *Manifest futurista* de Filippo Tommaso Marinetti, llegit el 27 de juny a la Salle Gaveau, en presència

---

<sup>134</sup> Als salons parisencs i els moviments literaris i artístics de la Belle Époque, en l'activisme polític i social dels seus primers anys caiotes, la vida i obra de Valentine Saint-Point mostren una singular ruta d'occident.

L'amistat que uneix al famós escultor Auguste Rodin serà molt important en la seva vida artística, com ho demostren les cartes que ell li envia i els poemes que ella publica. L'any 1909 es comença a dedicar al teatre. El 28 de maig, presenta al Théâtre des Arts de París un drama en un acte, *Le Déchu* que serà publicat a *La Nouvelle revue*. També va participar al famós Saló dels Independents, on hi exposarà pintures i gravats en fusta fins entre el 1911 i el 1914.

Saint-Point va ser soldat a l'exèrcit en lluita a Macedònia. També es va unir a la Creu Roja i va treballar com a secretària de Rodin. El 1916, va deixar França en companyia de Vivian Postel du Mas i de Daniel Chennevière. A Espanya passen l'estiu amb la comunitat d'artistes amb seu a Barcelona al voltant de Picabia. El novembre del 1916, es van embarcar tots tres cap als Estats Units.

El 1918 va tornar a França després d'un viatge al Marroc, durant la qual es converteix a l'Islam. S'ocupa de la causa del món musulmà i dóna suport al nacionalisme àrab, desafiant l'imperialisme europeu i l'hegemonia cultural d'Occident. Els seus escrits polítics li van valer la ferotge hostilitat de la comunitat francòfona. Se l'acusa de treballar en contra dels interessos de França i de ser un espia a sou dels bolxevics. Mentrestant, la conferència organitzada pel "centre ideista" exaspera les autoritats egípcies i es fa necessària la intervenció de l'ambaixador al Caire per a permetre-li romandre a Egipte, però a canvi, ha de cessar tota activitat política. Passa la resta de la seva vida a l'estudi de la religió i la meditació, i viu en la indigència mitjançant algunes consultes de radioestèsia i d'acupuntura. (Berghaus, 1993, p. 27-42)

de figures del moviment. Saint-Point advoca per una actitud agressiva en la dona, inspirada en l'home nietzscheà. Tracta també el tema de la luxúria, que és descrit com a "força" i que dóna lloc, un any després, al seu *Manifest futurista de la luxúria*. Aquests escrits, traduïts a tot Europa, van provocar un gran enrenou i van situar inequívocament la dona en el centre dels debats del moviment futurista, per bé que, fidel a la seva independència intel·lectual, el gener del 1914 Saint-Point declara: "No sóc futurista i mai ho he estat; jo no pertanyo a cap escola"<sup>135</sup> (Point V. d.).

A principis de l'any 1913, es va fundar el butlletí mensual *Montjoie!*. Molts artistes, músics, escriptors i pintors que formen part de l'avantguarda hi col·laboraren: Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, André Salmon, Florent Schmitt, Valentine Hugo, A. Dunoyer de Segonzac, Jacques Reboul, o el teòsof Vivian Postel du Mas. A l'edició del 16 de maig es publica l'article de Saint-Point *Le Théâtre de la Femme* i al gener-febrer del 1914 hi publica la seva reflexió sobre la dansa, desenvolupada a la *Métachorie*. El 20 de desembre de 1913 presenta al teatre de la Comédie des Champs-Élysées la *Métachorie*, que persegueix una "fusió de totes les arts." Es tractava d'una exploració sobre l'amor i la guerra amb música de Satie i Debussy, poemes, efectes llumínics i equacions matemàtiques projectades en múltiples pantalles i parets: (Dixon, p. 74-85)

Escric la meua dansa gràficament, com una partitura d'orquestra. I si, volent crear una dansa vertaderament essencial, he expressat l'esperit general dels meus poemes per mitjà d'una estilització naturalment geomètrica, es perquè la geometria es la ciència de les línies, és a dir,

---

<sup>135</sup> [Text original traduït per l'autora]

Je ne suis pas futuriste et je ne l'ai jamais été; je n'ai fait partie d'aucune école.

la mateixa essència de totes les arts plàstiques, com l'aritmètica és la ciència dels nombres, és a dir, la mateixa essència de les arts rítmiques: la música i la poesia.<sup>136</sup> (Walch, p. 399)

Saint-Point hi balla els seus propis poemes amb vestits inspirats en l'art merovingi sobre la música d'Erik Satie (*Les pantins dansent*), de Claude Debussy, de Maurice Ravel i de Daniel Chennevière (*Tres poemes irònics i Visió Vegetal*).

S'ha afirmat que aquesta novedosa dansa ideista ja precedeix als balls serpentina de Loïe Fuller i als d'Isadora Duncan, però si ens fixem en les dates, veurem que la cronologia no s'ajusta a la realitat.<sup>137</sup> D'altra banda, hi ha nombroses referències dels futuristes com Mallarmé o Marinetti que ja parlaven de l'impacte dels efectes de la maquinària emprada en les seves danses serpentina, font d'inspiració per a tot el grup (Veroli, p. 125-148).

El 4 d'abril 1917, al Metropolitan Opera de Nova York, Saint-Point ofereix al públic el seu *Métachorie*. Alhora està estudiant la possibilitat de crear centres de coreografia de dansa inspirat en la seva obra i mentrestant dona una sèrie de conferències arreu del país sobre Auguste Rodin, mort poc abans.

### 3.6.2.6. *El Teatre Multimèdia (1911-1959)*

Als anys 20 la projecció del cinema s'incorpora a molts cabarets i al *music hall* i els actors continuen experimentant amb la mescla d'efectes reals i il·lusoris. Alguns exemples foren:

<sup>136</sup> [Text original traduït per l'autora]

J'écris ma danse graphiquement comme une partition d'orchestre. Et, si voulant créer une danse vraiment essentielle, j'ai exprimé l'esprit général de mes poèmes par une stylisation naturellement géométrique, c'est que la géométrie est les sciences des lignes, c'est-à-dire l'essence même de tous les arts plastiques, comme l'arithmétique est la science du nombre, c'est-à-dire l'essence même des arts rythmiques: musique et poésie.

<sup>137</sup> Les danses de Fuller es remunten a finals del segle XIX. La seva primera coreografia, la dansa serpentina, va ser creada al Park Theatre de Brooklyn ( Nova York), el 15 febrer del 1892 (Loney, 1984, p. 128).

Horace Goldin (1873-1979) (combinació d'objectes reals i filmets), Robert Quinault (1887-1973) (dances en directe sincronitzades amb d'altres gravades); a Rússia la revolució del 1917 i el futurisme porten a l'expansió de companyies com The Factory of the Eccentric Actor (FEKS) que produí *El Casament* de Gogol (1922) que incorpora projeccions de films; Serguei Eiseinstein (1898-1948) incorporà al seu propi curtmetratge *Glumov's Diary*, música, circ... (1922) dins l'obra teatral *El Savi*, d'Alexander Ostrowsky (1893-1986).

Potser de tots ells, el més conegut sigui Frederick Kiesler (1890-1965), que va fer un disseny multimèdia per a la producció berlinesa de Karel Capek *R.U.R. (Rossum Universal Robots)*, del 1921). En aquesta obra Kiesler usa elements cinètics (pantalles mòbils, focus de llum que enceguen l'audiència) que atorguen moviment continu en la posada en escena simulant una fàbrica (Dixon, p. 75-76).<sup>138</sup>

El 1920 la revolució soviètica del 1917 era encara recent i el fet que els robots esclavitzats que servien a una elit que es beneficiava de la seva feina, es revoltin ara contra els seus amos, és una metàfora prou clara (Dixon, p. 281). L'escenari de *R.U.R.*, tal i com el descriu Dixon (p. 75), era monumental i resultava ser una barreja d'estils pictòrics: grafisme, cubisme, constructivisme i geometria abstracta de Kandinsky. A més d'això, a l'escena hi havia llums de neó, escenaris mòbils, un aparell de Tanagra (joc de miralls que redueix a una silueta la figura humana), una pantalla circular de cinema i una de rectangular, a manera de marc televisiu.

---

<sup>138</sup> La història planteja una fàbrica de robots que inunda el mercat amb els seus productes. La intenció és reduir els costos de producció i alliberar l'ésser humà de la càrrega del treball. El resultat, per descomptat, és un altre. Així, després d'un primer acte clarament humorístic, ens trobem amb un segon i tercer actes ambientats deu anys després de l'anterior i en els que els robots són utilitzats pels països com a soldats (òbviament els robots de *RUR* no han estat proveïts de les tres lleis de la robòtica). Aviat els robots es revoltin i acaben amb l'espècie humana, excepte un dels empleats de la fàbrica. L'últim acte, un epíleg, mostra a una parella de robots que desenvolupen ànima donant lloc al que serà un nou món (a la manera d'Adam i Eva). La paraula "robota" significa en txec "treball monòton" o "servitud". Capek utilitza aquesta paraula en una obra anterior del 1917, però va ser *RUR* l'obra que va popularitzar el terme per referir-se a éssers artificials (Dixon, p. 281).

Un altre autor, Robert Edmon Jones (1887-1954), va tractar a *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre* (Jones R. E.), les expressions internes dels actors com l'inconscient, mitjançant un nou concepte de teatre, en combinació amb el cinema. La informació que ens aporta sobre l'entorn multimèdia és crucial, però el temps no li ha atorgat encara el reconeixement que es mereix.

El 1958 es funda el grup txec Llanterna Màgica per part de Joseph Svoboda (1920-2002) i Alfred Radok (1914-1976), que desenvolupen el teatre multimèdia inspirats en el col·lega Emil Burian (1904-1959). Burian ja usava diapositives i cinema en el seu "tetrògraf". Ells però, incorporen múltiples (polipantalles) pantalles, efectes il·lusoris i espectacles de fantasia.

Més endavant, el cinema també tindrà un gran repercussió en combinació amb la música fins al punt d'esdevenir un gènere independent ràpidament reconegut, gràcies a l'impuls de les grans indústries cinematogràfiques nord-americanes.

En una altra línia, la Black Mountain College (1952) inclourà artistes com el músic John Cage (1912-1992), el pintor Robert Rauschenberg (1925-2008) i el coreògraf Merce Cunningham (1919-2009). El 1959, per exemple, Rauschenberg realitza *Broadcast* que es pot considerar possiblement el primer predecessor de mitjans artístics "interactius", ja que aporta pintura, tres ràdios i on es permet a l'auditori crear diferents efectes sonors. (Dixon, p. 85)

I molt més endavant, Builders Association, una companyia que lidera el teatre digital als EEUU, produeix *Opera* l'any 2000: aquesta obra reinterpreta els experiments d'inici de segle i fa ús del sistema MIDI, del llenguatge Dj (discjockey) i Vj (videojockey).

### 3.6.2.7. Norman McLaren (1914-1927): cinema, música, pintura i dansa

“Cada pel·lícula és per a mi una espècie de dansa. Perquè la cosa més important en una pel·lícula és la moció, el moviment. No importa què és el que està en moviment; si es tracta de persones, objectes, dibuixos o de quina manera es fa. És una forma de dansa. Aquesta és la meua manera de pensar les pel·lícules.”<sup>139</sup>

Norman McLaren

Norman McLaren, cineasta d'origen escocès afincat a Montreal (Canadà), és considerat com un dels primers mestres a nivell mundial del cinema d'animació de caire experimental fins a fundar una escola global d'animació projectada des del seu lloc de treball, a l'Office national du film du Canada (OFN) [sic].

---

<sup>139</sup> [Text original traduït per l'autora]

Every film for me is a kind of a dance. Because the most important thing in film is motion, movement. No matter what it is you are moving; whether it's people, objects, drawings. And what way it's done. It's a form of dance. That's my way of thinking about films.

Per bé que va rebre un clar reconeixement des de l'àmbit professional on consagrà la seva vida<sup>140</sup>, no és menys cert que cap recerca l'ha situat, fins la present, al lloc que li correspon com a profeta de les diverses possibilitats que l'entorn digital en conjunció amb la dansa ha explorat fins avui dia. En aquest sentit, l'espectacle de dansa de caire documental anomenat *Norman*, producció de Lemieux et Pilon, vist l'any 2009 al Mercat de les Flors de Barcelona<sup>141</sup>, va resultar revelador pel coneixement que aportà de les extraordinàries possibilitats que McLaren ha ofert a la història avançant-se en prop de 70 anys als actuals investigadors.

En cada obra McLaren inventa alguna cosa. No cessa mai de crear: tot el que toca ho converteix en una petita obra mestra, a voltes vinculada a la pintura (estudià pintura i grafisme), a voltes a la dansa (ell se sentia coreògraf), o a la música (tenia un sentit innat per a la música: posseïa l'oïda absoluta). I en tot excel·leix. (Cinergie.be. Le Site de Référence du Cinéma belge en communauté française)

La singularitat de McLaren rau bàsicament, i per primer cop en la història del cinema, en una insòlita mescla multidisciplinar i politècnica de pintura, música i dansa. I és que d'una imaginació i capacitat inventiva inusual, McLaren experimenta contínuament com si d'un artista plàstic, músic, coreògraf i alhora, d'un informàtic es tractés. En ell realment conflueixen totes aquestes disciplines, introduïdes mitjançant tècniques inusuals. S'ha dit molt que va ser pioner en totes aquestes tècniques<sup>142</sup>, però el cert és que totes elles van ser inventades prèviament per d'altres artistes. Ara bé, on rau de manera indiscutible la seva

---

<sup>140</sup> Ja en vida va rebre nou condecoracions, entre les quals hi consten dues estatuetses dels Òscar: al millor curtmetratge (*Neighbours*, 1952) i al millor tema curt (*Il était une chaise*, 1958). I també la Palma d'Or del Festival de Cannes (*Blinkity Blank*, 1955).

<sup>141</sup> Veure pàgines 496-497.

<sup>142</sup> La gran majoria de documentació consultada afirma que és pioner en tot el que s'hi esmenta.

genialitat és en el fet de realitzar-ne la barreja, de sacejar-la del tot i de servir-ne el nou còctel.

Per començar, McLaren ofereix un diàleg transdisciplinar sense fer ús de cap càmera, és a dir, des de l'animació sense la càmera (*drawn-on-film animation, direct animation o animation without càmera*), ja realitzada anteriorment per Mary Hallock-Greenewalt, tal i com ja s'ha explicat en aquest mateix capítol.<sup>143</sup>

D'altra banda, experimenta amb diversitat de tècniques directament sobre el cel·luloide: *grateja* sobre la pel·lícula per fer-hi dibuixos animats, com ja feu el seu antecessor en el dibuix animat, Émile Courtet (1857-1938)<sup>144</sup>; pinta sobre la pel·lícula, recurs d'altra banda, ja usat per part d'altres cineastes com Edison o Méliès<sup>145</sup>; i fins i tot, escriu la música sobre la pel·lícula dibuixant directament la pista sonora dels seus films fins a crear un sistema de patrons anomenat so gràfic (*graphical sound o drawn sound*) que estableix correspondències entre traços i notes musicals. Es creava així la primera música electrònica, tot i que s'ha registrat aquest recurs l'any 1927 per part del rus Alexander Shorin (s.d.) i fins i tot, es pot recular fins l'any 1916, de la mà de Arseny Avraamov.<sup>146</sup>

A l'hora de realitzar una anàlisi musical de tots aquests curtmetratges sorprèn molt comprovar l'elevat i infreqüent coneixement musical que posseïa McLaren. Tots ells demostren un profund coneixement de l'harmonia i de la melodia musical. Com a il·lustració

---

<sup>143</sup> Veure pàgines 142-144.

<sup>144</sup> Més conegut com a Émile Cohl, es considera el pare de l'animació fílmica.

<sup>145</sup> Veure pàgines 185-186.

<sup>146</sup> Es pot contemplar al mateix McLaren explicant com treballava el so a la pel·lícula produïda per ell mateix l'any 1951: *À la Pointe de la Plume*. Consultat a [https://www.onf.ca/film/a\\_la\\_pointe\\_de\\_la\\_plume](https://www.onf.ca/film/a_la_pointe_de_la_plume)



del que s'acaba de dir, només cal observar la coincidència dels personatges que apareixen i acompanyen les veus dels cànons sonors. És a dir, cada veu té un nou personatge, qüestió que demostra l'extraordinària capacitat cap a l'escolta i a la traducció visual dels elements sonors de la composició musical.

A banda de totes aquestes aplicacions, McLaren es va inspirar en d'altres tècniques poc conegudes com ara la pixelació (*pixellation*) que ve a ser una variant de l'*stop-motion*, en la qual els objectes animats són autèntics objectes comuns o persones. Igual que en qualsevol altra forma d'animació, aquests objectes són fotografiats repetides vegades, i desplaçats lleugerament entre cada fotograma. Norman McLaren va ser un dels creadors d'aquesta tècnica, assolint el seu famós curt animat *A Chairy Taile*<sup>147</sup>, on dóna vida a una cadira. El més celebrat dels seus experiments fou però, *Neighbours*<sup>148</sup>, del 1952, que vingué a ser una crida al pacifisme i que fou guardonat amb un Òscar a l'animació. McLaren va muntar les escenes dels dos actors de manera que el resultat era caricaturesc amb aquesta tècnica. La banda sonora era sintètica i el mateix McLaren la creà ratllant amb el punxó, tal i com ja s'ha comentat.

L'any 1938 McLaren aplica la tècnica de superposició de personatges, per exemple, a *Love on the Wing*.<sup>149</sup> I finalment, també farà ús de l'enregistrament en directe (*live action* o *prise de vue réelle*), per oposició a l'enregistrament d'imatge a imatge propi de l'animació, tal i com es pot admirar al curt *Pas de deux*<sup>150</sup>, quasi trenta anys més tard.

---

<sup>147</sup> McLaren, N. & Shankar, R. [Música]. (1957). *A Chairy Taile*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=5XliWOuDuxc>

<sup>148</sup> McLaren, N. (1952). *Neighbours*. Consultat a [http://www.youtube.com/watch?v=Wh4DstK2w\\_Q](http://www.youtube.com/watch?v=Wh4DstK2w_Q)

<sup>149</sup> McLaren, N. (1938). *Love on the Wing*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=SxvCNhLEDeA>

<sup>150</sup> McLaren, N. & Blackburn, M. [Música] & Chiriaef, L. [Coreografia]. (1968). *Pas de Deux*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=DAZFvQ1Uv9k>

De la seva prolífica producció de més de dos-cents curtsmetratges, se'n poden esmentar per exemple *Synchromy*, *Boogie Dodle*, *La poulette Off*, *Spook Sport*, *A Phantasy*, *Sandman*, *Sferes* o *La Merle*<sup>151</sup>. Tots ells seran el resultat visible de la simbiosi entre imatge i so, en una autèntica experimentació sinestèsica. En ells es reuneixen doncs, en forma de compendi, binomis terminològics com “música visual” a la manera dels experiments instrumentals anteriors, o com “film abstracte”, identificat amb una representació geomètrica i sincrònica de colors i formes que McLaren descobrí en Oscar Fischinger (199-1969)<sup>152</sup>:

McLaren sempre ha cercat una simbiosi entre el so i la imatge. La imatge dansa sobre la música de la banda sonora. Podem dir que McLaren ha dibuixat per ajudar-nos a comprendre i que ha compostat música per ajudar-nos a mirar. L'ull veu el que l'oïda escolta, i a l'inrevés.<sup>153</sup>  
(Montigné)

Jacques Bensimon, comissari del govern canadenc en cinematografia i expresident de l'Office national du film del Canadà, lloc on treballà McLaren, el definia així: “la seva obra, influenciada tant pel surrealisme com per les seves conviccions pacifistes, determinada tant

---

<sup>151</sup> McLaren, N. (1940) *Boogie Dodle*. Consultat a: <http://www.videos-star.com/watch.php?video=TgJ-yOhpYIM>  
 McLaren, N. (1940). *Spook Sport*. Consultat a <http://www.videos-star.com/watch.php?video=ZnLJqJBVCT4>  
 McLaren, N. (1947). *La poulette grise*. Consultat a [http://www.videos-star.com/watch.php?video=AlAp\\_MbRRjM](http://www.videos-star.com/watch.php?video=AlAp_MbRRjM)  
 McLaren, N. (1952). *A Phantasy*. Consultat a [http://www.videos-star.com/watch.php?video=fjl0i\\_p\\_pow](http://www.videos-star.com/watch.php?video=fjl0i_p_pow)  
 Norman McLaren. (1958). *La Merle*. Consultat a <http://www.videos-star.com/watch.php?video=mc1DIBU18Fw>  
 McLaren, N. (1969). *Sferes*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=XiBiO66pOqg>  
 McLaren, N. & Moore, R. (1971). *Synchromy*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=jiJR1ET715M>  
 McLaren, N. (1977). *Sandman*. Consultat a <http://www.videos-star.com/watch.php?video=8Iq72IHPJyQ>

<sup>152</sup> Oskar Fischinger va ser un pintor, animador i realitzador de cinema germànic. La seva obra té com a característica particular la combinació de geometria i música. L'Alemanya de Hitler va titllar el seu art degenerat i es va haver d'exiliar als Estats Units, on feu carrera a Hollywood.

<sup>153</sup> [Text original traduït per l'autora]

McLaren a toujours recherché une symbiose entre son et image. L'image danse sur la musique de la bande sonore. On peut dire que McLaren a dessiné pour nous aider à entendre et composé de la musique pour nous aider à voir. L'œil voit ce que l'oreille entend et réciproquement.

pel seu amor per la dansa com per la seva passió per la música, convida a múltiples lectures.<sup>154</sup> (Cornille)

La seva capacitat inventiva el va també fer únic en el camp del cinema experimental, i aportant múltiples innovacions que s'usaran en la dansa amb mediació digital, com ara la reproducció de moviment extralent (*slow motion*) en imatges projectades a *Ballet Adagio*<sup>155</sup>; la visualització de la multiplicació del mateix personatge duplicats capgirat, enfrontat a *Canon*<sup>156</sup>; la creació del doble (en el futur, digital) a *Narcissus*<sup>157</sup>; la dissecció dels moviments a *Pas de Deux* o a *Dancing with twice himself*<sup>158</sup>. Molt sorprenent és el que aconsegueix amb *Pas de Deux*, un pioner film de dansa on es desdobra la imatge de la ballarina quan encara no s'havia ni inventat l'ordinador. Ve a ser per tant, un predecessor del futur doble digital.<sup>159</sup>

Tant diàfana és la connexió entre la dansa amb mediació digital i aquest profètic artista que els creadors Lemieux i Pilon s'identifiquen amb McLaren en aquesta recerca personal multidisciplinària amb l'objectiu d'emocionar l'espectador, d'obrir-li finestres. Al programa de mà de l'espectacle *Norman* hi llegim uns paràgrafs:

Fins i tot si McLaren va treballar en primer lloc al cinema, per instint, ell era un artista

---

<sup>154</sup> [Text original traduït per l'autora]

Son travail, influencé par le surréalisme autant que par ses convictions pacifistes, déterminé par son amour de la danse autant que par sa passion pour la musique, invite à de multiples lectures.

<sup>155</sup> McLaren, N. & Albinoni & [Música] & Messerer, A. [Coreografia]. (1971). *Ballet Adagio*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=parAjP-Pa1Q>

<sup>156</sup> McLaren, N. (1964). *Canon*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=MRXNcrGkr4Y&feature=related>

<sup>157</sup> McLaren, N. (1983). *Narcissus*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=KkvPWxBiGkA&feature=related>

<sup>158</sup> McLaren, N. (s.d.). *Dancing with twice himself*. Consultat a [https://www.youtube.com/watch?v=0h9F9-\\_i9bo](https://www.youtube.com/watch?v=0h9F9-_i9bo)

<sup>159</sup> Veure pàgina 588.

multidisciplinari amb el qual sentim que hi tenim un vincle directe. La seva obra reflecteix un interès en diverses àrees; constantment es reinventa i crea noves tècniques que s'utilitzen avui en dia. Més que una gamma d'efectes especials, s'han fet pel·lícules de McLaren per portar al públic a un altre món i afegir una capa de profunditat i emoció. Com a artista, McLaren ens ha inspirat a tal punt que ens sentim la necessitat de compartir aquesta passió que tenim per la seva feina. Volíem retre un homenatge al seu geni i creativitat en demostrar com ha estat una font d'inspiració per al nostre propi treball.<sup>160</sup>

Pròpiament o explícitament vinculats a la dansa, els treballs coreogràfics de McLaren foren *Pas de deux* (1968), *Ballet Adagio*, *Narcissus* (1983), *Dancing with twice himself* i *Canon*. Però potser la més sorprenent sigui *A Chairy Taile*, el diàleg coreogràfic que s'estableix entre Norman McLaren i la bellugadissa cadira que s'esmuny cada cop que el seu propietari intenta asseure-s'hi.

La trajectòria de McLaren s'inicià als anys 40 amb eloqüents films abstractes (*Dots*) per passar a l'aplicació de l'*stop motion* als anys 50 (*Neighbours* o *A Chairy Tale*), per arribar al treball de laboratori cinematogràfic als anys 60 (*Pas de Deux*) fins a arribar a suggerents combinacions cromàtiques totalment sincròniques (*Synchromy*).

La recerca exhaustiva, el caràcter artesà de la seva tasca i l'innegable talent artístic de Norman McLaren no únicament van deixar en herència obres mestres des de tots els punts de vista —tecnològics i artístics—, sinó que, a més, van tenir l'encert de fer-se comprensible i admissible per a tots els públics. El missatge pacifista que destil·len les imatges de la seva

<sup>160</sup> [Text original traduït per l'autora]

Même si McLaren travaillait d'abord et avant tout en cinéma, instinctivement, il était un artiste multidisciplinaire avec qui nous ressentons un lien direct. Son travail reflétait un intérêt pour plusieurs domaines; il se réinventait constamment et il créait de nouvelles techniques qui sont utilisées encore aujourd'hui. Plus qu'un simple éventail d'effets spéciaux, les films de McLaren ont été faits pour amener les spectateurs dans un autre univers et ajouter une couche de profondeur et d'émotions. En tant qu'artiste, McLaren nous a inspirés à un point tel, que nous avons ressenti le besoin de partager cette passion que nous avons pour son travail. Nous voulions rendre hommage à son génie et à sa créativité en démontrant comment il a été une source d'inspiration pour notre propre travail.

prolífica producció casa perfectament amb la quasi candidesa de la seva empremta permanent, dibuixant al seu torn, rialles i expressions de sorpresa en qui la contempla.

### 3.6.2.8. *El ballet soviètic: la introducció del cinema en el ballet clàssic*

Després de la revolució russa de l'octubre del 1917 s'obre una nova etapa que finalitza dos anys després de la caiguda del mur de Berlín, l'any 1991. Ara bé, alguns historiadors parlen de ballet "soviètic" referint-se als anys vint, diu Banes, moment en què les avantguardes artístiques encara estaven en actiu, i és per això que es fa necessari distingir dues etapes artístiques identificades amb dos moments històrics diversos. (Banes, p. 66-93).

En primer lloc, els anys vint, amb Nijinska, autora dels ballets *Les Biches* i de *Les Nocces*, emmarcats dins d'un nou classicisme geomètric que esdevindrà "neoclassicisme" amb Balanchine (Nijinska, 1992, p. xxi).

En canvi, durant els anys trenta les obres podrien ser encaixades dins del "realisme social" on el missatge polític prima per sobre de la coreografia que reprèn la composició de caire clàssic. Les avantguardes, per tant, no serien ben vistes perquè provocaven l'efecte contrari, estant allunyades de la realitat social i més pròximes a l'abstracció. Alguns exemples poden ser *Flames de París*, de Vasili Vainonen, o *Laurencia*, de Vakhtan Chabukiani.<sup>161</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 208)

---

<sup>161</sup> De forma paradoxal, alguns ballets com *La bella dorment* foren conservats i representats per dues raons, tal i com explica Abad: d'una banda, els ballarins en defensaren els seu valor coreogràfic i de l'altra, els soviètics pensaren que no era més que un conte de fades. D'altres obres conservades foren *El llac dels cignes* i *Giselle*. (Abad Carlés, 2004, p. 208-209)

El règim exigia obres que no fessin reflexionar de manera artística, sinó que difonguessin els principis de la revolució i bàsicament, la necessitat del sacrifici individual pel bé comú:

L'anàlisi de diaris i revistes soviètiques oficials demostra que la Unió Soviètica va utilitzar la forma artística del ballet com un instrument polític d'acord amb dues estratègies diferents, però ben integrades. Les empreses que porten el títol honorífic "d'acadèmiques"—com el Bolshoi i Kirov— van ser enviades a l'estranger per demostrar els talents superiors que s'havien aconseguit en el si del socialisme soviètic. Atès que l'art i la cultura —com la majoria dels àmbits de la vida soviètica— estaven íntimament connectades amb el sistema polític, la superioritat artística suposava també superioritat cultural que al seu torn, es referia també a la superioritat política del sistema comunista.<sup>162</sup> (Hamm, p. 55)

Agripina Vaganova era una alumna de Marius Petipa que havia estudiat amb la tècnica italiana de Cecchetti, tal i com es feia al seu país. El seu mètode pedagògic, que revolucionaria el món sencer qüestionà el mètode italià de divisió del cos per una línia en dues meitats a nivell horitzontal i presentà el cos humà dividit en dues meitats simètriques a nivell vertical, raó per la qual a partir d'aleshores els ballarins de la seva escola destacarien per les seves espatlles expressives i poderoses.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> [Text original traduït per l'autora]

Analysis of official Soviet newspapers and magazines demonstrates that the Soviet Union used the art form of ballet as a political instrument according to two different yet integrated strategies. Companies bearing the honorific "academic"—like the Bolshoi and Kirov—were sent abroad to demonstrate their superior talents that had been achieved under Soviet socialism. Since art and culture—indeed most spheres of Soviet life—were intimately connected to the political system, artistic superiority implied cultural superiority, which in turn, pointed to the political superiority of the Communist system.

<sup>163</sup> Dos centres utilitzaren el sistema Vaganova: Moscú amb el Ballet Bolshoi i Sant Petesburg, amb el Ballet Kirov, posteriorment anomenat Ballet Marinski. El Kirov seria l'hereter de la tradició imperial i el Bolshoi seria més expressiu i acrobàtic i aniria incorporant el missatge polític del Kremlin, ubicat a la mateixa ciutat. La reducció de representacions amb programes anteriors o nous —com *Romeu i Julieta*—, s'aniria reduint dràsticament fins al punt que provocà l'exili voluntari de forces ballarins durant els anys seixanta i setanta. (Abad Carlés, 2004, p. 212-213)

La contribució més gran del ballet soviètic potser sigui *Spartacus* (1957), amb música d'Aram Khachaturian (Ezrahi, p. 202-209). La història encaixava perfectament amb l'ideari comunista i, tot i haver finalitzat el règim, es continua representant: un esclau romà es rebel·la davant dels dictadors i aconsegueix la llibertat dels esclaus si bé mor, esdevenint així un màrtir de la guerra freda. A més de la trama, el fet d'usar diverses tècniques cinematogràfiques –que els russos per tradició dominaven– a l'inici de l'obra com superposició de plans, la fan única.<sup>164</sup>

Amb l'arribada de la perestroika durant els anys vuitanta, la manca de recursos econòmics i la crisi però, obligaren a les companyies a fer gires internacionals de forma continuada, cosa que provocà la manca de producció als escenaris russos i per tant, d'espectacles amb recursos cinematogràfics. D'altra banda, la demanda de professors russos als ballets americans o britànics, feu que la tradició es perdés al propi país, com al seu torn, a les escoles de destinació la nova tècnica importada no encaixava amb allò après per part dels ballarins ni amb el gust adquirit pel públic. El resultat actual podria correspondre a una certa confusió:

Actualment, les companyies russes segueixen intentant trobar una identitat per adaptar-se als nous temps i circumstàncies històriques. Després d'abandonar tot el seu repertori soviètic, les veus actuals semblen demanar una reconsideració d'aquesta mesura i una recuperació d'aquelles obres que els van donar la seva raó de ser i la seva identitat. Malgrat tal confusió en matèries artístiques però, el que segueix sorprenent avui dia és el fet que tot i això, Rússia segueix produint ballarins i ballarines d'un nivell artístic i tècnic indiscutible. En matèria

---

<sup>164</sup> Rússia produí artistes solistes de la talla de Maia Plissetskaia, Rudolf Nureiev, Iuri Soloviev, Mikhail Barisnikov i Natalia Makarova, entre d'altres. Molts d'ells però, en ocasió de les gires internacionals, decidiren fugir de Rússia, o bé s'enfrentaren a les autoritats o fins i tot, com Soloviev, se suïcidaren.

coreogràfica però, el país no ha aconseguit trobar una identitat pròpia amb què recobrar aquell passat creatiu pel qual Occident encara li deu tant.<sup>165</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 218)

### **3.6.3. Les coreògrafes Isadora Duncan i Ruth Saint Denis**

A l'Amèrica de finals del segle XIX, Fuller i Duncan protagonitzen un gir en la dansa de l'època que entenia el ballet clàssic i el ball social com una mera forma d'entreteniment i no com un art. El llenguatge formal d'ambós gèneres a més, encaixava amb el sistema polític i social imperant: la monarquia i l'estructura patriarcal on l'home en posseïa el predomini (Current & Current, p. 150).

No és casual que sigui en aquest moment, on Fuller i Duncan es trobin i es facin conèixer, ja que totes dues perseguien un objectiu comú: l'establiment d'una forma natural de dansa, la primera en la contemplació d'una ballarina sota la llum escènica (Banes, p. 67) i la segona, inspirant-se en la naturalesa.

Fuller i Duncan però, van ser producte de la seva època, un societat sotmesa a l'impacte a canvis polítics i científics de rellevància, començant pel lliure accés de la massa social als coneixements científics gràcies a la seva inclusió en el sistema educatiu formal. D'altra banda, aquests estudis, entre els quals hi havia Ernst Haeckel i el matrimoni Curie, van comportar l'aparició dels raigs X, d'avenços en la fotografia, de noves aplicacions en l'electricitat o de canvis en la medicina occidental com ara la invenció de sistemes d'anticoncepció.

---

<sup>165</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



Ann Daly (p. 4) descriu el punt de vista del cos a l'època com "un punt de trobada on els discursos de ciència, natura, art i metafísica eren feliços de trobar-se en relacions properes".<sup>166</sup>

François Delsarte serà el primer exemple de creador d'aquesta interdisciplinarietat integrada, interessada alhora en la ciència i en la naturalesa humana, per la qual cosa creà els seus propis principis de moviment basats en la fusió d'art i ciència: "des de l'aprofitament de les potències del cos i de l'esperit, apareix l'íntima fusió d'art i ciència que, tot i venir cadascuna de diverses procedències, són aliades que es compenetren i s'expliquen recíprocament l'una a l'altra"<sup>167</sup> (Coffman, p. 79-80).

Però no únicament són els creadors d'art els únics en acollir nous punts de vista globals, sinó que també la recepció dels públics aporta nous punts de vista. L'antiga disposició de seients heretada del renaixement ara dóna pas a una única perspectiva democràtica de l'actuació, des d'on tothom mira i és mirat de la mateixa manera.

### **3.6.3.1. Isadora Duncan (1878-1927)**

Sempre s'ha dit que la primera figura pionera de la dansa americana, pròpiament dita, fou Isadora Duncan<sup>168</sup>, que s'oposà de manera radical a les formes codificades i preestablertes del

---

<sup>166</sup> [Text original traduït per l'autora]

... meeting ground, where discourses of science, nature, art, and metaphysics were happy to find themselves not-so-distant relations.

<sup>167</sup> [Text original traduït per l'autora]

... that from harnessing the powers 'of body and spirit, results the intimate fusion of art and science, which, though each one is born of a different source, nevertheless ally interpenetrate and reciprocally prove each other.

<sup>168</sup> La vida de Dora Angela Duncan (1878-1927), més coneguda com Isadora Duncan, va ser descrita per ella mateixa a les seves memòries (Duncan I. , 1927) tot just abans de morir. Poc després de néixer Isadora, els seus pares es divorciaren i van romandre amb la seva mare, Dora, que treballa com a professora de ball social, de piano i com a modista de roba infantil. El model de mare del qual parteix Duncan, segons explica ella mateixa (Duncan I. , 1927, p. 20-21) la dotà d'especial fortalesa i esperit de lluita. El fet d'ésser considerada família de rang inferior per causa de la

ballet i es va proposar fer la dansa partint de gests naturals com caminar, córrer o saltar, retrobant així els moviments innats a les beceroles de la humanitat i escoltant les pulsacions de la terra. Contràriament al que intentaven els ballarins clàssics, va obeir a la gravetat. La temàtica de les seves danses, inspirada en la naturalesa (onades, núvols, vent, etc.), pretenia recuperar la comunió amb ella: “El meu art ja estava en mi quan era nena i dec a l'esperit heroic i aventurer de la meva mare que no s’ofegués” (Duncan I. , 1927, p. 68).<sup>169</sup>

Duncan s’inicià com a professora de l’elit social i abans de fundar el seu propi estil, viatjà per Europa, actuant amb Fuller durant un temps, amb la qual existí una admiració mútua (Sánchez J. A., 2003, p. 9-10). Daly (p. 89) relata com les obres de la Grècia clàssica de museus com el Louvre li serviren d’inspiració en la recerca del que ella entenia com a natural, que no identificava amb el seu interior, ni amb un paisatge, ni amb l’entorn no occidental (que ella titllava de “salvatge”). El seu concepte del natural, tal i com Duncan

---

monoparentalitat familiar, forjà una personalitat crítica, disgustada amb el sistema educacional, per bé que àvida lectora i lliutadora. Pel que fa la dansa, després de les primeres lliçons de ballet rebudes, considerà que era lleig i antinatural.

La Duncan s’inspirà en la plasticitat de l’antic art grec i en la simplicitat de les danses primitives. Per això a escena es vestia amb una túnica d’inspiració grega, feta de seda xinesa i embolcallada segons la protagonista de *La Primavera* de Boticelli. Aquesta vestimenta i les sandàlies (o els peus nus) li permetien una major llibertat de moviments, completament allunyats del ballet (Jowitt D. , 1989, p. 71).

Les seves danses lliures van ser interpretacions corporals molt fidels a la música, manllevada de diferents compositors com Chopin, Beethoven, Gluck, Schubert, Wagner Brahms, etc. (Sánchez J. A., 2003, p. 26-27).

La seva sensibilitat musical va influir sobre molts artistes que la contemplaren de l’àmbits de la dansa, com Serguei Diaghilev o Mikhaïl Fokine (Sánchez J. A., 2003, p. 46); de l’escultura (com Aguste Rodin (1840-1917) o Josep Clarà (1878-1958), aleshores alumne de Rodin a París). D’aquests dos darrers resten testimonis gràfics que desmostren el vincle amb Duncan (se’n poden contemplar obres al Museu Reina Sofia de Madrid, per exemple).

Duncan va tornar a Rússia per a obrir una escola de dansa a Moscou, per invitació de Lenin. Aleshores va conèixer i es va casar amb el poeta Sergei Esenin (1895-1925), qui, tres anys més tard es va suïcidar, després d’èsser abandonat per ella.

Isadora Duncan era bisexual i va patir nombroses tragèdies personals: l’esmentat suïcidi del seu espòs, la mort del seus dos fills, ofegats en l’interior d’un cotxe caigut al Sena i finalment, també ella va morir d’una manera dramàtica, estrangulada per un vel de color vermell que portava al coll i que es va enganxar en la roda del seu propi Amílcar (i no Bugatti, com erròniament s’ha llegit en algunes de les fonts documentals consultades).

<sup>169</sup> [Text original traduït per l’autora]

My art was already in me when I was a little girl, and it was owing to the heroic and adventurous spirit of my mother that it was not stifled.

escriu, provenia de la mescla de ciència i religió, de Grècia i finalment, de la cultura occidental:

Vaig passar llargs dies i nits a l'estudi buscant aquesta dansa que podria ser l'expressió divina de l'esperit humà mitjançant el moviment del cos. Durant hores parava quieta amb les mans juntes sobre el pit, cobrint el plexe solar. ... Estava cercant, i finalment vaig descobrir, el ressort central de tot moviment. ... Va ser a partir d'aquest descobriment que va néixer la teoria sobre la qual vaig fundar la meva escola.<sup>170</sup> (Duncan I. , 1927, p. 75)

Els discursos científics van impactar Duncan des de tres aspectes: la moderna teoria de Delsarte; l'observació de la naturalesa a l'exterior; i les teories d'Ernst Haeckel respecte a l'evolucionisme difós per Darwin (The Science behind "Natural" Dance).

Francois Delsarte, va estudiar psicologia fins a desenvolupar les teories sobre la llei de la Trinitat i la llei de la Correspondència (Ruyter, p. 62). La llei de la Trinitat afirma que a l'univers tot existeix en el número tres i que qualsevol moviment corporal tendeix cap al seu centre, que n'és el centre. Segons la llei de Correspondència, Delsarte explica com qualsevol moviment és precedit d'un acte espiritual. Aviat aquestes teories foren àmpliament expandides pels seus alumnes i Duncan en fou una d'elles.

Duncan i Delsarte compartien una visió més orgànica del moviment. Per aquesta raó, Duncan s'inspira en les onades de l'oceà de Califòrnia, on hi feia estades familiars i on hi

---

<sup>170</sup> [Text original traduït per l'autora]

I spent long days and nights in the studio seeking that dance which might be the divine expression of the human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus ... I was seeking and finally discovered the central spring of all movement ... it was from this discovery that was born the theory on which I founded my school.

començà a treballar com a professora de dansa. En Duncan l'energia de l'onada n'origina el moviment sens fi, iniciant-se sempre en el plexe solar:

El moviment de les ones, dels vents, de la terra és sempre present en la mateixa harmonia. No restem aturats vora la platja i preguntem al mar quin va ser el seu moviment passat i quin serà el seu moviment futur. Ens adonem doncs, que el moviment propi de la naturalesa és continuat en la seva naturalesa.<sup>171</sup> (Splatt, Pratl, & Duncan, p. 46)

Aquest llenguatge s'allunyava no únicament de la rigidesa formal del ballet que l'havia impedit d'evolucionar, sinó també de la idea de que la dansa era dirigida pel gènere masculí i fins i tot, de la idea subjacent de que el ballet només podia aspirar a entretenir la classe benestant. Per tant, es pot concloure que Duncan refusava un llenguatge tradicionalment associat a una estructura social que considerava la dona com a inferior. Per aquesta raó, no solament s'ha afirmat que esdevingué el paradigma de la dansa moderna retornant al naturalisme de l'època clàssica hel·lènica, sinó també de la societat contemporània i en concret, del moviment feminista. Desterrant la sabatilles de puntes, les cotilles i el vestuari que oprimia un cos, ara presenta un cos femení que es mou confortablement dins d'una subtil i gràcil túnica (Daly, p. 5), però que lluny de l'aparent candidesa, aconsegueix elevar la dansa a la categoria d'art.

Ara bé, aquest inicial reconeixement a la figura de Delsarte que Duncan fa públic, posteriorment reula, en observar que el teixit ideològic que creà el pensador, quedava reduït a una nova sistematització de signes externs (Sánchez J. A., 2003, p. 10).

---

<sup>171</sup> [Text original traduït per l'autora]

The movement of the waves, of winds, of the earth is ever in the same lasting harmony. We do not stand on the beach and inquire of the ocean what was its movement of the past and what will be its movement of the future. We realize that the movement peculiar to nature is eternal to its nature.

El 1902 Duncan coneix un científic que coneix i admira: Ernst Haeckel (1834-1919) (Duncan, Pratl, Splatt, & de Mille, p. 59). Haeckel, va comentar, després d'haver vist a Duncan ballar, que la seva era una expressió del monisme, una filosofia que creu que totes les veritats procedeixen de la natura i que la dansa és una “manifestació de l'evolució natural” (Duncan I. , 1927, p. 155).

S'ha vist doncs, com en Duncan, intentar definir el que s'entén per “natural” permet extreure el seu ideari social (feminista), filosòfic (Nietzsche) i estètic (Delsarte) i alhora, també permet dilucidar la seva propia evolució en tots aquests aspectes al llarg de la seva vida. Així, l'intens caràcter dramàtic del solo *Revolutionary* (Andrea Mantell-Seidel) pot sorprendre respecte a la sinuositat i ingenuïtat de les seves primeres obres:

Aquesta obra és retratada de manera magistral en la pel·lícula biogràfica<sup>172</sup>, i mostra una característica molt important d'aquesta última faceta, la qual ens brinda un acostament molt fort cap a l'expressionisme, amb un especial èmfasi en la gestualitat i en l'expressió de la cara i les mans, això reforça la idea que per Duncan la dansa és un cos transmetent significats de manera completa. En l'escena del film es mostra a Duncan amb una túnica de colors negre i vermell intens, acompanyada de punys en alt i braços cap al cel, amb un rostre combatiu i molt amenaçador. El teatre als EUA es commociona i titllen de vermella i comunista a Isadora, juntament amb una sèrie d'improperis i abandonament massiu del teatre, l'obra culmina amb un nu d'Isadora davant la indignació del poc públic que quedava.<sup>173</sup> (Pérez Wilson, p. 6)

---

<sup>172</sup> *Isadora* (original: *The Loves of Isadora*) és una pel·lícula francobritànica dirigida per Karel Reisz, estrenada el 1968 i interpretada per Vanessa Redgrave, que rebé l'Òscar a la millor actriu dos anys més tard.

<sup>173</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Tota l'obra de Duncan respon a la influència del discurs científic: tant Delsarte com Haeckel, així com l'entorn natural, van forjar al seu moviment, que ella concep de manera global:

La ballarina del futur serà aquella on el cos i ànima hagin crescut tan harmoniosament junts, on el llenguatge natural de l'ànima s'haurà convertit en el moviment del cos. La ballarina no pertanyerà a una nació, sinó a tota la humanitat. No ballarà sota la forma de nimfa, ni ni de fada, ni de coqueta, sinó sota la forma d'una dona en la seva expressió més gran i més pura. Ella sabrà copsar la missió del cos de la dona i la santedat de totes les seves parts. Dansarà la vida canviant de la naturalesa, mostrant com cada part es transforma en un altra. Totes les parts del seu cos irradiaran intel·ligència, portant al món el missatge dels pensaments i les aspiracions de milers de dones. Ella ballarà la llibertat de les dones.

S'està acostant la ballarina del futur: l'esperit lliure que habita en el cos de les noves dones; més gloriosa que qualsevol dona no hagi estat mai; més bella que ... totes les dones de segles passats: la intel·ligència més elevada en el cos més lliure!<sup>174</sup> (Duncan, Pratl, Splatt, & de Mille, p. 47)

Des d'aquesta perspectiva es pot argumentar que allò "natural" en el context de Duncan estaria inevitablement vinculat a les noves tecnologies i les invencions del nostre present

---

<sup>174</sup> [Text original traduït per l'autora]

The dancer of the future will be one whose body and soul have grown so harmoniously together that the natural language of the soul will have become the movement of the body. The dancer will not belong to a nation but to all humanity. She will dance not in the form of a nymph, nor fairy, nor coquette but in the form of a woman in its greatest and purest expression. She will realize the mission of woman's body and the holiness of all its parts. She will dance the changing life of nature, showing how each part is transformed into one another. From all parts of her body shall shine radiant intelligence, bringing to the world the message of the thoughts and aspirations of thousands of women. She shall dance the freedom of women.

...She is coming, the dancer of the future: the free spirit, who will inhabit the body of new women; more glorious than any woman that has yet been; more beautiful than ... all women in past centuries: The highest intelligence in the freest body!

perquè, també de manera evident, el concepte de “natural” és variable amb el progrés temporal (The Science behind "Natural" Dance, 2012).

En aquest sentit, José Antonio Sánchez aporta la idea de presència per part de Duncan:

Es tracta de rescatar el moviment o la idea d'aquest que tenien els antics grecs. ... Aquesta quietud de la imatge fa ressò en un cos present, en una corporalitat que necessita ser vista en la seva completa dimensió, que requereix, al contrari del que passarà amb Fuller, una sòlida idea de presència. Hi ha una visualitat abstracta i transformada en moviment, una apropiació i una recerca en la nostàlgia del passat que requereix ser actualitzada en el present.

Mostrar aquest cos duu a Duncan a trobar-se amb l'estat primari d'aquest, on s'enllaça la idea de naturalesa i on ella troba la definició d'harmonia i de vida. Duncan reivindica per tant, la llibertat dels éssers humans, per oposició al ballet, metàfora enclaustradora del propi cos.

Connectar les parts del cos prenent com a eix el plexe solar, on havien confluït la part física, l'emocional i l'espiritual, ens parla d'una concepció que centralitza el moviment en el cos.<sup>175</sup>

(Pérez Wilson, p. 5-6)

Isadora Duncan formà a les pròpies filles adoptives, les *Isadorables*, que espargiren la seva visió grecoromana de la dansa per tot Europa. “Duncan sempre va tenir una vocació pedagògica molt gran, que els experts atribueixen a la mort dels seus dos fills” (Pérez Wilson, p. 6).

És per això que durant molts anys va estar obrint un llistat interminable d'escoles a Europa i va impartir classes a infants. En són testimoni gran nombre de fotografies que moltes

---

<sup>175</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

famílies conserven avui dia i fins i tot, dibuixos fets al natural del mestres escultors com Rodin o Clarà, que han perviscut en el temps.

Tot i així, cal reconèixer, al contrari del que històricament s'ha registrat, Duncan no féu escola: no va tenir deixebles que continuessin la seva obra, de tal manera, que el seu llegat s'identifica amb les seves idees, és a dir:

La reivindicació de la dansa com a art i la recerca d'un diàleg, el descobriment del cos lliure en connexió amb el ritme de la natura, la vinculació entre l'alliberament corporal, l'alliberament personal, l'alliberament social (de la dona/de l'oprimit), la interpretació d'amor i creació, d'amor i composició, i la recerca en la literatura, en la filosofia i en la ciència, d'un pensament que serveixi de base per la formulació d'una nova reflexió sobre l'art, la dona i la societat directament emanada de l'experiència del cos. (Sánchez J. A., 2003, p. 47)<sup>176</sup>

Duncan fou una personalitat única, molt compromesa amb el seu temps a nivell artístic (fou una amalgama de diversos corrents artístics), social (reivindicà l'alliberament de la dona) i polític (es vinculà obertament amb el comunisme). No és casual pensar que el seu exemple fou imitat per d'altres dones que també iniciaran nous camins en la segona generació de dansa moderna del segle XX, com Wigman (1886-1973), Graham (1894-1991) i Humphrey (1895-1958), totes elles interessades, com Duncan, en la gravetat.<sup>177</sup>

D'altra banda, més que pionera de la dansa moderna, qüestió que ja s'ha remarcat abastament en tots els reculls de dansa, potser s'hauria de reivindicar, com fa Sánchez (El

---

<sup>176</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>177</sup> Com a ballarina va ser fàcilment criticada per no posseir prou tècnica, però per contra, els mateixos lloaven la seva genialitat. Ashton per exemple, que també la veié a escena, convençut de la seva vàlua, li reté homenatge amb *Cinc valsos a l'estil d'Isadora Duncan*, creat el 1976 per a Lynn Seymour, sobre música de Brahms. Però en canvi, Balanchine la qualificà de "vaca rodant per l'escenari" (Abad Carlés, 2004, p. 128-129).



arte de la danza y otros escritos. Isadora Duncan, 2003, p. 46) el seu rol com a renovadora de la dansa clàssica, mitjançant Fokine. A partir d'ella, el ballet neoclàssic incorporarà les danses sense argument, per exemple, o el valor expressiu del moviment continu i de la musicalitat. Això no obstant, la seva aportació en la dansa moderna i contemporània més rellevant es circumscriu al camp del pensament.<sup>178</sup>

### 3.6.3.2. Ruth Saint Denis (1879-1968)

El 1915 Ruth Saint-Denis i el seu marit crearen a Los Angeles la primera escola de dansa moderna, la Denishawn School<sup>179</sup>, escola que recuperava el ritus oriental. Com a alumnes hi passaren Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman.<sup>180</sup>

El treball presentat per la Denishawn era similar a un ballet on cada peça té una història completa amb elaborats vestits, conjunts habitualment. En termes de moviment però, la diferència era notable i d'altra banda, no es vestien les puntes, per exemple.

<sup>178</sup> És curiós, com fa notar Simón Pérez Wilson (p. 1), a Duncan se li sumen dues figures emblemàtiques de l'art i la cultura popular nord-americans: Jackson Pollock en el seu Oldsmobile convertible (1956) i James Dean (1955) al famós Porsche 550 Spyder, que comparteixen un destí tràgic similar, ja que les seves vides acaben a causa d'accidents automobilístics.

<sup>179</sup> L'Escola d'Arts Denishawn va ser fundada el 1915 per Ruth St Denis i Ted Shawn a Los Angeles, Califòrnia. Alguns dels alumnes de l'escola van ser Martha Graham, Doris Humphrey o l'estrella del cinema mut, Louise Brooks.

Moltes de les obres Denishawn es poden separar en aquestes quatre categories (Sherman, 1983, p. 36):

- *Orientalia*: cronològicament parlant, aquest va ser el primer treball real de Denishawn. Saint-Denis va ser la creadora de la major part d'aquestes coreografies, tot i que Shawn va realitzar un bon nombre de solos i peces. Com el nom suggereix, aquestes obres incorporen moviments propis de l'Índia, així com el vestuari i l'escenografia. Una obra particularment famosa d'aquest període és el *Radha Saint-Denis*, un conjunt de ballet en un petit temple hindú en què una dona realitza un ball exòtic en honor als cinc sentits.

- *Americana*: Shawn sembla trobar la inspiració en la cultura americana. Les partitures musicals foren escrites per compositors d'Amèrica i protagonitzades per personatges americans com texans, indis i jugadors de bàisbol.

- *Visualitzacions de la música*: inspirada en l'aproximació a la música d'Isadora Duncan, Saint-Denis va desenvolupar la "visualització de la música", que es defineix com "una acció del cos es converteix en la traducció científica de l'estructura rítmica, melòdica i harmònica de la composició musical, sense la intenció d'interpretar' o per revelar els significats ocults". Això significa que els moviments són un conjunt a la música sense cap tipus de lectura emocional. Si la música s'inflama, s'infla el cos, la música queda en silenci quan el cos s'atura.

-*Miscellanea*. (Sherman, p. 47)

<sup>180</sup> Totes elles però, acabaren desencisades d'una banda, pel dubte quant a vertadera originalitat que el marcat orientalisme podia camuflar i d'altra banda, per la progressiva immersió als circuits comercials nord-americans. El mateix Ted Shawn es va separar d'ella, i seria Graham qui posteriorment, assentaria les bases per a una vertadera dansa moderna, juntament amb Doris Humphrey. (Thomas, p. 88-89)

Tant Ted Shawn com Ruth Saint-Denis, van rebre la influència de Fuller i de Duncan, a qui van poder veure ballar a Londres l'any 1900. No deu ser casual el fet que els seus ballarins també apareguessin descalços. Junts van contribuir a l'enriquiment del vocabulari (amb l'absorció de les danses d'orient), i a la creació d'una teoria i d'una tècnica sistematitzada per a la dansa: la dansa inclou tots els sistemes o escoles de dansa. El patrimoni rítmic de qualsevol ésser humà de qualsevol època i de qualsevol procedència geogràfica s'hagi mogut rítmicament per expressar-se, pertany a la dansa. Ens esforcem per reconèixer i utilitzar tots els Stipendi a la dansa del passat, i se seguiran utilitzant tots els Stipendi en el futur. (Sherman, p. 11)

Shawn considerava que la dansa havia de ser al centre de l'educació per situar-se a l'arrel de tota cultura. Saint-Denis, practicava la dansa com una vertadera religió de l'esperit (de fet, al va anomenar "dansa divina" i fins i tot, arribà a crear una religió, la St. Denis Religious Art Church), fins al punt que va aconseguir reintroduir-la en la litúrgia, cohesionant la dualitat aristotèlica que havia dividit cos i ànima segles enrere.

Segons Suzanne Shelton, Duncan i Saint Denis seguiren dues rutes polaritzades en la mística: "l'una cercava l'Ésser en l'Univers, i l'altre cercava l'Univers en Un mateix"<sup>181</sup> (Shelton, p. 97).

D'altra banda, segons Thomas, ni una ni l'altra focalitzaren en l'objectiu prioritari dels coreògrafs de la dansa moderna: el moviment i no la música, havia d'ésser la prioritat

---

<sup>181</sup> [Text original traduït per l'autora]

They followed the polar paths of mysticism: one, seeking the Self in the Universe; the other, seeking the Universe in the Self.

(Dance, Modernity and Culture, 2004, p. 89). Per tant, lluny de visualitzar-la, el moviment s'independitzaria d'ella.

#### **3.6.4. Un cas únic: Loïe Fuller o l'experimentació científica (1862-1928)**

El nom de Loïe Fuller, artista nord-americana nascuda a Illinois<sup>182</sup>, però més coneguda per la seva producció a Europa, va indiscutiblement associat a l'invent de l'electricitat perquè, d'una banda, feu ús de l'electricitat als seus espectacles i de l'altra, generà imatges cinètiques mitjançant les visualitzacions dels seus vestits en moviment.

Fuller va oferir al públic parisenc una sèrie de danses de caràcter totalment nou. Per a portar-les a terme, per bé que no era ni es declarés mai professional de la dansa, feu ús d'una extraordinària lucidesa escenogràfica que aglutinà molts dels recursos tecnològics de la seva era. Mai ningú havia ideat res de semblant.

En l'aparell escenogràfic de Fuller s'hi agermanen l'electricitat, la química, la fotografia, el cinema, les pròtesi corporals i l'enginyeria escenogràfica per regalar als sentits dels receptors unes imatges simbòliques que evocuen el repertori de flora naturalista que l'Art Nouveau reivindicava profusament i amb tanta vehemència. En Fuller tot és innovació i per aquesta raó, es poden presentar les seves aportacions com a experiments de laboratori, tots ells procedents d'àmbits ben diversos.

---

<sup>182</sup> Entre el 1865 i el 1891 tingué un gran èxit com a actriu, gerent, productora d'Isadora Duncan i d'altres companyies japoneses, realitzà quatre films experimentals i va tenir la seva pròpia escola. Fins i tot, arribà a construir el seu propi teatre i patentà els propis invents de les màquines de llums, de robes especials i de l'escenari o "set designe" (Martínez Pimentel L. C., p. 124).

Fuller va ser visionària en gosar presentar com a espectacle el que no deixava de ser un experiment avantgardista en línia del que, per exemple, produeix avui el festival *Sònar*, a mig camí entre l'art i la ciència, a mig camí entre allò culte (a l'època representat per Mallarmé al capdavant del simbolisme, pel futurisme i per l'art déco), i allò popular com la dansa de faldilla (*skirt dance*)<sup>183</sup> molt popular a Europa a finals del segle XIX, a mig camí entre la dansa i el cinema.

Sigui com sigui, com d'altres ja han reivindicat, cal rescatar el nom de Loïe Fuller de l'escàs reconeixement que ha tingut en l'avantguarda artística. D'una banda, perquè en va pagar el preu més elevat: la pròpia vida<sup>184</sup>; i de l'altra, com a principal precedent històric d'un matrimoni ben avingut: la dansa i la tecnologia.

Fuller doncs, sense ésser ballarina, ni artista plàstic, ni cineasta, ni escenògrafa, ni enginyera, ni química, esdevingué el paradigma de l'*Art Nouveau* i alhora, del simbolisme, en una composició genuïna d'avançada innovació tecnològica. Però per la mateixa raó, es convertí aviat en una figura *démodé*, un cop el modernisme donà pas a d'altres corrents artístics i de pensament que tractaren amb menyspreu la ingenuïtat i el que consideraren “mal gust modernista”.

---

<sup>183</sup> La *skirt dance* (dansa de la faldilla) és una forma de dansa popular a Europa i a Amèrica, sobretot en teatre burlesc i el vodevil de la dècada de 1890, en què les ballarines manipulen llargues faldilles en capes amb els seus braços per crear un moviment de la tela que flueix, sovint en una sala fosca amb projectors de llum de colors que destaquen els patrons de les seves faldilles. Es va originar a Londres com un tipus menys formal de la dansa amb elements de la dansa populars, com ara el francès *can can*.

<sup>184</sup> Sembla que Fuller va morir per causa de l'efecte que els vestits de radi i les sals fosforescents provocaren al seu cos, a banda de contínues explosions al seu taller parisenc, costum que li valgué la retirada de la pòlissa d'assegurança de llar (Garelick, p. 39-40).

“La Loïe” fou obertament homosexual i també, com Duncan, formà a unes joves ballarines –les “Fullerets” a París, com les “Isadorables” de Duncan–, que van expandir l’obra de la seva creadora i mare adoptiva, en la seva especialitat artística i tècnica.

El treball pioner de Fuller va cridar l’atenció de molts artistes i científics francesos, entre els quals hi figuren Jules Chéret (1836-1932), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Auguste Rodin (1840-1917), Maurice Denis (1870-1943), Thomas Theodor Heine (1867-1948), Koloman Moser (1868-1918), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Thomas Edison, George Méliès o Marie Curie (1867-1934).

Entre el 1865 i el 1891 tingué un gran èxit com a actriu, gerent, productora d’Isadora Duncan i d’altres companyies japoneses, realitzà quatre films experimentals i va tenir la seva pròpia escola. Fins i tot, arribà a construir el seu propi teatre, d’estil clarament modernista.



**Figura 4: Teatre de Loie Fuller a l'Exposició Universal de París [Fotografia].**  
 Consultat a <http://leschaussonsverts.eklablog.com/choregraphes-et-danseurs-c211797>  
 (Les chaussons verts, 2012)

Fuller patentà els propis invents: el disseny de vestuari, les vares que movien teles, els terres de vidre i miralls, els tints dels panells de vidre de color que projectaven matisos sobre els seus vestits de seda blanca, les màquines de llums i tota la maquinària escènica o *set design*. (Martínez Pimentel L. C., p. 124)

Curiosament però, ja el 1892, el jutge Lacombe de Nova York li negà els drets d'autor sobre la seva primera *Danse Serpentine* al·legant que la dansa abstracta no podia ser patentada en no posseir caràcter artístic, per la qual cosa hagué de suportar tota la seva vida situacions tan absurdes com el fet d'assistir a espectacles, còpia dels seus, on el seu nom no figurava enlloc. (Albright A. C., p. 27-28)

La seva fama, tot i que recordada en l'escrit que publicà Auguste Rodin en ocasió de la seva mort, ja en vida fou eclipsada per l'alumna Duncan a qui, paradoxalment, ella mateixa ajudà a obrir-se camí i amb qui compartia una mútua admiració i un espai interseccional, que en aquest tesi s'anomenarà “naturalisme”:

Loïe Fuller ha obert el camí a l'art del futur. Totes les ciutats per on ha passat i París mateixa estan en deute per les emocions més pures que ha suscitat; ha desvetllat la grandiosa antiguitat. Avui el seu talent és imitat i la seva creació es reproduirà per sempre més perquè ha sembrat efectes, llum i posada en escena; totes aquestes coses seran estudiades per sempre més.<sup>185</sup>  
(Jacques Crepineau & Jacques Pessis, p. 29)

La carrera de Fuller travessà diverses fases: la fascinació inicial per la llum la porta a experimentar-la en combinació amb el neurologista Jean-Martin Charcot (1895-1893). Cap al final de la seva carrera, en canvi, s'encamina per a un entorn clarament científic.

#### ***3.6.4.1 La captació del moviment. Un laboratori fotogràfic i cinematogràfic***

Fuller és vital en la història de la hibridació dansa i tecnologia per tres raons: en primer lloc, la seva acció artística és basada, tal com ella mateixa explica, en el moviment entès com a canvi permanent de tela, llum i color i com a embolcall del cos que balla: "Què és dansa? És Moviment. Què és Moviment? L'expressió d'una sensació. Què és Sensació? La reacció en

---

<sup>185</sup> [Text original traduït per l'autora]

Loïe Fuller a ouvert une voie à l'art de l'avenir. Toutes les villes où elle est passée et Paris lui sont redevables des émotions les plus pures; elle a réveillé la superbe Antiquité. Son talent sera toujours imité maintenant et sa création sera reprise toujours, car elle a semé et des effets et de la lumière et de la mise en scène; toutes choses qui seront étudiées éternellement.

el cos humà que es produeix per una impressió o idea percebuda per la ment”.<sup>186</sup> (Dubte & Urdician, p. 446)

Aquesta idea subjacent de cos com a imatge en moviment, ens porta a associar dansa a pintura, a fotografia i a cinema. I si parlem encara més concretament de la relació entre moviment i imatge, estarem avançant-nos ja en prop de cent anys al que s’anomenarà videodansa. Per tant, Fuller es configura com a antecessora de la videodansa.

Les seves danses metamòrfiques i les seves coreografies van provocar una veritable "revolució estètica" a finals del segle XIX. Philippe Néagu, conservador de fotografies del Museu de Orsay de París, explica com des de Stéphane Mallarmé a Jean Lorrain van rivalitzar en metàfores i comparacions per intentar descriure l’absoluta fascinació per les formes que la “Loïe” desenvolupava en escena: “papallones!, flors!, orquídiess!, onades!, serps!”... foren les paraules que el públic cridava espontàniament quan el 1891 presentà la seva primera *Serpentine Dance* als Estats Units. Mallarmé la considerà l’encarnació del simbolisme. (Photographies de Loïe Fuller, 1992)

Diversos fotògrafs europeus i nord-americans van realitzar-ne imatges experimentals que van suposar el naixement de la fotografia de dansa. Aquestes imatges, diu Néagu (Néagu, 1992), reemplaçaven les actituds fixes dels ballarins en repòs, *en pose*.<sup>187</sup> En canvi, les noves fotografies que Fuller inspirà, permetien captar una sèrie de deformacions visuals que, en la mesura del que la tècnica permetia, donaven la il·lusió de l’acceleració del moviment.

---

<sup>186</sup> [Text original traduït per l’autora]

Qu'est-ce que la danse? Du mouvement. Qu'est-ce que le mouvement.? L'expression d'un sensation. Le résultat que produit sur le corps humain une impression ou une idée que perçoit l'esprit.

<sup>187</sup> Es refereix a la posició acadèmica d’espera pròpia dels ballarins.





**Figura 5. Ellis, H. C. *Danse du Papillon* [Fotografia]. (c.1900-1928). Consultat a [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/21/article/photographies-de-loie-fuller-4103.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/21/article/photographies-de-loie-fuller-4103.html?tx_ttnews%5BbackPid%5) (Musée d'Orsay, 1992)**

Thomas Edison (1847-1931), els germans Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (1862-1954) i Louis Jean Lumière (1864-1948), inventors del projector cinematogràfic Lumière, així com els germans Méliès, com a incipients cineastes, compartien l'obsessió per la captació del moviment i per tant, de tot allò que es movia (locomotores, màquines i ballarines). Tots ells van intentar enregistrar a la Loïe.<sup>188</sup> Només els germans Lumière però, ho aconseguiren.

L'any 1896 Edison es conformà amb enregistrar a una imitadora de Fuller, Annabelle Whitford Moore (1878-1961), una de les moltes imitadores que aparegueren a l'època. però presentant-la sota el títol de *Danse de la Loïe Fuller*. (Garelick, p. 39) Cal dir que encara avui

<sup>188</sup> S'ha d'esmentar aquí la recerca específica sobre el tema de dansa i cinema d'Erin Brannigan al seu llibre *Dancefilm: Choreography and the Moving Image* (2011).

Moore apareix indicada erròniament arreu com a Fuller (fins i tot, figura així a la Wikipèdia).<sup>189</sup>

Donat que els films eren en blanc i negre i l'espectacle de Fuller es produïa a tot color, gràcies a l'aplicació d'elements químics a l'escena que ella ideà, els cineastes no tingueren més remei que acolorir la cinta fílmica a mà per intentar recordar-ne els seus efectes.

És suggerent visionar la reconstrucció fílmica d'algunes obres de Fuller per part de Renée Lichtig i la Cinémathèque Française, amb l'ajut del Museu d'Orsay (París) i a petició de la Cinémathèque de la Danse, tot ells ubicats a París.<sup>190</sup>

A banda de suscitar l'interès de fotògrafs i cineastes, se sap que Fuller va fer incursions com a cineasta experimental en quatre films, per bé que Banes (p. 69) esmenta que s'inicià “en la realització de molts curtmetratges”<sup>191</sup> dels quals només se'n conserva un fragment del primer, datat al 1904. De tots ells en coneixem almenys els títols: *La Lys de la Vie de Lys* (1921), *Visions de rêves* (s.d.), *Les Encretitudes du Docteur Coppélius* (1927); i un de darrer de pòstum, *La féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller* (1934). (Brannigan, 2011, p. 20)

D'altra banda, Fuller (Santana, 2006, p. 104) realitza un film sorprenent. Es tracta de la pel·lícula *Animated Picture Studio*, dirigida per Edison i amb l'actuació de Duncan. En ella s'explora la narrativa del llenguatge cinematogràfic (*metallenguatge*) (Birringer J. , 2008, p. 17). El film explica com es produeix i s'exhibeix un film mitjançant la reduïda projecció

---

<sup>189</sup> *Loïe Fuller*. (2013). Consultat a [http://en.wikipedia.org/wiki/Loie\\_Fuller](http://en.wikipedia.org/wiki/Loie_Fuller)

<sup>190</sup> Es pot visionar la *Féerie des Ballets Fantastiques de Loïe Fuller (La)*. (1930). Consultat a <http://www.lacineathequedeladanse.com/catalogue/fiche/157>

<sup>191</sup> [Text original traduït per l'autora]  
... and making several short films.

sobre una tela –en blanc– d'un quadre recolzat sobre una taula. El quadre serà tirat a terra per la ballarina i malgrat això, la imatge continuarà projectant-se.

### ***3.6.4.2 La il·luminació iridiscent: sals fosforescents, tints químics, sals químiques i radi. Un laboratori químic***

Loïe Fuller, també anomenada "ballarina de serpentina", "nimfa de les fonts lluminoses", "fada de la llum" o simplement, "la Loïe", va tenir un èxit immens a partir de la seva exhibició l'any 1882 al teatre del Folies-Bergère de París.

Fuller va dur a terme moltes patents relacionades amb l'etapa d'il·luminació incloent compostos químics per a la creació de gel de color i l'ús de sals químiques per a la il·luminació i peces luminescents (patentat als Estats Units amb el número 518.347), com també del radi. El seu interès per la ciència la portà a ser també membre de la Societat Astronòmica Francesa (Banes, p. 93).

La fascinació de Fuller amb la llum va començar de ben jove, durant la visita a la catedral de Notre Dame que féu amb la seva mare. Allà, ella mateixa explica (Fuller, 1913, p. 62-64) que es va sentir tan captivada pels colors dels vitralls reflectits al seu mocador blanc, que va començar a desplaçar-se per tota la catedral en tota mena de posicions i direccions. Per causa d'aquesta insòlita exploració de la llum va acabar essent escortada i foragitada de la catedral per part dels guàrdies: la van prendre per boja.

Fuller comença a crear una nova dansa que descriu així: “cada moviment del cos s'expressa en els plecs de la seda, en un joc de colors que es podria calcular matemàticament i sistemàticament”<sup>192</sup> (Fuller, p. 33-34).

A mesura que avançava la seva carrera, Fuller va desenvolupar encara més el seu ball, inventant gran part de les necessitats tècniques per produir la mateixa il·luminació desitjada. Va experimentar amb la tecnologia més recent, com ara llums d'arc de carboni, gels pintats a mà o *underlighting*.<sup>193</sup> (Banes, p. 69)

Tot i saber que el radi és un producte químic perillós, segueix Banes (p. 68), Fuller estava fascinada pels seus efectes i va tractar de trobar d'altres productes químics que produirien el mateix efecte que cercava. L'entusiasme i la participació en la seva pròpia experimentació científica són l'evidència de la fusió dels camps de l'art i la ciència al segle XX. La seva experimentació en el seu treball la va portar a ser coneguda com a científic, maga, alquimista i "fada de l'electricitat" i, sovint en segon lloc, com a ballarina.

En els seus primers anys en el vodevil, Fuller va descobrir que les faldilles de seda quan giren capturen la llum. Va aprofitar doncs, aquest moviment del seu vestit, en combinació amb els moviments del seu cos, per inventar i patentar un ventall d'eines amb l'objectiu de maximitzar el joc de llums sobre els teixits:

---

<sup>192</sup> [Text original traduït per l'autora]

...each movement of the body was expressed in the folds of silk, in a play of colours in the draperies that could be mathematically and systematically calculated.

<sup>193</sup> [Text original traduït per l'autora]

...carbon arc lights, hand-painted gels and underlighting.

Mentre que amb prou feines es movia, l'envoltaven les ones de metres i metres de seda, subjectades mitjançant llargues vares de mà fetes de bambú o d'alumini. I mentre les teles es convertien en brillants papallones, flors i d'altres formes orgàniques, desenes d'electricistes [sembla ser que l'acompanyaven quaranta persones, de les quals vint-i-set eren electricistes] manejaven les llums incandescentes [de gran actualitat] i treballaven els panells de vidre de color amb tints químics propis secrets de Fuller.<sup>194</sup> (Les chaussons verts)

Així, a la seva famosa "dansa del foc" es va transfigurar en un salt mentre s'aixecaven remolins de les seves sedes sobre un terra de vidre de la seva pròpia invenció, que estava il·luminat des de baix amb els llums iridescents de color rosa i vermell.<sup>195</sup> (Root-Bernstein & Root-Bernstein)

Fuller tenia el costum de fer experiments amb sals fosforescents en un petit laboratori parisenc. Inesperadament, un dia l'experiment va explotar sobre la seva cara "i va causar una gran sensació al veïnat", va escriure Fuller. "La gent em diu una bruixa ... El meu cabell no tornarà a créixer de nou, però no m'importa". Què era la pèrdua d'una mica de cabell, quan es podria descobrir un mitjà de fer tela iridescent!, devia pensar ...<sup>196</sup> (Root-Bernstein & Root-Bernstein).

---

<sup>194</sup> [Text original traduït per l'autora]

Je drapais le tissu de soie sur le mannequin, puis après l'avoir coupé et assemblé je lui essayais et lui indiquais les mouvements que je souhaitais lui voir exécuter ... et pendant qu'elle bougeait je regardais la robe sous toutes ses faces. J'analysais le résultat, je réfléchissais et je transformais le mouvement jusqu'à satisfaire mon imagination. Jour après jour je vivais avec cette grande robe, l'étudiant, me familiarisant avec sa forme, apprenant toutes ses possibilités, et lorsque je la mettais moi-même, je savais exactement ce que je pouvais faire avec

<sup>195</sup> [Text original traduït per l'autora]

In her famous 'Fire Dance', she transfigured herself into a leaping "agony of flame" as she stood swirling her silks on a glass floor of her own invention that was lit from below with iridescent lights of rose and vermillion.

<sup>196</sup> [Text original traduït per l'autora]

"It made a great sensation in the neighborhood", Fuller wrote. "People called me a witch ... My hair will not all grow back again, but I do not care".

Segons Garelick (p. 39-40), va ser Edison –amb el qual existia una relació de mútua fascinació– qui va donar a conèixer les possibilitats de les sals fosforescents a Fuller. Però també va ser ell qui la va advertir més endavant, dels efectes perjudicials als quals exposava la seva salut i la de les seves filles adoptives. Fuller però, va desoir l’advertiment d’Edison i un cop ja morta, molt possiblement per causa de les sals, la seva col·lega i moltes de les filles adoptives, també van morir del càncer causat per l’exposició a les sals.

Tenim el testimoni del crític Julius Meier-Graefe, assistent a l’espectacle, que descriu l’efecte de les sals fosforescents sobre el vestit negre de Fuller:

[Ella] Desapareix i tot és fosc, però alguna cosa es mou en la foscor: hi ha uns punts brillants minúsculs que ballen; és una dansa de llums brillants com estrelles que formen grans cercles brillants que es fonen fins a formar muntanyes lluminoses, entrecreuant-se les unes amb les altres. Només hi ha aquests punts de dansa de la llum, sense cap rastre de moviment humà. Deixa sense alè. És una dansa mística.<sup>197</sup> (Garelick, p. 39)

El 1898 el matrimoni de Pierre (1859-1906) i Marie Curie (1867-1934) van descobrir el radi, seguit d’una gran expectació social. En el novedós radi Fuller va veure-hi un mitjà artístic (Current & Current, p. 153).

La Loïe es va adonar que el radi, amb el seu suau resplendor, podria encara dotar d’un efecte, encara més màgic que les sals, els seus espectacles. Però tot i que es pot dir que la relació amb els Curie va ser d’amistat, el cert és que els científics es van mostrar reticents a l’ús que Fuller

---

<sup>197</sup> [Text original traduït per l’autora]

She disappears and all is dark, but something moves in the darkness, it is tiny brilliant points that dance, it is a dance of lights glittering like stars. They form large, brilliant circles that merge into luminous mountains side by side, crisscrossing, nothing but these points of light dance, not an iota of human movement-it takes one’s breath away. It is a mystical dance.

feia del radi perquè consideraven que era un material massa valuós que els havia costat molts mesos de treball per obtenir-ne una minsa quantitat de la qual se'n podia fer un ús més rellevant, com podia ser en l'àmbit mèdic (Williams B. ).

D'altra banda, el matrimoni Curie ja va poder comprovar com molts desaprensus usaven el radi en dentífrics o per a la cura de l'acné, abans no se'n coneguessin les propietats exactes. Una altra raó que segurament portà als Curie a refusar l'ús del radi en les seves actuacions, era que el radi havia de ser control·lat per raons de seguretat.

Per desgràcia, la seva idea del radi sobre les ales d'una papallona que brilla en la foscor va resultar econòmicament (per no parlar de l'efecte radioactiu) poc pràctic. I de fet, segons Jones i tants d'altres (Jones S. , p. 18), Fuller podria haver mort també per causa de la ingent quantitat de radi al qual s'exposava reiteradament per poder tornar fluorescents les seves màgiques ales de papallona.

#### ***3.6.4.3 L'exploració del subconscient. Una consulta psiquiàtrica***

La influència de la ciència en la carrera de Fuller no només es manifesta a través de l'experimentació directa amb la química i la física de la llum, sinó també, tal i com afirma la historiadora de dansa Felicia McCarren, a través de la seva connexió amb el discurs mèdic de principis del segle XX, que aleshores es trobava evolucionant en paral·lel amb els canvis produïts en el si de la dansa moderna.

De manera genèrica, en opinió de McCarren, dansa i medicina s'assemblen en els descobriments de noves comprensions que realitzen sobre la corporalitat. Les dues disciplines depenen de la idea del que el cos significa inherentment, sense llenguatge, tot i que els

significats dels seus moviments puguin ser interpretats com a llenguatge. Les tradicions d'interpretació del cos en aquests dos àmbits es creuen en la història mèdica, en la història de la dansa i en l'imaginari cultural. (McCarren, p. 748).

I en el cas concret de Fuller, el cos és la il·lustració de l'inconscient:

Felicia McCarren (p. 17) “situa Fuller en la unió entre la dansa i la medicina als tombants del segle XX, en relació amb el potencial percebut pel cos de significat la producció més enllà del llenguatge. En ambdós ‘teatres’, el clínic i el més conegut, el cos en moviment es converteix en un mitjà per a l'expressió de l'inconscient.”<sup>198</sup> (Brannigan, 2013)

Fuller farà ús d'eines clíniques:

“La hipnosi i l'electricitat” (McCarren, p. 752) es troben a la base de la seva descripció de la “subjectivitat fracturada” de la Loïe, promulgada a través de les seves metamorfosi en sèrie. McCarren es basa també en el teatre clínic de Jean-Martin Charcot de la histèria i en els escrits de Stéphane Mallarmé reunint així l'actuació performàtica, la medicina i la literatura.<sup>199</sup> (Brannigan, 2013)

Però no únicament emprarà tècniques del Dr. Charcot, sinó també del Dr. Sigmund Freud (1856-1939):<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> [Text original traduït per l'autora]

Felicia McCarren ... places Fuller at the juncture between dance and medicine at the turn-of-the-century in relation to the body's perceived potential for meaning production beyond language. In both the clinical and popular “theatres”, the moving body becomes a medium for the expression of the unconscious.

<sup>199</sup> [Text original traduït per l'autora]

“Hypnosis and electricity” as the basis for her description of La Loïe's “fractured subjectivity” enacted through her serial metamorphoses. McCarren also draws on Jean-Martin Charcot's clinical theatre of hysterics and the writings of Stéphane Mallarmé thus bringing together performance, medicine and literature.

<sup>200</sup> [Text original traduït per l'autora]



Fuller pot convertir en art el que a l'hospital psiquiàtric és només un símptoma; pot expressar el que reprimeix el pacient histèric ... La dansa de Loïe Fuller es pot entendre ... com una exitosa o saludable teatralització del que Freud anomena el principi de "doble consciència" o "dissociació histèrica".<sup>201</sup> (Garellick, p. 12)

En l'anàlisi de l'obra de Fuller, McCarren compara la creença de Fuller segons la qual, l'impuls s'origina en la ment i després es manifesta a través del moviment, amb l'enfocament visual que els metges estaven usant per al diagnòstic d'una malaltia. En particular, s'examina i compara l'obra de Fuller amb el treball de neuròleg francès i anatomista patològic, Jean-Martin Charcot (1825-1893). Charcot va argumentar que la font de la histèria era el cervell, no l'úter, tal i com es creia originalment. Els seus mètodes de diagnòstic i de tractament també foren innovadors i així, per exemple, va utilitzar la hipnosi per produir atacs d'histèria als seus pacients de sexe femení.

McCarren assenyala que l'obra de Fuller utilitza els mateixos mitjans que el camp de la medicina utilitza per fer front a la connexió entre la dansa i la histèria-hipnosi i l'electricitat (McCarren, p. 752-753). Curiosament, Fuller relata haver experimentat episodis d'"èxtasi", mentre ballava en escena (Fuller, 1913, p. 31). I no és estrany perquè calia una gran força física per crear els arcs i espirals en moviment que volia esculpir en l'espai. No obstant això, enlloc d'acceptar la definició d'histèria, el treball de Loïe Fuller s'oposa a estereotips mèdics sobre el cos histèric i la feminitat, posant així en dubte la seva naturalesa patològica, la qual cosa indica una forma diferent de llegir el llenguatge del cos. (McCarren, p. 751-752).

---

Fuller can make into art what is, in the psychiatric hospital, only symptom; she can express what the hysterical patient represses ... Loïe Fuller's dancing can be understood ... as a successful or healthy theatricalisation of what Freud calls early on "double conscience" or "hysterical dissociation" (the splitting of consciousness).

<sup>201</sup> Es refereix al desdoblament de la consciència.

Gran part de la filosofia de la dansa de Fuller s'adreça a la sensació:

La sensació és la reverberació que el cos rep quan una impressió afecta la ment, l'arbre es corba i reprèn el seu equilibri que ha rebut una impressió del vent o la tempesta ... L'home, civilitzat i sofisticat, quan està sol es troba en millors condicions per inhibir els seus impulsos (Fuller, p. 70).<sup>202</sup>

En l'última part de l'explicació, Fuller està descrivint situacions en què l'home ha desnaturalitzat el seu reflex orgànic a certs estímuls. L'home culte, per tant, restringeix la seva resposta natural o reacció. És interessant assenyalar que des d'aquesta òptica, cultura significa emmascarar allò natural, a diferència de la identificació d'allò inculte amb allò antinatural, per part de Duncan. Fuller descriu la dansa com la resposta orgànica a les experiències i en proposa la fisiologia del procés: "la ment funciona com un mitjà i fa que les sensacions quedin atrapades en el cos"<sup>203</sup> (Fuller, p. 70-71).

Fuller continua explicant la seva filosofia: "el moviment ha estat el punt de partida de tot esforç d'autoexpressió i és fidel a la naturalesa ... Com que el moviment és vertader, al contrari que el llenguatge, hem pervertit la nostra capacitat de comprensió"<sup>204</sup> (Fuller, p. 72). Fuller parla fent-se ressò de l'ensenyament de Delsarte i de les seves lleis universals aplicables a tot moviment. La sinceritat d'aquest moviment s'expressa en una

---

<sup>202</sup> [Text original traduït per l'autora]

A sensation is the reverberation that the body receives when an impression strikes the mind. When the tree bends and resumes its balance it has received an impression from the wind or the storm ... Man, civilised and sophisticated, is alone best able to inhibit his own impulses.

<sup>203</sup> [Text original traduït per l'autora]

The mind serves as a medium and causes the sensations to be caught up by the body.

<sup>204</sup> [Text original traduït per l'autora]

Motion has been the starting point of all effort at self-expression, and it is faithful to nature ... Since motion and not language is truthful, we have accordingly perverted our powers of comprehension.

forma abstracta que es desvia dels gests codificats presents en el ballet. L'explicació de Fuller també s'alinea amb la proposta de Charcot de la ment (o del cervell) com a font original de moviment. En el seu propi treball, els impulsos naturals de Fuller es manifesten a través de la seva resposta a l'estímul visual i auditiu que es produeix.

#### **3.6.4.4 *Les extensions protèsiques. Un taller de disseny tèxtil***

Com correspon a qualsevol empresa innovadora, Fuller tenia el costum, ja a l'inici de la seva carrera de fer una dansa improvisada amb les teles de color blanc, per anar descobrint a poc a poc les formes per arribar a crear els efectes que tenia en ment.

L'acte de recollir un pensament i treballar-lo a nivell manual, queda recollit en aquesta descripció del seu procés de treball a l'hora de dissenyar un nou vestit:

Vaig cobrir la model amb seda. Aleshores vaig tallar la tela, vaig provar i experimentar amb ella, vaig veure que calia treure alguna cosa d'aquí i posar una mica allà ... li vaig dir a la model exactament què calia fer i ho va fer, mentre observava i estudiava el vestit des de tots els punts de vista ... Vaig estudiar-ne el resultat, la idea inicial, desenvolupada i modificada pels moviments per satisfer la meua imaginació. Dia rere dia vaig viure amb aquest gran vestit, estudiant-lo, familiaritzant-me amb la seva forma, aprenent-ne totes les seves possibilitats, fins que quan me'l posava sabia exactament què podria fer-ne.<sup>205</sup> (Root-Bernstein & Root-Bernstein)

---

<sup>205</sup> [Text original traduït per l'autora]

I draped the silk on her [a dance model]. Then I cut it and put it together, tried it on and experimented with it, saw where something wanted to be taken out here and something put in there ... I told her [the model] just what to do, and she did it, while I watched and studied the dress from every point of view ... I studied the result, thought, developed and altered the movements to satisfy my imagination. Day after day I lived with that big dress, studying it, becoming familiar with its form, learning all its possibilities, until, when I put in on myself, I knew exactly what I could do with it.

Fuller incorpora unes enormes pròtesis als braços, eixamplant en molt la imatge en moviment corporal. Manda von Kreibitz però, a *The Pole Dance* (1927) va ballar amb dos pals de dos metres de llarg amb uns altres de vuit metres cosits al vestit. Així es convertia en una dansa geomètrica on el cos humà era només un transportista. (Dixon, p. 38)

### 3.6.4.5 *La capsa màgica. Un laboratori d'enginyeria escènica*

A banda d'aquesta extensió mitjançant els llistons de fusta, Fuller fou innovadora a l'hora d'idear molts altres enginyers tècnics que, mitjançant estructures complexes, convertiren l'espai escènic en una capsa màgica on apareixia i desapareixia per encanteri. Tot i així, hem de recordar que les llums acolorides i els projectors sobre teixit no eren noves a finals del segle XIX: el panorama<sup>206</sup> el diorama<sup>207</sup>, la fantasmagoria<sup>208</sup> i els shows de llanternes màgiques<sup>209</sup> eren comuns en capitals com París o Londres.

<sup>206</sup> La paraula panorama va ser encunyada pel pintor irlandès Robert Barker (1739-1806) per descriure les seves pintures panoràmiques d'Edimburg, per bé que el francès Pierre Prévost, en fou un dels més coneguts. Es veien sobre una superfície cilíndrica i van ser exposades a Londres l'any 1792. A la meitat del segle XIX les pintures panoràmiques van ser molt populars per representar paisatges i esdeveniments històrics. (Gautier, p. 85-108)

<sup>207</sup> El terme diorama o daguerrotip, usat per primer cop per Daguerre (1787-1851) l'any 1822, és un model tridimensional de paisatge que mostra esdeveniments històrics, naturalesa, ciutats, etc.; és a dir, es veu en tres dimensions (el panorama era en dues dimensions). Se situen davant d'un fons corbat, pintat de manera tal que simuli un entorn realista i amb els efectes de la il·luminació, es completa l'escena. (Stokstad & David Cateforis, 2005, p. 964-967)

<sup>208</sup> La fantasmagoria (també *Fantasmagorie*), inventada a França pel belga Robertson cap al 1780, era una forma de teatre que utilitza una llanterna màgica modificada per projectar imatges aterridores com esquelets, dimonis i fantasmes a les parets, fum, o pantalles semitransparents, sovint amb la projecció posterior. El projector era mòbil, permetent que el moviment. Robertson va començar a experimentar amb les tècniques de la llanterna màgica per evocar imatges sobrenaturals. Els seus espectacles eren un gran èxit. Molts observadors han afirmat que si aquests "fantasmes" semblaven tan realistes, es deu en part als ulls de la gent no està preparada pel fenomen de la fotografia i la cinematografia com avui dia. (Castle, p. 140-167)

<sup>210</sup> Fuller utilitza un codi de lletres per representar cada component del sistema: A-escenari del teatre; B –escenari sobresortint, a sobre de l'escenari del teatre; C –escenari on es quedava Fuller, escenari circular petit; D –orificis a la plataforma de l'escenari B, on les llums dels projectors passaven de l'escenari A cap amunt, E –els projectors de llums, situats a l'escenari A; F – el suport de l'escenari circular petit, fabricat d'algun material que permetia que passés la llum pel seu interior, és a dir, era un suport buit per dins, fet especialment per a la performance de Fuller; H – ciclorama; I – lateral de l'escenari; J – sostre de l'escenari.

Mitjançant aquest dibuix podem entendre que els projectors de llums del teatre, que normalment s'usen des de dalt o lateralment, van ser usats des de baix de l'escenari i també que va ser construït, probablement en fusta, un altre escenari sobresortint de l'escenari del teatre com una plataforma acoblada; i encara més, a sobre de l'escenari sobresortint hi havia un altre petit escenari circular on es quedava Fuller. Fuller romania limitada a aquest espai, no podent desplaçar-se cap a d'altres punts de l'escenari i per l'esquema tampoc sembla un escenari massa gran en proporcions, per la qual cosa devia existir una mica de perill que Fuller en caigués ja que en la seva performance sempre girava molt per aconseguir els efectes al teixit.

La capsa màgica de Fuller era un dispositiu lluminós inventat el 1894 es basava en el sistema de llums que provenien de sota (*underlighting*).<sup>210</sup>

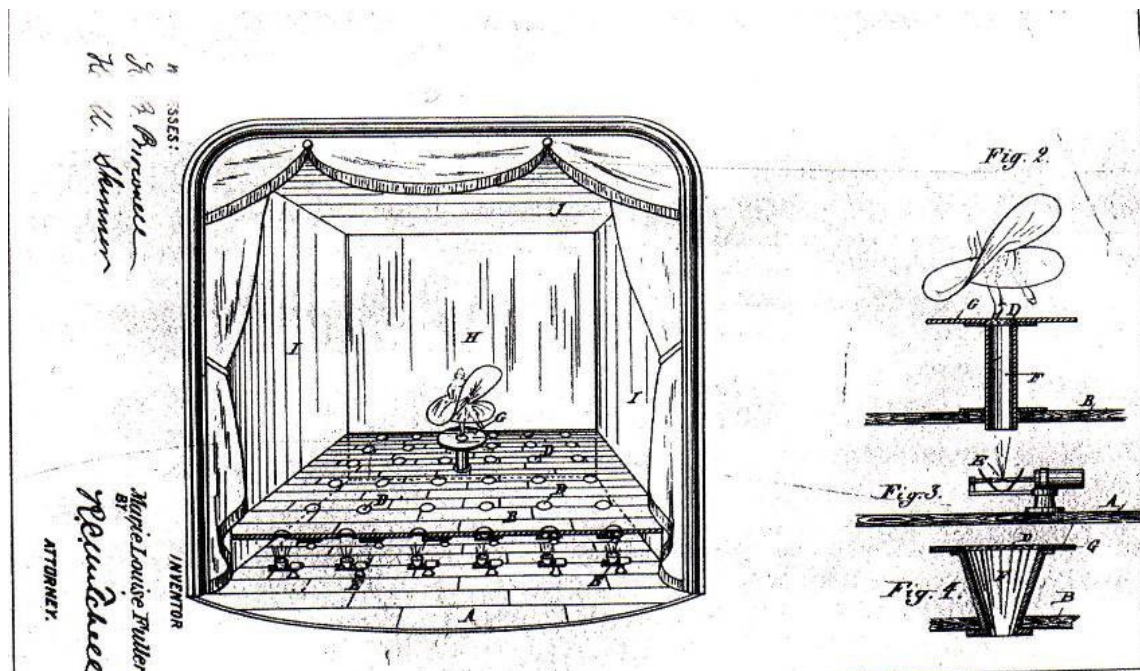


Figura 6. Escenari dissenyat per Loïe Fuller [Dibuix]. (Martínez Pimentel L. C., p. 130)

El vestit estava construït com un gran mantell, semblant al que porten els sants i està enganxat al cap.<sup>211</sup>

<sup>211</sup> En l'esquema de la patent dels accessoris del vestuari de Loïe Fuller (1894) (fig.2) tenim: A – per designar el teixit, que per altres escrits sabem era un teixit molt fi i transparent, que desenvolupa bé els moviments; B –un arc, potser de metall, per enganxar el teixit al cap, de manera que en dansar el teixit no caigués a terra. També incloïa dos pals a la manera d'antenes per simular papallones; D –per designar els dos arcs que portava a les seves mans, semblants a ganxos de metall d'una vara d'extensió dels moviments i que també ajudaven a què els moviments es tornessin més circulars en els seus extrems; E –la part dels arcs feta d'un altre material per posar les mans, potser un material més porós que ajudés a l'adhesió de les mans al material (suposem que el material dels arcs seria metall, sent per tant molt esmunyedís i no adherent amb la suor de les mans), amb el qual Fuller millora el seu invent col·locant una altra qualitat de material per ajudar en l'adhesió per a major seguretat del sistema; F –per designar la curvatura de l'arc, G –per delimitar en quin lloc del mantell es quedaven els arcs, potser els arcs estiguessin enganxats al teixit, potser cosits.



Figura 7: Vestit dissenyat per Loïe Fuller [Dibuix]. (Martínez Pimentel L. C., p. 132)

Quant a la intensitat de cada reflector, no se sap si eren de 500 o de 1000 W, però segurament si hagués fet servir reflectors de gran intensitat se'n dificultaria la creació de l'efecte proposat. També manca informació quant a la grandària del teixit, és a dir, el número exacte de metres de teixit que usava en cadascun d'aquests mantells, la mida i curvatura dels arcs, el material dels arcs per a un remuntatge. De fet, seria molt difícil reproduir l'invent

amb l'escassa informació donada pel dibuix. Aquest invent va ser patentat el 17 d'abril de l'any 1894.

Fuller realment és una figura fronterera perquè demostra una implicació entre dansa i tecnologia on la il·luminació és determinant per a l'execució i per a la concepció estètica de l'artista. D'altra banda, la Fuller hagué d'aprendre a moure's oscil·lant el tronc i els braços (Santana, 2006, p. 101-102), com també temps enrere la sílfide romàntica hagué de reaprendre a moure's quan vestia les ales. I en la mateixa línia evolutiva, el ballarí digital haurà de repensar el propi moviment.

#### **3.6.4.6 *Ser o no ser. Un laboratori de dansa***

A mesura que avançava la carrera de Fuller, va començar a guanyar interès en l'ensenyament d'aquesta "dansa natural", com poc després ho va fer Duncan, tot i que en aquesta darrera, la seva "dansa natural" era entesa més aviat, com allò que executa la dona cultivada.

La importància del seu treball en termes cinètics resulta molt rellevant:

L'obra de Loïe Fuller sempre ha estat analitzada pels teòrics com una obra basada i construïda a partir de la visualitat, del color i de la llum, deixant de banda tot el rang d'innovacions que va realitzar referents a un estil de moviment i a una recerca corporal molt complexa. El subtítol del llibre d'Albright fa referència a la presència i l'absència d'aquest cos en escena, que només és vist a través de la llum, que és una pantalla en moviment, que és desmaterialització, que és moviment per ell mateix.<sup>212</sup> (Pérez Wilson, p. 4)

---

<sup>212</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

D'aquesta forma és com Fuller presenta una concepció abstracta del moviment, on la seva pròpia presència és diluïda, no així la seva forma d'execució del moviment, on experimenta una modificació del seu cos, allargant les teles del *skirt dance* a través del sistema de manipulació a través de les llargues vares. Per mitjà d'aquests arranjaments de vestuari podia internar-se en formes complexes, cinètiques com kinètiques [sic]<sup>213</sup>, de visualització del seu cos en moviment, i és a partir d'aquestes innovacions que Albright desgrana el concepte de presència i d'absència a la corporalitat i posada en escena de Fuller (Pérez Wilson, p. 3).<sup>214</sup>

Rhonda Garelick (2007) s'aventura a postular que la desmaterialització del cos de Fuller és el que la va fer més coneguda sobre l'escenari:

Mentre Loïe Fuller s'acosta a la idea híbrida de cos, és a dir, emfatitzant trets que van més enllà del propi cos, com la llum i la seva combinació amb el moviment, Duncan s'aferra a la força escènica del cos, des de la presència, que si bé busca la seva naturalitat, al mateix temps intenciona de manera molt concisa el que es vol dir. Alliberar al cos només és possible confrontant-lo des del seu interior.

Cossos híbrids, cossos naturals i cossos tecnològics es barregen en presències i ocultacions escèniques, tant Fuller com Duncan comparteixen una visió sobre la dansa que havia de sortir de la seva esquematització acadèmica ... dues línies es tracen des d'aquí, una que va ser adoptada per la dansa moderna de forma immediata, i l'altra que encara i de manera molt conceptual és actualment redescoberta, una ens parla de la presència i de l'exaltació del cos, i

---

<sup>213</sup> L'autor, potser sense saber-ho, es refereix aquí al mateix contingut conceptual, ja que ambdós termes expressen el mateix contingut, però en llengües diferents ("cinètic" equival al terme anglosaxó "*kinetic*").

<sup>214</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



l'altra transita entre mostrar i ocultar, entre aparèixer i desaparèixer a través del moviment.<sup>215</sup>

(Pérez Wilson, p. 7).

Aquest punt és molt important, segueix Pérez Wilson:

Connecta amb la intenció mateixa de la seva dansa, la qual és l'abstracció del cos en benefici d'una lectura de la corporalitat a través de la llum, de l'enllumenat i de l'ocultació parcial del cos en escena; en el fet d'amagar i descobrir es forma un panorama de conceptes molt atractiu: d'una banda, hi ha la idea d'un cos resultat d'una absència que és moviment i a la vegada, des dels inicis de la dansa moderna presenta la dansa sense un cos visible en escena, això ja és complex per a la dansa com a art, però encara més per una tradició moderna que corporitzà i va fer figurar a tots seus representants a través de la gestualitat i l'encarnació de rols i personatges, potenciats per posades en escena que sempre s'adreçaven al cos com a centre d'espacialitat.<sup>216</sup> (Pérez Wilson, p. 4)

#### **3.6.4.7 Conclusions**

La història oficial va anar relegant la primera precursora de la dansa moderna en benefici de figures com Duncan, St Denis, i amb posterioritat Graham, que exaltaven el paper del cos en escena. Garelick (Pérez Wilson, p. 4-5) es fa ressò d'aquest tema i insereix dues cites que grafiquen d'una manera molt nítida aquest punt. D'una banda, revisa un article de premsa del 4 de gener de 1928, data en què Fuller mor. L'extracte del diari ens parla de la mort de la coreògrafa i comenta que va ser una seguidora de la dansa d'Isadora Duncan. L'altre extracte fa al·lusió a la peculiar complexió física i a l'estrany caràcter que presenta Fuller.

---

<sup>215</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>216</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Tot i això, Fuller va ser una gran influència per a les avantguardes històriques i com a personatge en escena va ressaltar una forma abstracta de concebre la dansa, amb idees que recentment avui comencen a donar fruits i a ser utilitzades per noves generacions.

També és important assenyalar un nou mapa d'autors que ha pres, des de mitjans dels anys noranta fins avui, un nou impuls investigador en relació amb la figura de Fuller, com Giovanni Lista, Felicia McCarren, Tom Gunning, Jody Sperling, Rhonda Garelick, Ann Cooper Albright, Current & Current, entre els més destacats. L'interessant és que aquests textos i aquest ressorgiment de l'interès en Fuller correspon a un moment que té a veure amb posades en escena contemporànies que experimenten amb la imatge, la visualitat i els efectes digitals. És a dir, “hi ha un gest genealògic que porta de tornada a Fuller per contextualitzar i historitzar una relació de llarga durada entre cos-dansa i tecnologia”<sup>217</sup> (Pérez Wilson, p. 5).

A tant ha arribat aquest renéixer, com dirà Pérez Wilson (p. 5) que es pot veure un comercial de càmeres de vídeo ballat per Shakira, que utilitza el model de dansa de Fuller al seu tema *No* (shakiraVEVO, No, 2009).<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>218</sup> *Shakira - No (Live)*. (2009). [Vídeo].  
Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=Au7q4wMc75k&feature=related>



Figura 8. Ellis, H. C. (c. 1900-1928). *Loie Fuller enroulée dans sa voile* [Fotografia].

Consultat a [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/21/article/photographies-de-loie-fuller-4103.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/21/article/photographies-de-loie-fuller-4103.html?tx_ttnews%5BbackPid%5)  
(Musée d'Orsay, 1992)



Figura 9. *Shakira - No (Live)*. (2009). [Imatge extreta de l'enregistrament]. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=Au7q4wMc75k&feature=related> (shakiraVEVO, Shakira - No (Live), 2009)

La història per tant, es repeteix: es torna a fusionar art i cultura popular amb tecnologia, de la qual la mateixa Fuller en fou la millor representant. Però tampoc no hem d'oblidar el seu rol com a medidora amb la ciència química, la medicina, l'enginyeria i la filosofia.

L'actuació digital serà una extensió de les tecnologies per incrementar l'efecte estètic i d'espectacle, l'impacte emocional i sensorial. En aquest sentit, la dansa de Loïe Fuller és el paradigma d'aquesta idea des de l'aparició del filament elèctric, l'any 1889. D'una banda, allargà l'extensió dels braços amb bastons, tal com més endavant, l'any 1927, faria Schlemmer a *The Pole Dance* i també Stelarc a *Extended Arm*, l'any 2000. De l'altra, projectà llum de colors des de diversos punts (a terra n'hi havia una que procedia d'un panell de vidre) que la feren prendre formes –metamorfosa– com núvols, papallones, foc,

etc. L'obra de Fuller també pot trobar un corresponent actual en Wayne McGregor: *Cyborg* (1995) és una dansa on els focus (model *gobos*) seccionen el cos humà amb la llum, ja que en deixa uns fragments a les fosques i d'altres il·luminats. (Dixon, p. 39)

La ingent contribució que Fuller feu a la dansa de l'era digital, també es pot concretar esmentant-la com a antecedent de la videodansa (Santana, 2006, p. 104) amb la pel·lícula *Animated Picture Studio*.<sup>219</sup> I també pot exemplificar aquest avenç per la peculiar relació que estableix entre imatge en moviment i cos, i més específicament, del programari Isadora i de l'algoritme digital, és a dir, per la capacitat interactiva entre imatge i moviment.

Essent coreògrafa, il·luminadora, inventora d'efectes visuals i cineasta, Fuller va establir un model d'espectacles que va ser àmpliament imitat i copiat a tot Europa i els Estats Units; si ja la *skirt dance* era un ball popular molt estès culturalment, els nous matisos escènics que combinaven tècniques de projecció de llums de colors des de diferents angles i de diverses formes, diapositives amb imatges, efectes visuals de miralls que jugaven amb els espectadors, van convertir Fuller en tota una innovadora per l'art de l'època (Pérez Wilson, p. 3). I de manera global, el seu concepte sinestèsic que tanta admiració causà entre el col·lectiu de simbolistes, entronca directament amb la multimedialitat del segle XXI on el cos esdevé una màquina sinestèsica que ha de conjugar diferents llenguatges artístics, i al mateix temps, ha de dominar tots tipus de tecnologia.

---

<sup>219</sup> Veure pàgina 186.

### 3.6.5. Aportacions principals de les avantguardes (1909-1966)

#### 3.6.5.1 *El futurisme italià (1909-1919)*

Si el futurisme és la base filosòfica i conceptual fonamental per a la dansa contemporània digital, el constructivisme aporta la metodologia formalista i el model matemàtic. Les altres avantguardes (dadaisme, surrealisme, expressionisme i la Bauhaus) inspiraran el contingut artístic de la dansa en un entorn digital. (Dixon, p. 67)

Els futuristes visqueren l'aparició de l'automòbil, les llums, els avions, el cinema, etc. com a xoc. L'impacte de tots aquests invents, especialment, el de l'electricitat, fou molt major que el que hagin pogut viure nosaltres amb l'ordinador. La diferència, a més, rau en l'extroversió que provoca el primer conjunt i la introversió a la qual ens mena el segon.<sup>220</sup> (Dixon, p. 47)

Els futuristes que més convergeixen amb el tema que ens ocupa són els següents: Luigi Russolo (1885-1947), Fortunato Depero (1892-1960), Enrico Prampolini (1894-1956), Giacomo Balla (1871-1958), Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) i Valentine de Saint-Point (1875-1953), aparentment l'única dona vinculada al moviment.

Pel que fa al llenguatge de la dansa, cal ressaltar que en els ballets i en el teatre futurista hi havia una pràctica “on s'integraven plàstica, so, cos i moviment”. Els futuristes italians van treballar per sintetitzar l'art i la tecnologia tal com fem ara. Exaltant la màquina somniaven amb la convergència multimèdia. (Molina Alarcón, p. 21) El 1916 la seva *Gesamtkunstwerk* elabora la seqüent equació:

---

<sup>220</sup> L'agressió que proclamaven els futuristes com a necessària per fer una obra d'art vàlida, no va ser acceptada per alguns, així com tampoc la misogínia que portà a la desil·lusió de moltes dones que inicialment s'hi havien associat. Finalment, el fet de vincular-se al feixisme i la creença, falsa però, de que el futurisme va ser més un manifest propagandista que un moviment que produí obres, acabà amb aquest isme. (Dixon, p. 48)

“Pintura + escultura + dinamisme plàstic + paraules en llibertat + soroll compost (intonarumori) + arquitectura = teatre sintètic”<sup>221</sup> (Marinetti, Corrà, Settimelli, & Ginna, 1916, p. 15).

El terme *multimèdia*, tot i no estar formalment inventat, la pràctica futurista el posava en pràctica (Martínez Pimentel L. C., p. 80).

El futurisme, a banda doncs, del concepte embrionari d'allò multimedial, aporta el concepte de temps verbal futur i de temps dinàmicament dividit. Ambdues concepcions són idèntiques quan ens fixem en el joc pregunta-resposta de l'art digital.<sup>222</sup> (Dixon, p. 49)

Quant al primer concepte, el primer manifest declarava que “el Temps i l'Espai van morir ahir” (Marinetti F. , 1909, p. 1), conceptes que han reviscut amb el ciberespai. Nicholas de Oliveira (Oliveira, Oxley, Petry, & Archer, p. 18) interpreta aquest eslògan futurista com una visió dinàmica, fragmentada i il·lògica del món. És la mateixa mirada que ofereix l'actuació digital. Per exemple: l'art futurista presentava actuacions simultànies a l'escenari amb tècniques cinematògiques.<sup>223</sup> Actualment fem teatre interactiu i actuacions amb l'ajut cibernètic que permet al visitant triar entre diverses opcions.<sup>224</sup> Aquesta idea de juxtaposició d'elements

---

<sup>221</sup> [Text original traduït per l'autora]

Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista.

<sup>222</sup> Veure pàgines 375-376.

<sup>223</sup> La cinemàtica és la part de la mecànica clàssica que estudia les lleis del moviment dels cossos sense tenir en compte les causes que el produeixen, limitant-se, essencialment, a l'estudi de la trajectòria en funció del temps. Cinemàtica deriva de la paraula grega κινεω (Kineo) que significa moure. (Beggs, p. 1)

<sup>224</sup> El 1915 Marinetti (1876-1944) dissenyà dues obres d'art que es podien presentar en paral·lel a *Simultaneità*. L'any següent, a *Vasi Comunicanti*, l'acció es representa accions en tres llocs diferents. En ambdues obres es trenquen les fronteres entre espacials. D'altres obres futuristes treballen el concepte nihilista o existencial en l'elecció, tal com fan Corrà i Settimelli a *Davanti all Infinito* el 1915, on el filòsof protagonista dubta entre llegir el diari o desaparar-se un tret i finalment, es mata. (Dixon, p. 49-50)

artístics divergents i de l'actuació de teatre amb narratives simultànies continuà en el dadaïisme i en el surrealisme dels anys 20, així com en el postmodernisme. (Dixon, p. 49-50)

En canvi, el principi de divisionisme pictòric (mitjançant la pinzellada divisionista) temporal que els futuristes aplicaren, ve a correspondre als paradigmes de les tecnologies de l'ordinador. Les tècniques usades en la pintura futurista són idèntiques que les que descriuen el moviment digital, per exemple, en dansa o en fotografia digital apareixen múltiples imatges. El mateix intentà captar la fotografia futurista: els germans Anton Giulio (1890-1960) i Arturo Bragaglia (1893-1962) feren fotografies on el negatiu fou exposat uns segons per capturar el moviment humà aconseguint un efecte fantasmagòric.

Les imatges captades per Anton Giulio Bragaglia, *Cambio di posizione* (1911) *Dattilografia* (1913) o *Ritratto polifisiognomico di Boccioni* (1913) poden clarament il·lustrar la cinètica futurista.





**Figura 10.** Bragaglia, A. G. (1911). *Cambio di posizione* [Fotografia].  
Consultat a [http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Il\\_futurismo\\_italiano\\_e\\_la\\_fotografia.pdf](http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Il_futurismo_italiano_e_la_fotografia.pdf) (Il futurismo italiano e la fotografia)



**Figura 11.** Bragaglia, A. G. (1913). *Dattilografa* [Fotografia].  
Consultat a [http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Il\\_futurismo\\_italiano\\_e\\_la\\_fotografia.pdf](http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Il_futurismo_italiano_e_la_fotografia.pdf) (Il futurismo italiano e la fotografia)



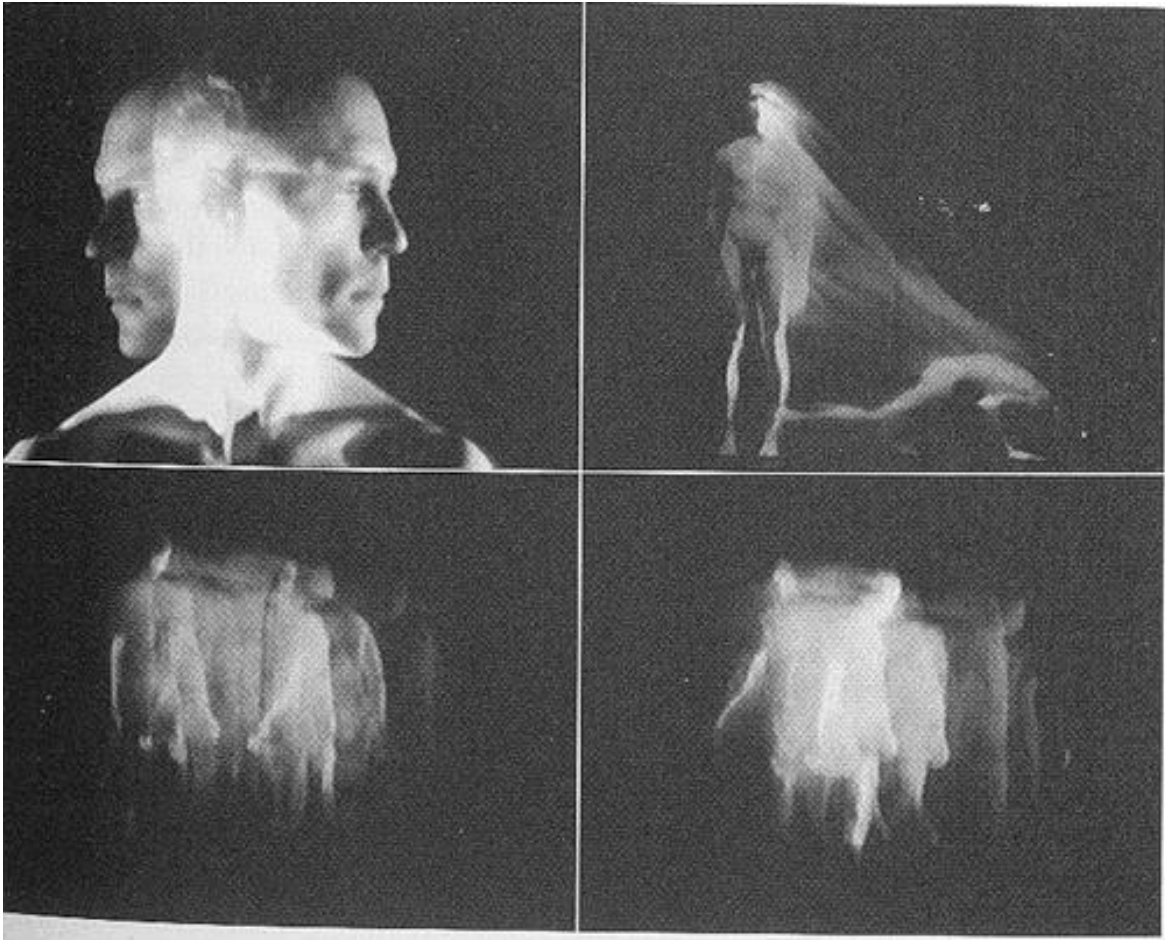
Figura 12. Bragaglia, A. G. (1913). *Ritratto polifisiognomico di Boccioni* [Fotografia]. Consultat a [http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Il\\_futurismo\\_italiano\\_e\\_la\\_fotografia.pdf](http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Il_futurismo_italiano_e_la_fotografia.pdf) (Il futurismo italiano e la fotografia)

I d'identica manera, l'ull fotogràfic del pintor Giacomo Balla.



**Figura 13.** Balla, G. (1912). *Dinamismo di un cane al guinzaglio*. [Oli sobre tela].  
Consultat a <http://www.albrightknox.org/collection/search/piece:505/> (Albright-Knox Art Gallery)

Avui dia els efectes estroboscòpics en el moviment són comuns (com fa, per exemple, el prisma). N'és un exemple el realitzat per Bud Blumenthal a la producció *Les Entrailles de Narcisse* (2001): una pantalla mostren ballarins movent-se en un efecte similar a les fotografies anteriors d'Anton Giulio Bragaglia. (Dixon, p. 51)



**Figura 14.** Bud Blumenthal. (2001). *Les Entrailles de Narcisse* [Fotogrames de l'enregistrament filmic]. Consultat a <http://www.sceno.eu/antonindb/entrailles.htm> (Compagnie Bud Blumenthal)

Quant als manifestos teatrals futuristes escrits entre el 1909 i el 1920, cal dir que són de plena actualitat, si substituïm únicament la paraula “elèctric” per l’adjectiu “digital” (Dixon, p. 53):

L'escena ja no és un fons de color, sinó una arquitectura electromecànica incolora, vivificada poderosament per les emanacions cromàtiques de la font de llum generades per reflectors elèctrics de vidres de colors disposats i coordinats de forma semblant a la psique que requereix qualsevol acció a l'escenari. ... Invertim les parts de l'escenari il·luminat, creem una escena lluminosa: l'expressió lluminosa que irradiarà amb tot el seu poder emocional els colors requerits per l'acció teatral. A l'era totalment factible del futurisme, veurem emanar de

les dinàmiques arquitectures lluminoses de l'escenari, cromatismes incandescents lluitant tràgicament o exhibint-se voluptuosament, despertant de manera inevitable noves sensacions, nous valors emocionals en l'espectador.<sup>225</sup> (Istituto per la propaganda della cultura italiana, 1970, p. 78)

Heus aquí alguns altres exemples de la mà de Dixon (p. 53-54). D'una banda, el *Teatre Sintètic Futurista* (1915) anuncia un teatre mecànic; el *Manifest d'Escenografia Futurista* d'Enrico Prampolini (1894-1956), del mateix any, encapçala el projecte d'actuació digital: la idea d'un escenari lluminós es correspon a la pantalla d'ordinador on l'escenari resulta ser la interfície. Per a Prampolini, els actors s'havien de substituir per formes lluminoses, cosa que ja es fa ara amb l'ordinador, creant imatges i avatars.

Una altra idea que el futurisme aporta és el de cos sintètic. Prampolini declara que “a la síntesi final, els actors humans no seran tolerats”<sup>226</sup> (Gale & Deeney, p. 276). És exactament el que avui dia està succeint al cinema, on la creació digital està substituint als actors.

Un exemple actual d'actors sintètics és el dissenyat per Richard Bowden per a Susan Broadhurst a *Blue Bloodshot Flowers* el 2001. El *Jeremiah*, un gegant amb una cara de metre per mig metre, interactua amb la performer Elodie Berland; la segueix amb la mirada mentre ella dansa per l'escenari i és capaç d'expressar tota mena de sentiments de forma espontània

---

<sup>225</sup> [Text original traduït per l'autora]

La scena non sarà più uno sfondo colorato, ma una architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa generate da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogamente alla psiche che ogni azione scenica richiede. ... Invertiamo le parti della scena illuminata, creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irradierà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale. ... Nell'epoca totalmente realizzabile del futurismo, vedremo le dinamiche architetture luminose della scena emanare incandescenze cromatiche che inerpandosi tragicamente o voluptuosamente esibendosi, desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi.

<sup>226</sup> [Text original traduït per l'autora]

... in the final synthesis, human actors will no longer be tolerated.

sense control tècnic (Masura, Digital Theatre: A "live" and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community, 2007, p. 72-73).



Figura 15. Broadhurst, S. (2001). *Jeremiah* [Fotografia].  
Consultat a <http://people.brunel.ac.uk/~pfstssb/> (Bowden & Broadhurst)

Si es comparen les idees del futurista Montalti (s.d.) i la *performance* de dansa *Incarname* (2001) del grup Company in Space se'n pot deduir el concepte comú de metamorfosi mitjançant la intervenció tecnològica.<sup>227</sup>

<sup>227</sup> Veure Company in Space. (2004). *Incarname*. Consultat a [http://www.companyinspace.com/front/cis\\_fs.htm](http://www.companyinspace.com/front/cis_fs.htm)





**Figura 16.** Mc Cormick, J. (2001). *Incarnate* [Fotografia].  
Consultat a [http://www.companyinspace.com/front/cis\\_fs.htm](http://www.companyinspace.com/front/cis_fs.htm) (Company in Space)

El cos s'ubica, en ambdós casos, en un cicle de materialització i desmaterialització. Aquesta idea respon a una visió espiritual del cos tecnològic digital que enllaça amb Fortunato Depero (1892-1960) i la seva noció de desaparició-reaparició del cos com a màquina còsmica. A *Winter Space* (2001)<sup>228</sup>, l'innovador grup digital britànic Igloo, manipula digitalment les seqüències del vídeo on apareixen els cossos del ballarins com a estrelles: no hi ha rastre del seu cos (cobert de negre) i solament en veiem els moviment físics per les llums que es mouen: són un duet celestial en un fons intensament negre o a voltes, amb d'altres llumetes. (Dixon, p. 56-57)

<sup>228</sup> Veure Gibson/Martelli. (2003). *WinterSpace 2003 installation & performance (extract)*. Consultat a <http://www.gibsonmartelli.com/winterspace.html>

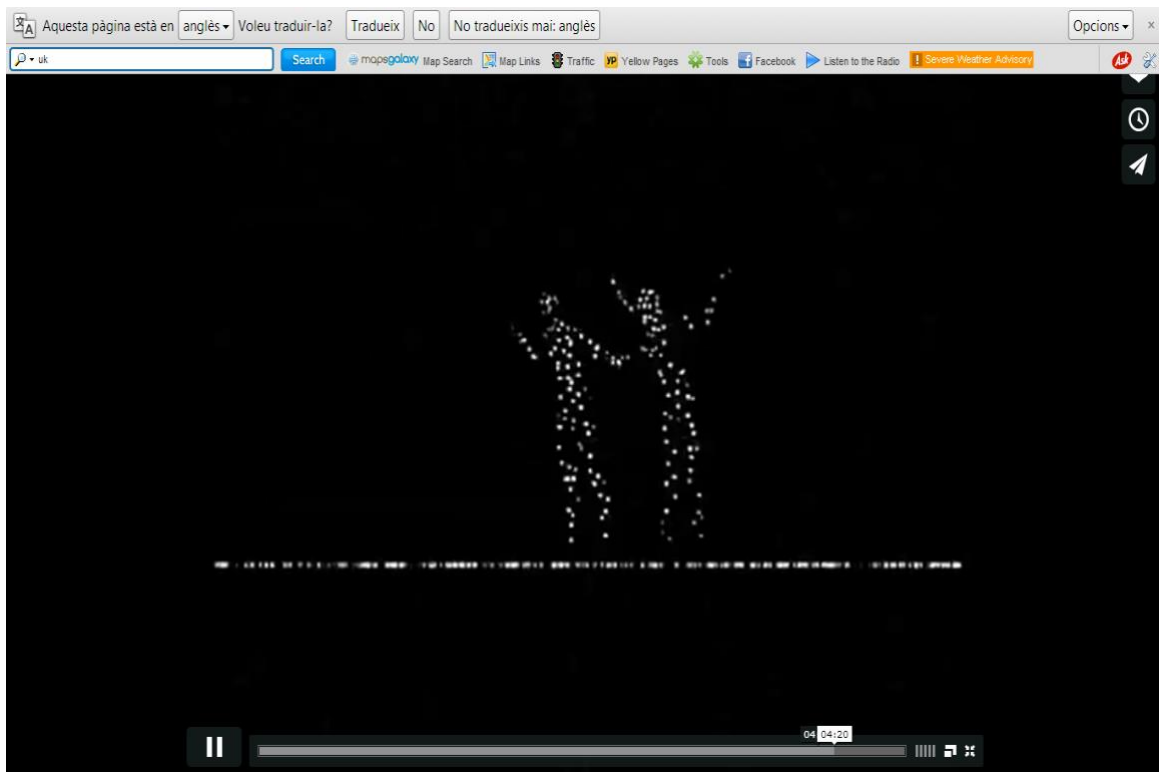


Figura 17. Gibson/Martelli. (2003). *WinterSpace 2003 installation & performance (extract)*. [Captura de pantalla del vídeo]. Consultat a <http://www.gibsonmartelli.com/winterspace.html> (Gibson/Martelli)



Figura 18. Gibson/Martelli. (2003). *WinterSpace 2003 installation & performance (extract)*. [Captura de pantalla del vídeo]. Consultat a <http://www.gibsonmartelli.com/winterspace.html> (Gibson/Martelli)



El manifest del 1915 de Prampolini també tracta la relació interactiva amb el públic i entre els mateixos artistes a l'escena, aspecte fonamental al segle XXI: en ell es suggereix als visitants que esdevinguin actors, cosa que ja apuntà Marinetti al seu manifest *The Variety Theatre* del 1913. “[El teatre futurista] es troba sol buscant la col·laboració de l'audiència. No es queda estàtic com un *voyeur* estúpid, sinó que s'uneix sorollosament a l'acció ... comunicant-se amb els actors”<sup>229</sup> (Marinetti F. , 1913, p. 181).

Els futuristes van produir una successió d'obres de teatre interactives i actuacions anomenades *serate* i *sintesi* que involucraren els oients.<sup>230</sup> En el seu estudi *Environments i Happenings* (1974), Adrian Henri (1932-2000) defensa els futuristes com els primers exemples de *happening* interactiu: descriu un suposat amic futurista de Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), que va construir una carpa especial en la qual perseguia en motocicleta al públic a través d'un laberint d'objectes penjants. (Dixon, p. 58)

La centralitat de la màquina enllaça directament el futurisme amb l'actuació digital. El *Manifesto dei drammaturghi* (1911) diu que cal introduir el domini de la màquina en el teatre. Aquest concepte del soroll metàl·lic com a música, provinent de la màquina, va ser incorporat per Luigi Russolo (1885-1947) al seu manifest *L'arte dei Rumori* (1913) i a les màquines *Intonarumori* que arribà a fer sonar als concerts futuristes i que més endavant, d'altres músics com John Cage (1912-1992) citaran sovint.

---

<sup>229</sup> [Text original traduït per l'autora]

[Futurist Theatre] is alone seeking the audience's collaboration. It doesn't remain static like a stupid voyeur, but joins noisily in the action ... communicating with the actors.

<sup>230</sup> Les posicions agressives futuristes dels primers manifestos, així com el tracte o abús dels espectadors des les inicials *serate* són diferents dels *pomeriggi futuristi* (tardes futuristes), de les actuacions futuristes posteriors (Berghaus, 2005, p. 197) i també de les actuacions digitals de l'actualitat, on l'agressió és rara, sobretot en l'actuació teatral i si deixem de banda el net.art.

Alhora, Depero dissenyà ballets mecànics i Ivo Pannaggi (1901-1981) creà vestits robòtics. Aviat van aparèixer concepcions ciborgs entre molts manifestos futuristes, incloent-hi el *Manifesto dell'arte meccanica futurista* (1922). El 1918 Fedele Azari (1895-1930) va crear el *teatro aereo futurista* amb actuacions al cel amb avionetes amb un tub d'escapament que incrementava el soroll, al qual Azari anomenava "veu". Al seu manifest, Azari compara el vol amb la dansa i l'avió amb una extensió del cos humà, avançant-se a Marshall McLuhan (1911-1980) que afirmà que l'avió era una extensió de l'home. (Kirby & Nes Kirby, p. 218-221)



**Figura 19.** Azari, F. (1922-1926). *Teatro aereo futurista* [Oli sobre tela].  
Consultat a [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro\\_aereo\\_futurista\\_\(1922-26\).JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_aereo_futurista_(1922-26).JPG) (Azari)

Pel que fa a la dansa, pròpiament dita, Giacomo Balla i Diaghilev, dissenyaren un exemple de dansa futurista, quan dotze persones que representaven individualment parts de la màquina d'escriure, executaven els moviments davant d'un fons d'escenari, on només es llegia la paraula "Tipogràfica" (Vidal, 1993, p. 56).

Les contribucions dels futuristes al teatre i a la dansa van ser nombroses i tampoc no podem deixar de banda la *Simultaneità* de Marinetti (1915), els *Fuochi d'artificio* de Balla i Stravinsky (1917) o els *Ballo Meccanico Futurista* d'Ivo Pannaggi (1922).

La improvisació a través del contacte com a estratègia de creació, és proposada en la dècada dels 70 com una cosa extremament innovadora (*contact-improvisation*), però ja havia nascut en l'època futurista.

Hi havia un desig entre els futuristes d'integrar figures i escenaris en un únic ambient: l'obra *Ballo Meccanico Futurista*<sup>231</sup> de Pannaggi va ser un exemple d'aquests intents. En aquest treball Pannaggi dibuixà vestits mecànics que deformaven la figura humana i exploraven en la *performance* moviments com si fossin els d'una màquina. Val a dir que Marinetti també va deixar escrites instruccions clares sobre la dansa al manifest titulat *Manifesto della Danza Futurista*<sup>232</sup> del 1917. En ell, Marinetti expressa els seus dubtes davant del que s'ha vingut classificant com possible dansa futurista, si ens referim a Valentine de Saint-Point, com també esmenta Dalcroze<sup>233</sup> o la Fuller:

---

<sup>231</sup> A la tesi doctoral de Martínez Pimentel apareixen erròniament sota el nom de *Balli Meccanichi* [sic], datats del 1919, per bé que la majoria de documents el situen l'any 1922.

<sup>232</sup> Igualment, apareixen els títols d'altres llengües originals, traduïts al castellà o a l'anglès.

<sup>233</sup> Veure pàgina 235.

Valentine de Saint-Point ha concebut una dansa abstracta i metafísica, que havia de traduir el pensament pur sense sentimentalismes i sense ardor sexual. La seva métachorie consta de poemes gesticulats i ballats. Malauradament ... són poemes que naveguen a l'antiga sensibilitat grega i medieval; abstraccions ballades però estàtiques, seques, fredes i sense emocions. Per què privar-se de l'element revitalitzador de mimetisme? Per què utilitzar un casc merovingi i tapar-se els ulls?...<sup>234</sup> (Marinetti F. , 1917)

Amb una voluntat molt més moderna, Dalcroze ha creat una interessantíssima gimnàstica rítmica, però que limita els seus efectes en la salut dels músculs... Nosaltres preferim futuristes com Loïe Fuller i el -cake-walk [sic] dels negres (ús de la llum elèctrica i la naturalesa mecànica). Hem de superar les possibilitats del múscul, i hem de tendir cap a aquest ideal del cos multiplicat pel motor que hem somiat durant tant de temps. Hem d'imitar els gests dels moviments dels automòbils; fer la cort als volants, les rodes, les llantes i els pistons; preparar doncs, la fusió de l'home amb l'automòbil, atenyent la metalització de la dansa futurista.<sup>235</sup> (Marinetti F. , 1917)

Curiosament no esmenta, tot i que se'n coneix el vincle laboral amb Marinetti, de la jove coreògrafa Giannina Censi (1913-1995), que ideà danses inspirades en el moviment dels aeroplans i esdevingué, ella sí, la cara visible durant les gires que feren junts (1930-1935), de les *aerodanses* futuristes que venien a traduir les *aeropoèsies* dels futuristes:

---

<sup>234</sup> [Text original traduït per l'autora]

Valentine de Saint-Point concepí una dansa astratta e metafisica che doveva tradurre il pensiero puro senza sentimentalità e senza ardore sessuale. La sua métachorie è costituita da poesie mimate e danzate. Disgraziatamente sono poesie ... che navigano nella vecchia sensibilità greca e medievale; astrazioni danzate ma statiche, aride, fredde e senza emozione. Perché privarsi dell'elemento vivificatore della mimica? Perché mettersi un elmo merovingio e velarsi gli occhi? ...

<sup>235</sup> [Text original traduït per l'autora]

Con intenti molto più moderni il Dalcroze ha creato una ginnastica ritmica molto interessante, che limita però i suoi effetti alla igiene dei muscoli e alla descrizione dei lavori agresti. Noi futuristi preferiamo Loie-Füller e il cake-walk dei negri (utilizzazione della luce elettrica e meccanicità). Bisogna superare le possibilità muscolari, e tendere nella danza a quell'ideale corpo moltiplicato dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo. Bisogna imitare con i gesti i movimenti delle macchine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista.

L'experiència de Giannina Censi, cas únic i excepcional com a autèntica ballarina futurista, representa un fet aïllat en la història de la dansa futurista. Els peus descalços, l'expressivitat a través de cada part del cos, la conquesta de l'espai gestual, l'eliminació de l'ornament de teatre, la dansa sense música, sobre el silenci o sobre el ritme únic de la paraula: aquestes concepcions censianes s'anticiparan a les propostes formulades molts anys després per part de nous corrents de dansa contemporània.<sup>236</sup> (Yokota, p. 6)

Finalment, Marinetti expressa en què consistirà la dansa futurista:

La música és ... tradicionalista i per tant, resulta difícil d'utilitzar en la dansa futurista. El soroll ... s'ha convertit, a través de l'onomatopeia, en un dels mitjans més dinàmics de la poesia futurista. ... Per tant, la dansa futurista vindrà acompanyada de sorolls i organitzada per l'orquestra dels *intonarumori* inventats per Luigi Russolo.

El ball serà futurista:

- Inharmònic
- Gens gràcil
- Asimètric
- Sintètic
- Dinàmic
- Parolibera<sup>237</sup> [sic]

---

<sup>236</sup> [Text original traduït per l'autora]

L'esperienza di Giannina Censi, caso unico ed eccezionale di autentica danzatrice futurista, rappresenta un episodio isolato nella storia della danza futurista. Piedi scalzi, espressività attraverso ogni parte del corpo, conquista gestuale dello spazio, eliminazione dell'ornamento teatrale, danza senza musica, sul silenzio o sul solo ritmo scandito dalla parola: queste concezioni censiane anticiperanno le proposte formulate solo molti anni dopo da nuove correnti della danza contemporanea.

<sup>237</sup> El *Parolibero*, terme traduït literalment per "paraules en llibertat", és una tècnica literària introduïda per Marinetti al *Manifest tècnic de la literatura futurista* (1912) en què les paraules que componen el text no tenen cap relació entre elles ni estan organitzades en frases i oracions. Hi resta també abolida la puntuació, els accents i els apòstrofs.

... La dansa futurista italiana no pot tenir altre propòsit que el d'intensificar l'heroisme, dominador de metalls fos amb els divins automòbils de velocitat i la guerra. Per tant, extrec tres primeres danses futuristes de tres mecanismes de la guerra: la metralla, la metralladora i l'avió.<sup>238</sup> (Il manifesto della danza futurista, 1917)

Unes de les peces més famoses del repertori futurista són els *Balli Plastici* (1918), creats per Gilbert Clavel i Fortunato Depero i presentats al Teatre dei Piccoli de Roma, que era un teatre de titelles. La peça va ser creada per a titelles de tamany natural. Una de les figures, el "gran salvatge", era més alt que un home. En la darrera escena d'aquesta actuació, *Ombre* (*Ombres*) hi havia un joc d'ombres dinàmiques, probablement influenciat per les actuacions vistes de Fuller. La idea que Martínez Pimentel (p. 83-84) anomena "home-titella" és un antecedent en la pràctica dels programaris d'animació (per exemple, el programari Life Forms) on es pot donar vida als cossos digitals.

---

<sup>238</sup> [Text original traduït per l'autora]

La musica ... e difficilmente utilizzabile nella danza futurista. Il rumore ... è diventato mediante l'onomatopeia uno degli elementi piú dinamici della poesia futurista. ... La danza futurista sarà dunque accompagnata da rumori organizzati e dall'orchestra degli intonarumori inventati da Luigi Russolo.

La danza futurista sarà:

- disarmonica
- sgarbata antigraziosa
- asimmetrica
- sintetica
- dinamica
- parolibera

... La danza futurista italiana non può avere altro scopo che immensificare l'eroismo, dominatore di metalli e fuso con le divine macchine di velocità e di guerra. Io traggio dunque le tre prime danze futuriste dai tre meccanismi di guerra: lo shrapnel, la mitragliatrice e l'aeroplano.



**Figura 20.** Clavel, G. i Depero, D. (Reconstrucció del 1981 de l'original, del 1918). *La Grande Selvaggia* [Maqueta de titella de fusta de 121 cms]. Consultat a <https://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/Mago%20Futuistas.pdf> (Mancebo Roca, *El mago futurista en tres momentos. Pintura, teatro diseño, publicidad y arquitectura*, p. 12)

La contribució del futurisme a la dansa construïda en l'era digital és, com s'ha vist, molt significativa. En aquest isme podem esmentar nombrosos antecedents d'elements digitals. Per exemple: la simultaneïtat de les *serate* i de les *síntesi*, antecedents conceptuals de la pregunta-resposta; el divisionisme pictòric i la fotografia futurista, antecedents del moviment digital múltiple, del temps futur i de l'espai dinàmic dividit; la màquina futurista (el so dels *Intonarumori* de Luigi Russolo, els ballets mecànics de Depero i els vestits robòtics d'Ivo Pannaggi) antecedents de la introducció de la màquina a escena; l'escenari lluminós i els actors de llum del manifest *Scenografia e coreografia futurista* (1915) de Prampolini,

antecedent de la pantalla d'ordinador escènica, dels ballarins digitals i de la *performance* interactiva; i finalment, els ballets i el teatre futurista com a antecedents de la pràctica multimèdia.

### 3.6.5.2 *El constructivisme rus (1913-1930)*

El constructivisme rus adopta la geometria i el sistemes formals de la mateixa manera que els sistemes de lògica matemàtica d'ordinador s'usen a les actuacions digitals, tal com il·lustra Malevich (1878-1035), que refusà l'art tradicional per apostar per l'art abstracte, que usa sistemes científics, avançant-se al seu temps. Així arribem a la introducció de l'ordinador en l'art: tot i que és considerat una figura menor, Dziga Vertov (1896-1954) no deixa de ser un autor que uneix surrealisme, futurisme i constructivisme. Un exemple: *Man with a Movie Camera*<sup>239</sup> (1929): al film la càmera es converteix en el protagonista. Aquí el tríode són les cames i camina lleuger pel carrer visualitzant el ritme frenètic del trànsit des d'angles innovadors. (Dixon, p. 64-66)

El malaguanyat<sup>240</sup> director teatral Vsèvolod Meierhold (1874-1940) s'alià al futurisme rus abans d'abraçar el constructivisme, als anys 20 i fins i tot, va produir obres futuristes com: *Misteriya-Buff* (*Misteri Bouffe*) el 1918, escrita pel seu col·lega Maiakovski (1893-1930). En

<sup>239</sup> Vertov, D. (1929). *The Man with the Movie Camera*. Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=z97Pa0ICpn8>

<sup>240</sup> Meierhold va ser detingut (20 de juny de 1939), torturat i afusellat (l'1 de febrer de 1940) després de pronunciar el seu darrer discurs, el 14 de juny del 1939, en ocasió del Primer Congrés Nacional de Directors, celebrat a Moscu:

... Aquesta cosa indigent, pobre, que es pretén anomenar teatre del realisme socialista, no té res a veure amb l'art. I és que el teatre és art! I sense art no hi ha teatre! Vagin als teatres de Moscou, vegin aquests grisos i avorrits espectacles que s'assemblen tots i en els quals no se sap quin és pitjor que l'altre... On fins fa encara molt poc bullien amb força les idees artístiques... on es feia el millor teatre del món, regna ara, gràcies a vostès, una trista mediocritat... A això és al que aspiraven vostès? Si és així, llavors han comès un veritable crim. Juntament amb l'aigua bruta han tirat al nen. Perseguint el formalisme han aniquilat l'art! (Enríquez)



la seva conferència *L'Actor del Futur i la Biomecànica*<sup>241</sup> (1922) explica que l'actor sempre ha estat ubicat al seu entorn social i que en el futur ha de unir tècnica amb producció industrial, sense confondre'l amb una màquina, però sí assolint un estil rítmic amb total absència de moviment superflu. (Dixon, p. 65)

Aquestes característiques, segons Meierhold, equiparen al ballarí amb el treballador amb la següent fórmula: “N= A1+A2 (N= actor; A1= artista que concep la idea i les instruccions necessàries per portar a terme l'execució; A2= l'executant que executa la concepció d'A1)”<sup>242</sup> (Sánchez J. A., 1999, p. 292).

Un altre concepte que idea Meierhold és el de “cineficació”<sup>243</sup> del teatre. Aquestes idees (Goldberg R. L., p. 39) influïren en Nikolai Foregger (1892-1939), també constructivista, es va interessar per la mecanització i abstracció de l'art i del teatre i va ser el responsable d'ampliar aquestes idees perquè també incloguessin la dansa. Va desenvolupar la seva pròpia mecànica inspirada en una màquina que inclou tècniques de dansa clàssica, commedia dell'arte, music-hall i circ; *Mechanical Dances* (1923) inclou *L'Arte dei Rumori* elaborat amb vidres i metalls i contratà directors de cinema com Sergei Eisenstein (1898-1948) o Sergei Iutkèvitx<sup>244</sup> (1904-1985) per dissenyar les produccions, aconseguint la “cineficació” del

---

<sup>241</sup> Es presenta el títol en català perquè l'original és en llengua russa.

<sup>242</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>243</sup> La tesi doctoral de Gonzalo Jiménez descriu i desenvolupa aquest terme:

La introducció en una posada en escena teatral de llenguatges i tècniques cinematogràfiques es ve realitzant, encara que no ho sembli, des de fa gairebé un segle. El cinema va ocupar en aquell moment un lloc referencial a l'hora de justificar la necessitat que va tenir el teatre de renovació durant tot el segle XX. Els vells esquemes vuitcentistes ... i l'aparició, amb la nova era tecnològica, del cinematògraf, amb les seves immenses possibilitats expressives i estètiques, van provocar grans esquerdes que van acabar amb el trencament de tot l'establert. El que el cinema proporcionava: la projecció en pantalla, el sentit del ritme, la possibilitat de documentació fidel, el predomini del visual sobre el verbal, la sincronització, la capacitat per projectar magnituds físiques impossibles en un escenari, el muntatge, el primer pla la correcció en el treball subordinat de l'actor a la càmera, etc. ampliava en gran manera les possibilitats escèniques, i per tant, es convertia en una eina de primer ordre per impulsar aquest canvi. (Jiménez, p. 1)

<sup>244</sup> [Nom original traduït per l'autora]  
Sergei Yutkevich.

teatre amb la projecció i dispersió de llums (Dixon, p. 65). Foregger també insistia en un nou sistema de dansa i d'entrenament físic en el qual el cos del ballarí fos com una màquina i els músculs com el maquinista, “fonamentats en exercicis físics i rítmics, destinats a aconseguir la mecanització del moviment actoral” (Laboratorio de Creaciones Intermedia, p. 60).

De fet, és amb el cinema que el constructivisme es relaciona amb la l'actuació digital. Als anys vint Eisenstein, que ja havia treballat amb Meierhold i amb Foregger, va revolucionar l'art del cinema amb les seves teories de construcció i editatge com un muntatge d'atraccions que juxtaposa imatges amb finals dialèctics. L'impacte del ritme dels seus muntatges és comparable al ritme *in crescendo* que pot tenir una màquina que acaba explotant. I com Meierhold, comparava l'art amb la tasca industrial:

El que necessitem és la ciència i no l'art. La creació del món és inútil. Ha de ser substituïda per la feina. L'obra no es crea, sinó que es construeix amb peces acabades, com una màquina. El “muntatge” és una bella paraula: descriu el procés de construcció amb ingredients ja preparats<sup>245</sup> (R.L. Rutsky, p. 91).

Dziga Vertov va desenvolupar les seves idees del “cinema dins del cinema a *L'home de la càmera*”. Utilitzant les activitats diàries que s'esdevenien a Sant Petersburg representa el poder de la càmera, arribant a tots els llocs i observant tot allò que l'ull humà no arriba a veure. Es tracta d'una obra totalment revolucionària que usa recursos tècnics –fotogrames superposats, marxa enrere, picats, contrapicats i fins i tot, l'animació (en el moment en què una càmera es converteix en quelcom semblant a un robot)– i simbòlics –el “despertar” de la

---

<sup>245</sup> [Text original traduït per l'autora]

What we need is science, not art. The world creation is useless. It should be replaced by labor. One does not create a work, one constructs it with finished parts, like a machine. Montage is a beautiful word: it describes the process of constructing with prepared ingredients.

ciutat es presenta paral·lelament al d'una dona que inicia la jornada—. (Arbizu, Dziga Vertov, la poética del cine revolucionario)

El llegat de Vertov a l'era digital és enorme: els termes robòtic, *biotech* i vida artificial en són exemples. Més concretament, hi ha coreògrafs que s'inspiren en Vertov, com el grup Talking Birds: *Girl with a Movie Camera* (1999), un curt que combina vídeo digital i cinema. (Dixon, p. 66-67)

### 3.6.5.3. *L'expressionisme alemany (1905)*

Així com en el camp de la pintura van existir ruptures importants entorn de l'art clàssic, el mateix va succeir en el terreny de la dansa (Caruso). En el context d'Alemanya a principis de segle, sorgeix una reacció contra l'amenaça de la màquina i la creixent industrialització. Per tant, es reivindicarà el cos lliure, el retorn a la natura i tot allò saludable. Juntament a les teories de Freud i Jung sobre l'inconscient, la dansa cerca també alliberar l'home de les seves repressions.

És aleshores quan apareix Rudolf Laban (1879-1958) (Caruso).<sup>246</sup> Les idees de Laban són semblants a les del Genet Blau germànic, ja que en ambdós hi ha un intent de captar l'essència espiritual de la realitat. A més, en ambdós moviments hi ha un rebuig al que el món té per oferir: la set de poder, l'avenç de les màquines i el clima de guerra. Tant l'expressionisme en dansa com en la pintura, s'accepta el costat fosc de l'home. L'ésser humà ja no és bell ni estilitzat.

---

<sup>246</sup> Veure pàgines 236-238.

Pel que fa a aquest punt, és important destacar alguns elements típics de la dansa expressionista com la preferència per moviments abruptes, on l'ésser humà sembla trencat per la seva fragilitat i el seu desemparament, el cos contret arran del sofriment (a diferència del tronc dret del ballarí clàssic) i finalment, l'abandonament de les sabatilles de puntes que usaven ballarins clàssics. La dansa ha de sentir-se amb tot el cos i aquest serà l'argument pel qual els ballarins expressionistes preferiran ballar descalços, per tal d'estar en contacte amb la natura.

L'aventura expressionista (Deutsch) correspon a la de tota una generació que amb prou feines eixint de l'adolescència va haver de fer front a una gran guerra, la crisi econòmica, la confusió moral, la lluita de classes, la llei de la selva feta quotidianitat on milions d'individus són trepitjats i dislocats. Dins d'aquest context se situa Mary Wigman (1886-1973) com el més alt exponent de la dansa expressionista alemanya. Les seves idees, teories i pràctica de dansa provenen dels seus estudis amb Jaques Dalcroze, Rudolf von Laban i les investigacions realitzades del pedagog Francois Delsarte.<sup>247</sup>

A la dansa expressionista se l'anomenà també “dansa abstracta”, ja que suposà un alliberament del moviment, allunyat de la mètrica i del ritme, paral·lel a l'abandonament de la figuració per part de la pintura, al mateix temps que la seva pretensió d'expressar mitjançant el moviment idees o estats d'ànim, coincidí amb l'expressió espiritual de l'obra abstracta de Kandinski.<sup>248</sup> Tanmateix, la presència ineludible del cos humà provocà una certa contradicció a la denominació d'un corrent abstracte dins de la dansa.

---

<sup>247</sup> Veure pàgines 241-243.

<sup>248</sup> Segons Kandinsky, “l'art ha de moure's entre 'la trava pesada i humiliant de la realitat material fins a la llibertat abstracta de la visió pura'. Justament, aquest artista afirma que quan més espantós es torna el món, més abstracte es torna l'art, mentre que un món feliç crea un art realista” (Caruso).

Després de la primera guerra mundial, la dansa tingué una època de gran auge, ja que l'augment d'un públic que cercava oblidar-ne els desastres comportà una gran proliferació de teatres i cabarets. Coreògrafs i ballarins expressionistes començaren a viatjar per tot el món, difonent les seves innovacions i ideals i ajudant al creixement i consolidació de la dansa moderna. Però la crisi econòmica i l'adveniment del nazisme portaren al declivi de la dansa expressionista.

Amb tot, segons Dixon i molts d'altres, les seves aportacions van seguir vigents en l'obra de coreògrafs com Kurt Jooss (1901-1979), Tatiana Gsovsky (1901-1993), o Harald Kreutzberg (1902-1968) i ballarines com Pina Bausch (1940-2009), arribant la seva influència fins avui dia i evidenciant l'aportació essencial de la dansa expressionista a la dansa contemporània.

Aquí cabria contribuir a fer conèixer una reveladora aportació que Pérez Soto estableix quan diferencia entre dansa expressionista –de molt limitada repercussió, a banda de Wigman–, i el vessant que ell anomena “expressivista”, que s'erigeix encara com a hereu de l'expressionisme avantguardista:

Potser la característica més notòria de l'expressionisme en dansa sigui la (aparent) tendència al desbordament emotiu. En una societat que exercia una forta repressió sobre l'expressió pública de les emocions això va semblar tan cridaner com l'alliberament correlativa dels gests i el nu. Posteriorment a la Primera Guerra Mundial, autores com Mary Wigman i la Isadora Duncan van proposar explícitament que aquesta era una de les dimensions de la nova llibertat que ofería l'exercici d'aquest nou art. Fins i tot, des del mateix gremi de la dansa però, aquest desbordament aparent va ser considerat excessiu.

Kurt Jooss és particularment dur al respecte: fingit, sobreactuat, fins i tot, poc professional. L'art de Mary Wigman (a la qual mai al·ludeix directament) tindria els defectes de l'individualisme i el psicologisme propi dels afeccionats ...

La dansa expressiva, en canvi, treballaria l'expressió de les emocions sense descontrol ni improvisació. El disciplinament estricte del cos en una modalitat més àmplia i flexible que la de la tècnica acadèmica ... haurà d'anar acompanyat paral·lelament d'una disciplina de la subjectivitat mateixa, en què l'apropiació de la profunditat psicològica d'un personatge s'ha de distingir en tot moment del psiquisme particular de l'intèrpret. El preu de no respectar aquesta diferència implica per a Jooss ... "falta de professionalitat". (Pérez Soto, p. 166-167)

Des d'aquest punt de vista, coincidim amb Pérez Soto en considerar que l'avantguardisme primer –ni expressionista ni amb cap altre adjectiu– no tindria una repercussió a nivell dansístic prou relevant en aquesta fase històrica, però en canvi, el vertader avantguardisme en dansa assoliria el seu clímax als anys 60.

L'expressionisme, deformant els cossos i les cares, ve a ser el poder que actualment té l'ordinador per crear formes i canviar aspectes dels rostres. El teatre expressionista està molt relacionat amb els efectes cinematogràfics i les lents deformadores. L'estil dels anys 20 ha estat adoptat pels artistes d'avui i així, per exemple, per part de l'Institute for the Exploration of Virtual Realities (ieVR) de la Universitat de Kansas (Estats Units), que ha reconstruït la peça teatral *The Adding Machine* d'Elmer Rice (1892-1967), o *Machina* de Sophie Treadwell (1885-1970), en serien exponents. (Dixon, p. 71)

#### 3.6.5.4. *La interdisciplinarietat de la Bauhaus i els robots cossos-objectes d'Oskar Schlemmer, antecedents dels cossos virtuals*

Els artistes de la Bauhaus amb llur exposició del 1923, *Kunst und Technik – eine neue Einheit* (*Art i Tecnologia, una nova unitat*) van ser cabdals en questionar la noció temporoespacial. Oskar Schlemmer (1888-1943), per exemple, va saltar la barrera del teatre incloent el mateix edifici, molt més enllà de l'escenari, cosa fins ara vàlida. La mateixa idea fou la que portà a Gropius a enllaçar com a tecnologia l'escultura, la pintura i l'arquitectura en un sol edifici. (Dixon, p. 44-45):

[La Bauhaus] No era una escola d'art, ni de bon tros, un conservatori de música. Partia del convenciment que totes les formes d'arts plàstiques eren dependents unes de les altres i, en la seva correlació, estaven subjugades a l'arquitectura. Diferent dels rebels futuristes o dadaistes, el manifest romàntic del seu fundador Gropius, cridava els artistes a viure, a la ciutat de Weimar, la unificació de les arts en una “catedral del socialisme”.<sup>249</sup> (Stuckenschmidt, p. 66)

No seria objectiu parlar d'aquesta suposada unitat sense esmentar-ne el qüestionament que l'any 1926 el pintor Alphonse Mucha (1860-1939) planteja sobre ella:

Art i tecnologia no són una nova unitat: pel que fa als seus valors creatius, hi ha una diferència significativa entre ells. Els límits de la tecnologia són fixats per la realitat, mentre que l'art només pot arribar al nivell dels veritables valors si el seu objectiu és una fita ideal. ... L'element formal artístic és un cos estrany en un producte industrial. D'altra banda, les limitacions tècniques es tornen art en quelcom superflu, mentre que només l'art pot oferir una

---

<sup>249</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

visió de la magnitud de la creativitat sense límits, més enllà dels marges del pensament.<sup>250</sup>

(Forgács, p. 116)

Oskar Schlemmer és cabdal com a precursor de molts experiments en actuacions digitals per la manera com tracta l'espai, la coreografia i la narrativa, per exemple, amb *Light Plays* (1923).<sup>251</sup> Goldberg assegura que el gran desenvolupament que la *performance* a Alemanya viu als anys 20, és l'herència rebuda de la mà d'Oskar Schlemmer (Martínez Pimentel L. C., p. 134). El seu *Triadisches Ballett* (1922) (*Ballet Triàdic*), per exemple, presenta vestuaris futuristes que condicionen i limiten de manera inevitable el moviment dels ballarins, ara empresonats; utilitza recursos tècnics que desplacen el terra o apareixen unes figures metàl·liques que són mogudes per cables. D'aquesta manera, Schlemmer emfasitza la qualitat objectual de la coreografia i dels seus protagonistes, convertint-la en un espectacle d'autòmats.

El *Ballet Triàdic* amb música composta per Paul Hindemith (1895-1963), es va estrenar a Stuttgart el 30 de setembre de 1922. Aviat es va convertir en la dansa artística d'avantguarda i, per bé que Schlemmer només romangué a la Bauhaus entre els anys 1921 i 1929, el ballet continuà de gira, ajudant a difondre l'esperit de la Bauhaus.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> [Text original traduït per l'autora]

Art and technology are not a new unity: regarding their creative values there is a significant difference between them. The limits of Technology are set by reality, while art can only reach the level of true values if it aims at an ideal goal ...The artistic formal element is a foreign body in an industrial product. On the other hand, technical limitations turn art into a superfluous thing whereas only art can provide a view of the magnitude of ilimitable creativity beyond the bounds of thought.

<sup>251</sup> Es presenta aquí el títol en llengua anglesa donat que no s'ha trobat la el títol en llengua original.

<sup>252</sup> Veure Pedro, M. (2012). *El Ballet Triadico y la Bauhaus*.

Consultat a <http://pedromarinblog.wordpress.com/2012/10/23/el-ballet-triadico-y-la-bauhaus/>

Es tracta de la reconstrucció del *Ballet Triàdic* feta per Margarete Hastings el 1970. Aquesta versió va comptar amb l'assessoria de Ludwig Grote i Xanti Schawinsky (alumnes de Schlemmer a la Bauhaus), i de Tut Schlemmer, vídua d'Oskar Schlemmer. La música pertany a d'Erich Ferstl.



La idea de l'obra es basa en el principi de la trinitat (d'aquí prové el terme “triàdic”) i per aquesta raó, hi ha tres actes, tres participants (dos homes i una dona), 12 danses i 18 vestits, i alhora, és resultat de la fusió de tres disciplines artístiques: dansa, vestuari i música. A cada acte li correspon un color i un estat d'ànim diferent. Les tres primeres escenes, sobre un fons groc llimona, representen un estat d'ànim alegre; les dues escenes intermitges, en un escenari de color rosa, es corresponen a un ànim festiu i solemne; i les tres darreres escenes, totes en negre, estaven destinades a crear un entorn místic i fantàstic.

D'altra banda, Schlemmer va intentar traduir-hi el moviment de titelles i marionetes, en els quals veia una superioritat estètica a la humana en concordança amb la creença que el mitjà de tot art havia de ser artificial. Aquest artifici, per tant, podria expressar-se a través de moviments estilitzats i l'abstracció del cos humà.

Tot plegat, podria semblar que el seu art responia a una visió material, quan es tractava del contrari: la seva reflexió s'acosta a una concepció metafísica de la dansa i de l'art. Schlemmer veia el món modern impulsat per dos corrents principals: la mecanització (l'home com a màquina i el cos com a mecanisme) i els impulsos primordials. Va afirmar que la geometria de la coreografia de la dansa ofereix una síntesi dels orígens dionisiacs i emocionals de la dansa, que es converteixen en una forma apol·línica final, tal i com explica al seu diari el setembre del 1922:

La vida s'ha mecanitzat tant, gràcies a les màquines i a la tecnologia que els nostres sentits no poden ignorar que som intensament conscients de l'home com a màquina i del cos com un mecanisme. En l'art, especialment en la pintura, estem presenciant la recerca de les arrels i les fonts de tota la creativitat, això va sorgir de la fallida provocada pel refinament excessiu. Els artistes moderns desitgen recuperar els impulsos primordials, originals: per una banda,

despertem l'inconscient, els elements no analitzables en les formes artístiques, no intel·lectuals: els africans, els camperols, els nens, els bojos; per altra banda, han descobert l'extrem oposat en les noves matemàtiques de la relativitat. Les dues modalitats de consciència –el sentit de l'home com a màquina i l'enteniment de les fonts profundes de la creativitat– són símptomes del mateix anhel, un anhel de síntesi que domina l'art d'avui i crida a l'arquitectura a unir els esforços que es realitzen en diferents camps. (Itinerarios: acercamiento al imaginario de la época de Schlemmer)<sup>253</sup>

Palumbo enllaça la concepció de cos mecanitzat de Schlemmer, que s'expandeix en l'espai, amb el paradigma de cos virtual actual (p. 16-19). D'altra banda, Joahannes Birringer estableix un símil entre Schlemmer i la idea de Stelarc<sup>254</sup> quant a la unificació d'art i tecnologia, de la mateixa manera que Pelle Ehn ho desplega àmpliament al seu llibre *Manifesto for a Digital Bauhaus* (1998).

### 3.7. La dansa moderna. Segona generació (1940-1960)

“Només podria creure en un déu que pogués ballar.”<sup>255</sup>

Friedrich Nietzsche

---

<sup>253</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>254</sup> Veure pàgines 404-409.

<sup>255</sup> [Text original traduït per l'autora]  
I would only believe in a god who could dance.

### 3.7.1. Aportacions teòriques

#### 3.7.1.1 Jacques-Émile Dalcroze (1811-1871)

El francès François Delsarte sentà la base al mètode que Dalcroze aprofundí i tractà de forma més rigorosa (Jones S. , p. 77). Delsarte tingué com a seguidora a Isadora Duncan, que veié, com moltes altres dones nord-americanes, una possibilitat a l'alliberament corporal i emocional. Delsarte assignà a tres parts del cos una funció emocional: cap i pit serien el centre espiritual, el tors equivaldria a la caixa de les emocions i l'abdomen, juntament amb les caderes, actuaria de centre físic. Aquestes teories donarien lloc a l'eurítmia de Dalcroze i als principis de les pioneres de la dansa moderna germànica i nord-americana.

Els tres elements que defineixen la música, segons Dalcroze (Markessinis, p. 145-146), eren el so, el ritme i la dinàmica. Els dos darrers depenien del moviment. Va crear un complex sistema d'exercicis on les diferents parts del cos eren totalment autònomes. Un exemple: d'aquesta dificultat en seria la proposta combinar el compàs 2/4 als peus amb un 6/8 als braços. Aconseguir l'autonomia tenia com a meta proporcionar llibertat emocional als alumnes.

La influència de Dalcroze s'exercí sobre els ballets russos de Diaghilev, per exemple, el dia en què l'empresari acudí a ell per a que formés rítmicament a Nijinski, per tal de poder coreografiar adequadament *La consagració de la primavera* de Stravinski. (Albright & Dils, p. 20) Marie Rambert i Mary Wigman també en foren alumnes. Mary Wigman, començà a estudiar el mètode amb Dalcroze als vint-i-dos anys i en la seva escola conegué al pintor Émile Nolde (1867-1956), que li aconsellà continuar ballant amb Rudolf von Laban.

### 3.7.1.2 *Rudolf von Laban (1879-1958)*

Rudolf Laban (Caruso), nascut a l'Imperi austrohúngar, crea un sistema que permet l'exploració i l'anàlisi del moviment, que inclou l' estudi de l'espai en relació al cos. D'aquesta manera, para especial atenció a l'energia emanada pels cossos més que no pas als rígids moviments del ballet clàssic. Laban, en definitiva, busca la integració entre el cos i l'ànima, però per tal de trencar amb els moviments del ballarí tradicional, crea un sistema que permet enregistrar gràficament el moviment.

Laban va deixar assentades les bases per a la creació d'una nova dansa que retorna a l'espai la seva profunditat, permetent que el moviment dels ballarins es realitzin en múltiples direccions. (Caruso)

Laban, analista de dansa que va desenvolupar un mètode de notació que encara avui s'utilitza, va encunyar al seu assaig *Corèutica* el terme “cinesfera”, concepte sobre el qual es retornarà al capítol posterior, per referir a l'espai que abasta l'àrea de mobilitat de les extremitats en tota la seva extensió quan el cos està recolzat sobre un sol peu i sense desplaçar-se.<sup>256</sup> Laban sostenia que constituïa un error creure en la idea tradicional que el moviment s'efectua en un lloc buit; segons aquest teòric l'espai és una qualitat intrínseca del moviment, i al seu torn constitueix un aspecte visible de l'espai. Ja que els cossos no es mouen per una àrea buida i inerta, en produir-se el desplaçament no es passa de la cinesfera a l'espai, sinó que aquesta es regenera constantment, conformant així una mena d'aura que envolta i acompanya en tot moment al cos. (Pérez Royo, 2007)

---

<sup>256</sup> Veure pàgines 236-237.

D'aquesta manera, l'espai ja no és una cosa rígida, sinó que ara acompanya els moviments del ballari. Al seu torn, el ritme ja no es veu limitat per la mètrica i la música perquè es trenca amb la concepció clàssica de la coreografia esclava del ritme. (Albright & Dils, p. 219-220)

S'aprèn a valorar el silenci com a acompanyament de la dansa i, a diferència del ballet clàssic, es busca escapar de la força de gravetat mitjançant la pèrdua de l'equilibri. En lloc de les posicions del ballet clàssic, Laban va impulsar el moviment dinàmic i natural que permetia al ballari l'autodescàrrega ritmicoespacial. Utilitzant els ideals de l'art hel·lènic, es va inspirar en les formes més naturals de la dansa i es va basar en una notació geomètrica que ensenyava com, en estirar-se o ajupir-se, el cos s'ajustava a l'espai.

Laban coreografià l'apertura dels Jocs Olímpics del 1936 en el si del sistema nazi, amb el qual ell se sentí inicialment identificat.<sup>257</sup>

Laban passà tota la seva vida estudiant meticulosament el moviment en dansa en la quotidianitat, per tal d'assolir un mètode que permetés moure el màxim amb el mínim esforç. Per exemple, estudià el moviment dels obrers en les cadenes de muntatge de les fàbriques i a partir d'observacions com aquestes, la dansa assolí el mateix que la música: un sistema de notació tan eficaç com l'art musical. El *Labanotation*, la primera codificació rigorosa escrita del moviment, es publicà el 1928. Tot i així, no hem d'oblidar que aquest mètode ordenava tota classe de moviments, no únicament els dansats. El seu sistema parteix de l'eix vertical de la columna, dividint el cos en dues meitats. Mitjançant símbols fora de l'eix principal aconseguí plasmar el moviment en la seva varietat, tant és així que fins i tot avui dia és una de les teories més influents per explicar el moviment. (Partsch-Bergsohn, p. 28-30)

---

<sup>257</sup> Laban fou educat a Suïssa, tot i que marxà a París per estudiar amb alumnes de Delsarte. Retornà a Alemanya i d'allà viatjà a Suïssa, on col·laborà amb Wigman al famós Cabaret Voltaire. Tots dos pretenien fer "dansa absoluta", així com la resta tenien com a objectiu realitzar "poesia absoluta i art absolut" (Jones S., p. 78).

Els problemes però, van sorgir quan els coreògrafs no sabien exactament com interpretar les partitures, a banda del desconeixement que molts ballarins tenien del sistema de Laban.

En qualsevol cas, l'interès que suscità la seva ingent recerca sobre moviment, tingué seguidors en la dansa postmoderna:

Els post modern [sic] reprenen els elements més quotidians del moviment, com marxar, saltar, córrer, girar ... A aquests innovadors els interessava provocar a través de la realització de successius girs, i assolir així alguns estadis psicossomàtics, buscant fins i tot sense coneixement l'estat dionisiac del tràngol. Són exemples d'aquesta tendència dels coreògrafs Groat i Lucinda Childs.<sup>258</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 46)

### 3.7.2. Coreògrafs

Alemanya no va aplaudir massa els ballets russos que, d'altra banda, mai incorporaren membres de les avantguardes alemanyes, però en canvi, veia amb ulls més complaents la dansa de Mary Wigman, Rudolf von Laban, Kurt Joos i Isadora Duncan. Ja s'endevina, doncs, que aquest país seria la terra on germinaria la llavor de la dansa moderna i contemporània del segle XX. Totes aquestes personalitats es distingeixen per una introspecció mitjançant l'expressió de la seva corporalitat i per la inspiració en el pensament de Nietzsche.

---

<sup>258</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

La segona generació de dansa moderna, també anomenada *Ausdruckstanz* (dansa expressiva), és el resultat de la formació acadèmica heretada de la primera, i llega noms com Doris Humphrey i Martha Graham, interessades en l'antítesi de l'elevació que perseguia el ballet: l'exploració de la gravetat del cos (caiguda i recuperació). Aquesta darrera coreògrafa serà vista com l'equivalent a Pablo Picasso en el camp d'arts visuals, o de Stravinsky en l'entorn musical o de Frank Lloyd Wright en l'àmbit arquitectònic (Fuller, p. 28).

Tant Graham com Humphrey van considerar que el llenguatge clàssic no era útil com a mitjà d'expressió que cercaven. Graham treballà sola durant mesos cercant una forma de moure's que coincidís amb el que buscava, desprenent-se de tot allò que havia après abans. Finalment, inspirant-se en Delsarte, es centrà en la zona pèlvica com a centre de gravetat i de les emocions del cos humà i desenvolupà la contracció, base de la seva tècnica.<sup>259</sup> De la mateixa manera, Humphrey desenvoluparia tota la seva tècnica amb el *fall and recovery* (caiguda i recuperació). (Jones S. , p. 54-56)

El resultat del treball d'aquestes dues dones féu que els Estats Units consideressin que la dansa s'havia d'introduir dins les universitats: aquesta fou la manera com es propicià que molts joves que mai havien tingut contacte amb la dansa, descobrissin una nova disciplina a la qual desitjaven acostar-s'hi.<sup>260</sup>

---

<sup>259</sup> El 1930 Graham crea el seu solo *Lamentation* inspirat en el llibre de les Lamentacions de l'Antic Testament (Lamentacions 1:1): la dona com a generadora de vida i com a profeta de la història. La vestimenta, reduïda a un tub, s'allunya extremadament de l'orientalisme, aconseguint identificar les formes i els moviments de la ballarina en un espai interior i altament expressiu. (Garelick, p. 190-193).

<sup>260</sup> Hagood explica com el 1934, la universitat de Bennington va decidir crear una Escola d'Estiu que donés l'oportunitat a tots els artistes joves del país a treballar amb els millors professionals de la dansa. Graham, Humphrey, Weidman, Horst, Holm, Merce Cunningham i John Cage van ser alguns d'aquests convidats. Aquest va ser un espai de cooperació, fins el 1942, no únicament en matèria de dansa, ni tampoc limitada a la tendència moderna. Així per exemple, es convidà a participar al New York City Ballet amb Balachine com a representant. Aquesta integració oferí la possibilitat de veure elements fusionats en un sol espectacle, com sabatilles de puntes amb música de jazz, o escenes de claqué en ballets. (Hagood, p. 21-26)

Dues figures vinculades al grup d'expressionistes germànics Kandinski i Schoenberg, foren el suís Émile-Jacques Dalcroze, establert el 1911 vora Dresden (Alemanya) i que crearia una escola de músics i ballarins aplicant el que s'anomenaria "eurítmia" d'enorme repercussió en l'educació de músics i ballarins europeus.

### **3.7.2.1. Doris Humphrey (1895-1958)**

Tot i coincidir amb Graham (1894-1991) en tenir com a principis la filosofia de Nietzsche (1844-1900), Humphrey creu que la forma dóna lloc a l'expressió i no a l'inrevés, com pensava Graham. Humphrey estava convençuda que l'ésser humà havia de perseguir l'equilibri apol·lini, però que els instints ens portaven a perdre'l, fins a una posterior recuperació: *fall and recovery*. Humphrey associà la caiguda a la mort estàtica i la recuperació de l'equilibri, a la mort dinàmica. Humphrey hi sumà les idees de Schopenhauer per a les composicions de grup, segons les quals l'home vol créixer i mantenir l'equilibri de la seva espècie (Abad Carlés, 2004, p. 241-242). En les seves creacions per tant, el moviment oposa resistència a la gravetat, en una lluita que és representativa del drama de l'existència humana i en aquests dos moviments bàsics, es presenten de manera antitètica la vida i la mort.

D'altra banda, una característica seva era l'explotació de la tercera dimensió atorgada a l'escena quan tradicionalment havia estat sempre observada i representada a un nivell bidimensional (Albright & Dils, p. 300-306).

Per a Humphrey, l'espai on es dansa és clarament simbòlic:



Hem de considerar que l'espai de la dansa és de qualitat simbòlica i així la dansa no es proposa ocupar només l'espai físic, real, quotidià, concret, sinó també extrapolar i alhora, necessitant de l'espai real, té la intenció de crear un espai en el qual els simbolismes puguin ser revelats. Els coreògrafs, quan creen l'espai coreogràfic, produeixen sentits [sic. Potser es refereix a “significats”] des d'una òptica i experiència particulars. Considerem que els sentits/imatges que els artistes creen a través de l'espai en les seves obres fan referència a les seves pròpies experiències espacials ja viscudes i/o desitjades. Aquestes experiències són reelaborades, constituint una caixa de memòries i desitjos de l'artista.<sup>261</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 41-42)

### 3.7.2.2 *Mary Wigman (1886-1973)*

La principal musa de la dansa expressionista fou Wigman (Deutsch, 2005). Els quatre aspectes bàsics de la dansa de M. Wigman són: l'expressió, l'espai, la dansa sense música i el principi de tensió-relaxació.<sup>262</sup>

Seguidament es concreten els punts esmentats. Quant a l'expressió, Wigman posseïa un alt sentit de la introspecció i en el seu món intern reflectia el caos del moment històric que li va tocar viure. Va estar estretament vinculada a les idees expressionistes de la plàstica i de la literatura alemanya i tant era així que, per a ella, l'expressió proporcionava vida, força i sentit a la forma, del tal manera que aquesta havia de sorgir a partir de la primera. La dansa va ser el seu mitjà d'autoexpressió i autorealització. A causa del seu ampli coneixement sobre

---

<sup>261</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>262</sup> S'usarà en aquesta tesi el terme “expressionista” en el sentit literal i figurat del terme, d'acord amb dues idees: la coincidència i identificació històrica del personatge amb el corrent avantguardista i alhora, amb el vessant expressiu del seu treball. Per tant, la distinció que Pérez Soto estableix entre “expressionistes” i “expressivistes” en el camp dansat, al seu cas, s'acosta plenament a la primera definició, ja que no presenta cap desincronització cronològica.

l'expressió facial, aconseguia impressionants transformacions a la cara, quan no portava màscares. Va obtenir importants èxits en la tècnica de la improvisació.

Pel que fa a l'espai, els seus moviments se situaven als nivells baix i mitjà: agenollada, ajupida, gatejant, arrossegant-se, lliscant, caient, de vegades completament ajaguda a terra; en d'altres moments concebia la dansa a l'estil oriental, asseguda, utilitzant el tors, els braços i les mans. Considerava fonamental la relació del ballarí amb l'espai: penetrar, conèixer, entendre i dominar l'espai per recrear-lo en formes visibles. Per a Wigman temps, espai i energia són elements que un ballarí ha de conèixer profundament per donar vida a una dansa.

Wigman va ser una de les primeres que van realitzar coreografies en silenci absolut, ja que sostenia que la dansa és un acte independent de la música. De vegades utilitzava instruments de percussió de procedència oriental o de cultures antigues.

La seva tècnica està vinculada al principi de tensió-relaxació, basat en el ritme respiratori. La força o energia del cos que s'oposa a la llei de gravetat o coopera amb ella, que dirigeix la seva energia cap al centre o la perifèria del cos, són les qüestions que el ballarí ha d'abordar i controlar.

El 1920, Wigman va establir una escola a Dresden des d'on va transmetre la seva experiència a un grup de ballarins com Hanya Holm, Harald Kreutzberg o Gret Palucca. Aquests dos primers exportaren les seves idees a Europa i als Estats Units i de fet, l'escola s'anomenà Haya Holm Studio a partir del 1936, any en què Holm n'assumí la direcció. L'escola va realitzar nombroses gires, aconseguint certa notorietat a Europa, però no arribà a

mantenir-se per causa de la situació política. El 1940 el règim nazi tancà la seva escola.<sup>263</sup>

Malgrat tot, ja s'havia consolidat definitivament la idea que la dansa era un art independent i diferent del ballet. (Kassing, p. 208)

És amb Wigman que alguns teòrics avui asseguren que la dansa moderna neix, perquè elimina la servitud de Duncan cap a la música, encara vincul·lada a l'obra d'art total, mai fent ús de moviments angulosos o investigant en la profunditat de la psique humana. Naixia la “dansa absoluta” (Manning S. , 2006, p. 15-20), portant a escena la màxima dadaista, declarada ja en el manifest dadaista, que tenia com a premisa prescindir de tot allò que no fos exclusivament moviment, pròpiament dit.

L'*Ausdruckstanz* trobà la seva continuïtat durant els anys vuitanta a França, sota la pell de la *Nouvelle Danse* (nova dansa), i encara en l'actualitat, Europa la recorda amb la dansa-teatre, dansa que expressa sentiments individuals, per oposició a la tendència més formalista desenvolupada als països de parla anglesa (Anglaterra o els Estats Units).

Hanya Holm fou enviada per Wigman a Amèrica del Nord per difondre el seu estil però curiosament, succeí que Holm començà a coreografiar per a Broadway alguns musicals com *Kiss me, Kate*. És aquí on s'ha de recordar que en aquest gènere hi han treballat els millors coreògrafs de dansa clàssica, moderna, contemporània i postmoderna (Balanchine, Twyla Tharp...). Holm influí de forma palpable en Agnes De Mille, neboda del cineasta B. De Mille, quan coreografià *Oklahoma* (1949).

---

<sup>263</sup> Caldria aquí desenvolupar a fons la qüestió de l'oberta afiliació en el cas de Laban o de la proximitat i fins i tot, ambigüitat, de molts artistes al nou corrent de dansa germànica. Això potser explicaria la inicial –i aparent– adscripció de Wigman al moviment nacionalsocialista i el posterior veto per part del mateix moviment nazi. Veure conclusió del present apartat a les pàgines 255-256 .

### 3.7.2.3 *Martha Graham (1894-1991)*

Ja s'ha dit més amunt que Martha Graham és per a la dansa moderna, tot i la coexistència de molts estils, el que Blasis va ser per a la dansa clàssica al segle XIX: la primera codificació d'un llenguatge nou i un nou vocabulari que, que encara que inicialment tenia un caràcter determinat, progressivament es tornà més narratiu i no exclusivament femení (el 1938, per exemple, Cunningham i Erick Hawkins s'uneixen a l'artista)<sup>264</sup>. I és indubtable que, en crear escola, s'erigeix com la influència més gran de la dansa moderna.

Graham es va oposar a Isadora i a la pròpia Denishawn, on va realitzar la seva formació, ja que no s'identificava amb les danses que sorgien dels fenòmens de la naturalesa, ni amb les danses basades en les cultures exòtiques. Graham cercava mostrar l'impacte emocional de les guerres mundials, així com dels instints més primaris. A banda de ser considerada, per aquesta raó, la gran mare de la dansa moderna, també ho és, i potser erròniament, de la dansa feminista. Així, per exemple ho manifesten Petrozzi o Banes (p. 165):

Els primers balls de la Graham demostraven força i netedat en els moviments, austers i autònoms en la seva execució. Era una dona petita de alçada, però capaç d'irradiar grandesa i ocupar tot l'escenari omplint-lo de significat. Però la Graham mai va estar interessada en la posició sociopolítica de la dona. Podia el seu cos llavors "parlar" de moviment corporal feminista i lliure quan la seva filosofia de vida –i per tant, de dansa– no tenia intenció d'investigar més enllà dels paràmetres de l'estètica convencional? (Petrozzi, p. 4)<sup>265</sup>

<sup>264</sup> Als anys quaranta, per exemple, s'interessà per la mitologia grega mitjançant Nietzsche, així com el coneixement de Carl Jung la feren acostar a temes mítics on explorar l'ànima de la dona. Posteriorment, un acostament al teatre *Noh* fa que l'heroïna assumeixi un paper on el record del passat i els seus pensaments la mouen, talment com es faria en una concepció oriental d'espectacle. El contacte amb el teatre *kabuki* provoca l'aparició sobtada a escena dels personatges onírics. Molt sovint, també s'inspirà en obres gregues i com en el teatre grec, els esdeveniments més importants són narrats pel cor i no són visibles. (Abad Carlés, 2004, p. 245-248)

<sup>265</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

La nova narrativitat que exposa Graham, enllaça amb la modernitat de les propostes de la primera generació de dansa moderna i augmenta, de manera creixent, la necessitat de la recepció en la seva representació (o encara més ben dit, en la seva presentació), qüestió que la diferencia de l'estil anterior:

La narrativitat moderna en canvi, juga amb una major diversitat discursiva, fa un ús intens de la metàfora, de l'al·legoria, de la metonímia, sota el supòsit que l'espectador té una gran responsabilitat en la traducció i apropiació del que es mostra.

No és estrany que es pugui assistir amb gust a més de dues hores de ballet i que resulti una mica aclaparador presenciar quaranta minuts d'una obra moderna. De la mateixa manera, no és estrany que en el ballet l'èmfasi estigui posat en els executants, que són finalment els més celebrats i que en les obres modernes en canvi, l'admiració giri entorn de l'autor, del coreògraf. Encara que en el ballet els executants s'emporten la major part dels aplaudiments, es tracta d'un tipus de creació eminentment vertical. El coreògraf disposa, el ballarí executa, el públic rep. L'estil modern, en canvi, introdueix una mena de cocreació en la qual els intèrprets poden variar de manera significativa el que disposa el coreògraf (a causa de la qual cosa autores com Mary Wigman o Martha Graham preferien ballar elles mateixes les seves obres) i el públic, com ja està dit, té una responsabilitat tal que l'obra només es completa fins al moment de la recepció.<sup>266</sup> (Pérez Soto, p. 94-95)

Graham no solament fou innovadora en el camp narratiu, reintroduïnt mites i ritus, sinó també en el camp tècnic (Abad Carlés, 2004, p. 247), creant un llenguatge nou: la contracció i la gravetat com a principi de moviment; la negació de l'elevació i de l'esforç físic; l'ús percutit

---

<sup>266</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

dels peus i l'angularitat dels moviments i el lirisme (aquest darrer aspecte a partir dels anys cinquanta). Els que rebutjaren d'entrada la codificació del seu llenguatge acabaren per admetre que era important tenir-ne constància i a partir d'ell poder anar evolucionant. Fins i tot, els coreògrafs clàssics acabaren per enriquir-se amb les seves obres durant els anys cinquanta i seixanta fins adonar-se que potser havia de fusionar-se amb un llenguatge més d'acord amb el seu temps, donant així pas a la dansa postmoderna.

En Graham doncs, assistim a una doble paradoxa: d'entrada, rebutjà els principis de l'expressionisme a l'inici de la seva carrera, així com la rígida normativització de l'estil clàssic, per finalment caure al seu propi parany, immersa en el que refusà: l'expressió i la codificació. Arribats a aquest punt, potser aleshores, pugui manllevar-se el terme "expressivisme" que el Dr. Pérez Soto reclama per als coreògrafs posteriors a l'expressionisme alemany, i així salvar-la almenys d'aquesta primera contradicció:

La principal qüestió es troba a l'entorn del contingut de l'expressió, del contingut propi, no allò a què va referit. Els expressionistes tracten d'expressar emocions, els expressivistes idees. És una qüestió d'èmfasi i de jerarquia. Al primer cas s'intenta que les emocions siguin directament l'origen i el motor del moviment. Les emocions viscudes, fins i tot en la situació escènica mateixa. En el segon cas, el que està en joc és la idea d'una emoció i per tant, l'assumpte és com representar-la en escena. Els expressivistes estarien d'acord amb l'epigrama del senyor Vicente Huidobro: "era tan mal actor que plorava de veritat". Els expressionistes en canvi no volen ser bons o mals actors, volen viure, en directe el que expressen.<sup>267</sup> (Pérez Soto, p. 96)

---

<sup>267</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

#### 3.7.2.4 *Kurt Joos (1901-1979)*

Nascut el 1901 estudià música a Stuttgart, on conegué a Laban. Tan bon punt finalitzà els estudis musicals, començà a rebre classes per part seva en corèutica, terme que descrivia el moviment en l'espai d'acord amb lleis harmòniques i orgàniques. El fet de considerar el ballet com a font de desenvolupament encara l'allunyà més de Wigman, que rebutjava radicalment qualsevol pantomima o formalisme. (Markessinis, p. 157-158)

El 1932 a París es convocà als coreògrafs a concursar presentant una obra i Joos aconseguí un gran èxit amb *La taula verda*, presentada a Nova York el 1933. *La taula verda* era una sàtira corrosiva de la política de la guerra mundial: s'explica que la representació més impactant tingué lloc el 1945, quan el director del teatre anuncià la fi de la guerra al públic assistent, just abans de representar-la (Abad Carlés, 2004, p. 201-2012). Joos hagué de fugir d'Alemanya l'any després de l'estrena perquè el nazisme s'instal·là al seu país.

#### 3.7.2.5 *Alwin Nikolais (1910-1993)*

Nikolais va desenvolupar la seva genialitat com a coreògraf en la utilització de la llum com a element principal de l'espectacle ... Nikolais és molt important perquè proposa cossos que no només executen seqüències de moviment, sinó cossos que es transformen en diferents formes, usant diferents efectes de llum, de projecció de diapositives, o creant vestits especials per canviar el cos "de caràcter humà" en altres formes.<sup>268</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 49).

Alwin Nikolais ha estat sempre potser més orientat a la creació de noves experiències escèniques més que no pas coreogràfiques. Tan és així, que fa ús de tota mena de recursos per

---

<sup>268</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

comunicar el que l'interessa. També formà part de la la Bennington School i tingué a Holm com a professora, però decidí allunyar-se de la dansa moderna per considerar-la massa introspectiva i poc escènica. Per contra, promogué espectacles molt rics visualment, on els ballarins esdevenen personatges embolcallats de robes importants que els representen i recorden el que ja feu Loïe Fuller, amb llum i vestuari, però. La manca d'argument inspiraria al nous coreògrafs, com Cunningham i Balanchine, a l'hora de cercar nous llenguatges.

En resum, Nikolais recupera, en primer lloc, l'estètica del moviment pur, descartant l'èmfasi anterior en la narrativa o en les emocions. En segon lloc, en ell perviu la idea del cos com a element visual, que ja es trobava en Fuller o en Schlemmer. Finalment, el concepte de descentralització de la dansa, entesa com a espai d'experimentació física que té per finalitat d'alliberar el cos dels seus propis límits i de desentronitzar-lo del seu lloc privilegiat de protagonista escènic. El resultat serà un *collage* de sons i imatges projectades sobre cossos. Per tant, la corporeïtat esdevé circumstancial o visual: els cos és una pantalla (cos-pantalla) fins al punt que Nikolais esdevé un coreògraf d'imatges, més que no pas de moviments. (Martínez Pimentel L. C., p. 141-147)

### **3.7.2.6 Pina Bausch (1940-2009)**

Bausch protegida de Wigman, esdevindria a Alemanya i fora d'ella, l'emblema del teatre-dansa de Joos durant dècades. Les seves coreografies retraten l'ésser humà amb tots els seus defectes i virtuts, i confessa no sentir-se interessada pel moviment de les persones, sinó pel que les mou, raó per la qual la seva obra s'aboca a explicitar qüestions sovint antitètiques, de la condició humana: l'amor, l'angoixa, la nostàlgia, la soledat, la frustració, el terror, la infantesa i la vellesa, la mort i la vida, l'explotació de l'ésser humà home per part d'ell mateix,



la memòria i l'oblit... El tractament d'aquestes emocions, presentades sota la mirada microscòpica, però amplificades per l'escenari, obtenen amb Bausch, perspectives que viatgen des de la tendresa més esborronadora a la crueltat més punyent, fins a la ironia més refinada:

Un dels elements que concorre en la configuració de les arts escèniques contemporànies -entre elles la dansa- és la dialèctica defensa-agressió. ... Pina Bausch treballa amb les seves pròpies pors, els seus desitjos i complexos, la seva vulnerabilitat. Això la porta a emprar gests estripats en les seves coreografies, escenificant la nostra fantasmagòrica intimitat i, en un registre del «terrible», a la manera dels expressionistes, les seves obres es poblen de crueltat i ironia, travessades per la fragilitat de les inseguretats identitàries, aforades de sentiments humans tan elementals com la necessitat de ser estimats o, almenys, odiats.

L'espectador es converteix, també en l'organitzador dels seus impulsos i de la seva experiència estètica. Per mitjà de la catarsi mobilitza internament l'agressió no exercitada o l'erotisme anestesiats. (Rocca, Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico)

### **3.8. El ballet neoclàssic o la pervivència de la dansa clàssica**

França i Anglaterra s'erigeixen com els hereus de la dansa clàssica. Heus aquí la raó per la qual apareix el terme “necoclassicisme” per part de diversos historiadors de la dansa.

Mentre que al centre d'Europa, la dansa moderna s'obre camí, França es distingirà per optar per la nuesa del neoclassicisme escultòric i per la pervivència de la tècnica clàssica russa, però aquesta vegada sense argument, ni decorats, ni vestuari i ni tan sols, expressió

facial, al cas de George Balanchine (1904-1983). D'altra banda, el solista masculí reapareix amb el coreògraf Maurice Béjart (1927-2007).

Tot i que França mai competirà amb països com Gran Bretanya o els Estats Units a nivell de creació coreogràfica, serà sempre reconeguda per la qualitat i sobretot, per la versatilitat dels seus ballarins també al segle XX. A França hi ha una constant exigència per part del públic d'innovació continuada. Això comporta l'absència d'un repertori estable en cap de les companyies existents. El resultat serà una mescla d'innovació i tradició, seguint les passes de qui inaugurarà aquesta tendència: Diaghilev. (Abad Carlés, 2004, p. 221)

Els artistes més notables de la companyia de Diaghilev que restaren a la capital francesa foren Bronislava Nijinska (1891-1972), George Balanchine (1904-1983), Boris Kochno (1904-1990), Ida Rubinstein (1885-1960) i Serge Lifar (1904-1986). George Balanchine revitalitza la dansa clàssica que, juntament amb Frederick Ashton (1904-1988) a Anglaterra, serà l'abanderat del classicisme heretat de Petipa al segle XIX.

A Anglaterra, en canvi, la forma agonitza de la mà d'Ashton (1904-1988) i els sentiments prevalen per sobre de les idees amb el ballet psicològic d'Antony Tudor (1908-1987).

La tecnologia en ambdós casos es limita doncs, a l'entorn analògic corporal. No hi ha encara cap temptativa d'incorporar tecnologia electrònica o cibernètica nova en la dansa.

### **3.8.1 George Balanchine (1904-1983) i Maurice Béjart (1927-2007)**

George Balanchine havia començat la seva carrera a la companyia de Diaghilev després d'uns anys d'experimentació a la Unió Soviètica i a Europa. El 1934 la School of American

Ballet obrí les portes als Estats Units. Allà hi creà *Serenade*, amb música de Txaikovski, un ballet sense argument (*plotless*), amb l'estrany número de disset ballarines i que, com a molt, seria “una dansa a la llum de la lluna”, segons les pròpies paraules, cosa que potser fa pensar que recordaria les *Silfides* de Fokine.

L'aversió de Balanchine pels ballets amb història el portà el 1967 a escriure un manifest coreogràfic quan creà *Jewel* on la narració i la dansa es mostren com a gèneres independents. Parafrasejant Stravinski, Balanchine dirà "la dansa no pot expressar res. La dansa s'expressa a ella mateixa". Per a ell el ballet era una forma d'entreteniment i per això, no n'excloïa el jazz: “el ritme percutit amb els peus, la distorsió de les caderes i la rapidesa del moviment seran característiques pròpies”<sup>269</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 257).

Un cop més, Balanchine demana a un altre compositor, ara Paul Hindemith, la col·laboració en *Four Temperaments*, un nou ballet sense argument amb dissenys del surrealista Kurt Seligmann. Balanchine canvià la premisa de cerca d'art total dels ballets de Diaghilev: va prescindir de la feina de Seligmann perquè deia que vestits d'aquella manera no podia veure els seus ballarins. Després van continuar la sèrie de ballets on s'abstingué de l'ús de decorats i vestuaris: els ballarins sortien vestits amb malles negres i blanques sobre un fons blau.

La dansa s'allibera de les altres arts i passa a ser un art centrat en la coreografia. Del que no prescindí mai, fou de la música. Per arribar a aquest punt, calia esperar Cunningham.

---

<sup>269</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

L'estil de Balanchine es podria definir per l'absència d'expressió dels ballarins, el nu decoratiu i la concentració en la coreografia. (Abad Carlés, 2004, p. 264-265) Balanchine fou per a la dansa el que fou Beethoven per a la música: una frontisa.

La figura més controvertida del panorama francòfon però, és sens dubte, Maurice Béjart, fill del filòsof Berger. El seu treball es caracteritza per donar prioritat al cos masculí en detriment del llenguatge destinat al cos femení a l'hora de coreografiar, amb un resultat poc coherent (tendència que li ha valgut algunes crítiques).

L'any 1960 Béjart esdevé molt conegut gràcies a la seva coreografia masculina sobre música de Ravel: el *Bolero*. El 1974 se li concedí el premi Erasmus, juntament amb Ninette de Valois, la fundadora del ballet britànic, per la seva tasca difusora del llenguatge corporal aconseguint emplenar estadis, poliesportius, o camps de futbol. El seu estil controvertit s'acosta a la dansa-teatre germànica, més que no pas a la coreografia pura d'altres. La seva companyia s'anomenà Ballet de Lausanne i s'establí posteriorment a Brusel·les, al Teatre de la Monnaie, on romangué fins el 1988, amb l'arribada de Mark Morris.

Posteriorment, el que s'ha anomenat *Nouvelle Danse*, amb representants com Carolyn Carlson o Maguy Marin, tindria un gran impacte a Catalunya, sota el nom de Nova Dansa i tendí a revestir la seva dansa d'una patina individualista.

### **3.8.2 Antony Tudor (1908-1987) i John Cranko (1927-1973)**

Anglaterra també es desenvolupa gràcies a l'arribada de ballarins i coreògrafs de ballet clàssic de la companyia de Diaghilev com Ninette De Valois, Enrico Cecchetti, Leonid

Massine, Alicia Markova, Olga Spessitseva, Anton Dolin, Tamara Karsavina o Anna Pavlova. Seran dues dones també les que aquí renovin el panorama de ball: Ninette De Valois (1898-2001) i Marie Rambert (1888-1982) seran les catalitzadores de la creació d'una escola de dansa anglesa.

Quan Ashton marxà a París, Rambert substituï el seu coreògraf per un nou talent: Antony Tudor, el qual havia arribat a la companyia de Rambert el 1928 essent comptable d'una carnisseria, ja massa gran per començar a ballar. La seva obra mestra data del 1935: *Jardin aux Lilas o Lilac Garden*, amb el *Poème* d'Ernst Chausson. Aquest ballet es coneixeria com a *ballet psicològic* on les obres són un estudi de la psique dels personatges, més que no pas una narració. *Lilac Garden* parlava dels sentiments de desesperació d'una parella que intenta acomiadar-se, però ella consenteix abans casar-se amb un altre home que alhora no oblida el propi passat que el persegueix. El sentiments que Balanchine havia reservat, aquí tornen a emergir a escena i el llenguatge que inventaren, tan Ashton com Tudor, foren magistrals.

Tudor mai repetí estil en cap obra: totes elles eren diferents. Tan Jerome Robbins (1957) com Kenneth McMillan (1929-1992) en seran els seus successors. Per una altra banda, l'objectiu de De Valois fou crear una companyia que tingués un repertori propi de clàssics del segle XIX : *Coppélia* (1933), *Giselle* (1934), *Trepanous* (1935), *El llac dels cignes* (1936) i *La bella dorment* (1937), etc.<sup>270</sup>

El que és curiós però, és que aquest senyal d'identitat britànica provingués de la incorporació d'artistes procedents d'Irlanda, d'Austràlia, de Hong Kong (Fonteyn) o de Lima

---

<sup>270</sup> Dues personalitats més esdevingueren estrelles que arribaren a la companyia de De Valois el 1933: Robert Helpmann, d'origen australià i Margaret Hookham Fontes, de mare brasiler. Aquesta segona es digué Margot Fonteyn i esdevingué la primera ballarina que representà el país arreu del món.

(Ashton): “resulta obvi que l’únic verdaderament anglès en aquesta empresa era el cercle d’intel·lectuals que envoltava i comentava el treball de la companyia”<sup>271</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 283).

Balanchine tradueix Stravinski en moviment i Ashton hi juga. Alguns han afirmat: que Petipa seria el Pare, Balanchine seria el Fill i Ashton, l’Esperit Sant (Abad Carlés, 2004, p. 289).

Estilísticament no podem parlar d’una revolució amb els successors d’Aston i de Tudor, però sí quant als temes. Un exemple podria ser *West Side Story*, de Jerome Robbins que parla de violència i de mort.

L’altre gran nom vinculat a la dansa neoclàssica britànica és John Cranko que veié difícil compartir protagonisme amb Ashton i marxà al Ballet de Stuttgart on desenvolupà una carrera molt rellevant, tot i que es veié truncada per la seva mort en un accident d’avió. A la mateixa ciutat apareixerien dos hereus : Jiri Kylián (1947) i William Forsythe (1949). A Stuttgart, Cranko coreografià *Romeu i Julieta* (1962) i *Onegin* (1965). La seva tasca com a educador fou també important i l’amistat amb Kenneth McMillan permeté que s’estrenessin al seu ballet les millors creacions d’aquest col·lega quan eren acceptades a Anglaterra.

Els anys seixanta foren els de l’època daurada de la Royal Ballet. Trobem aquí oposició entre Ashton que considera que no cal explicar històries, només crear bellesa amb els passos i McMillan que no dubta a explicar una violació al públic a *The Invitation*. Amb l’arribada el 1963 de Rudolf Nureyev (1938-1993), recentment fugit de la URSS, s’arribaria al clímax

---

<sup>271</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

d'aquest ric panorama artístic per caure en un llarg declivi financer que comportaria lògicament la davallada fins l'actualitat. L'antic London Festival Ballet, avui English National Ballet, travessa una crisi econòmica i ha de recórrer a representacions clàssiques per poder sobreviure. L'actual directora és –des del setembre 2013–, la ballarina espanyola Tamara Rojo (1974).

Quant a dansa moderna i contemporània, el panorama no és millor. El Ballet Rambert es convertí en la Rambert Dance Company, que ha esdevingut la companyia de dansa moderna més important del país amb Mark Baldwin (s.d.) com a director des de l'any 2002.

Podria semblar que el neoclassicisme, que ve a ser un ballet clàssic renovat, no s'assembla en res a una dansa moderna academitzada, però els paral·lelismes són més semblants del que podria semblar a primera vista:

La síntesi entre el modern i l'acadèmic proclamada per Jooss no és ni inversemblant ni impossible. Obres acadèmiques modernitzades i obres modernes academitzades són en realitat avui dia el centre i el sentit comú dominant en la dansa institucional ... Potser el punt crucial és que tots dos estils comparteixen una idea naturalista del moviment. Un naturalisme que en l'estil acadèmic valora allò mecànic, encara que el flexibilitzi, i en l'estil modern valora allò orgànic, que pot ser pensat d'una manera més subjectiva o més objectiva. En el primer cas, es tracta que la cultura operi sobre una base natural; en el segon, es tracta que la natura actuï com a fonament, més o menys directe del que es vol expressar. En ambdós el moviment és lliure però està, en essència, limitat per lleis. Culturals i estilístiques en un cas i directament naturals en l'altre. Però, en tots dos, l'art de la dansa està sotmès a una fèrria base natural, que cal forçar i educar o que cal seguir i obeir, però que no es pot desconèixer. (Pérez Soto, p. 100)<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

### 3.9. Conclusions

A l'inici d'aquesta secció s'ha fet esment de la rellevància de la dansa moderna germànica o *Ausdruckstanz*, que pren com a base filosòfica el pensament nietzschetià. Això no obstant, cal fet notar el que la història durant un temps va soterrar i que recentment ha estat desvelat (Karina & Kant): resulta incòmode recordar els posicionaments polítics dels artistes, però tampoc la dansa –com qualsevol altre art– és aliena al seu temps. I és així com s'explica que tant Laban (i potser Wigman) s'adherissin al moviment nazi i en rebessin el seu suport sota tota mena de favors o compensacions.

D'altra banda i contràriament a aquesta possible revelació, molt documentada d'altra banda<sup>273</sup>, es fa constar la nefasta inèrcia fàcilment detectada a l'hora d'encabir un artista en un o altre moviment o tendència, artística o de qualsevol mena. Cal doncs desterrar tòpics i classificacions i reivindicar la genuïna vàlua de cada creador en funció de qui el precedia i de la cojuntura històrica viscuda.

Una idea subjacent recorre tota la superfície del llistat d'antecedents i antecessors que s'han seleccionat: la premissa segons la qual el cos és una construcció tecnològica, ja des de la seva existència, amb o sense afegits, i també que, al seu torn, un cos tecnològic pot anar superposant maquinària ben diversa amb el pas del temps, fins a constituir-se en ciborg al segon mil·leni d.C. Aquest darrer graó en l'escala, per tant, només apareixerà com una seqüència lògica en la carrera històrica de tecnificació corporal.

---

<sup>273</sup> En aquest sentit, es recomana la lectura de Karina i Kant, atesa la quantitat de documentació rescatada com escrits entre els coreògrafs i les oficines del tercer Reich.



Així, a l'era prehistòrica, el cos es vestia tímidament amb pintures i pells per ballar lliurement; a l'antiguitat el ball obeïa, d'una banda, als poders religiosos i polítics, i de l'altra, acompanyava la vida quotidiana. És en aquest primer emmarcament sociopolític on la dansa és professionalitzada des de la dramaturgia i per tant, on viu un progressiu creixement tecnològic. Es tracta de l'aparell escenogràfic, de les màsques i l'*atrezzo*, de les coreografies, de la música, de l'acurat vestuari i dels pentinats rinxolats. En definitiva, de tot allò de què se serveix l'art de Terpsícore per resultar efectiu i afectiu.

La condemna que els pares de l'Església realitzen sobre el cos, l'obligarà però, a ell i a la seva expressió social, a hivernar temporalment i a concentrar-se únicament en el tipus d'expressió considerada més digna, més elevada, i que coincideix quasi exclusivament amb la que queda, espacialment parlant, circumscrita a palau.

Amb l'arribada d'un nou pensament i situació geopolítica, la llavor d'allò que es contenia per expressa prohibició religiosa, floreix ràpidament i en els dos entorns sincrònicament: la incipient dissolució d'estaments socials i l'aparició de les monarquies autoritàries faran eclosionar la dansa amb innovacions tecnològiques molt singulars per part d'aquells que la conservaven en la memòria.

És així com, per exemple, la notació coreogràfica apareix com una necessitat imperativa per causa de l'assoliment refinat (i per tant, complex) de l'art de la dansa. L'objectiu final serà dotar de prestigi i per tant, d'autoritat a la monarquia, autoritat no imposada per la força únicament, sinó també per disseny diví i en tot cas, ara més necessitada del vist-i-plau del seu entorn. Els passos dels monarques absolutistes seguiran a marxes forçades el mateix itinerari marcat al mapa de la història de la dansa. I això, comportarà doncs, una major riquesa

tecnològica, en escena i fora d'ella, on tot l'aparell mecànic es torna a voltes, sorprenent, i a voltes, hilarant: la cort es converteix tota ella en una capsa de música amb nines de vestits i perruques impossibles de gestionar. El cos queda encabit, per no dir sotmès, a unes pròtesis analògiques que ha amuntegat amb el pas del temps a les quals la dansa s'adapta per sobreviure-hi amb una habilitat tal, que el resultat sembla del tot natural.

Una carcassa corporal d'aquesta dimensió no podia anar gaire més lluny: el camí de retorn cap a la nuesa tecnològica primera s'inicia ja a finals del segle XVIII i seguirà dos camins aparentment oposats: la drecera cap a l'era digital i el camí més llarg, en agònica transició. El camí curt, s'anomenarà dansa moderna. I el segon, ballet clàssic. Tots dos però, són producte d'una etapa altament tecnificada: és així com el romanticisme va esdevenir el paradigma de les pròtesis que atorguen alçada a l'artista, no des del cap, sinó ara des dels peus: les sapatilles de puntes elevaran literalment i metafòricament les ballarines de la capseta de música i, a diferència també, del període monàrquic, obren la porta al protagonisme femení i no masculí. La proximitat històrica al sistema democràtic, d'altra banda, permetrà que ballarina i monarca arribin a compartir l'àurea que a l'època del rei Sol, només ell representava a la perfecció i en solitari.

L'era de l'electricitat aportarà un insòlit accelerament en el maridatge dansa-tecnologia, mentre els nacionalismes reduiran encara més la distància entre poble i poder, per arribar a concedir al poble, si més no teòricament, la sobirania. Tant és així, que es comença a confondre el que abans era indestriable: la vida política del poble, la nit del dia, el moviment presencial de la imatge del moviment, la presència de l'absència, l'escena de la platea, l'artista del públic, el cos de la seva extensió (iridiscent, sonora o formal), etc.. I per a explicar aquestes noves relacions que s'estableixen, qualsevol invent propi o d'altri serà usat

didàcticament en un intent d'ampliar horitzons a la corporalitat, d'atorgar-li un sentit harmònic amb el present convuls i canviant.

Els paradigmes més rellevants d'aquesta avantguarda d'intel·lectuals integrada als descobriments científics, filosòfics i tecnològics són dos: una dona nord-americana i un grup d'artistes italians. La Fuller i els futuristes saberen reivindicar l'ús tecnològic de maquinari i fins i tot, crear-ne de nou, per establir noves relacions artístiques entre els objectes nous i l'antiga disciplina de la dansa. El resultat fou irrefutable: vivim en una era tecnològica i no podem quedar-ne al marge en cap àmbit. Cal abans replantejar-se si la dansa és dansa, que marginar-la de la seva quotidianitat.

Aquest pensament, generat de manera global en aquests antecedents esmentats, es torna a fer present unes passes més enllà, en el moment en què allò femení impregna la dansa moderna. Si durant l'Art Nouveau es reivindicava una dansa natural quant a immersió tecnològica, el moviment feminista advocarà per una dansa lliure d'extensions visibles i de preconceptes per presentar-la com una celebració del moviment que segueix la música, aquesta darrera encara indissociable de la primera.

El postmodernisme, fidel a la filosofia que el veu néixer, seguirà apostant per la naturalitat, però encara més enllà de la dansa, per ampliar la frontera cap a qualsevol moviment, no específicament ballat i ocasionalment, independent de cap altra art i en cap cas, supeditat a cap disciplina. És curiós observar com aquesta idea es genera paral·lelament al moviment *hippie* que també propaga la igualtat entre els éssers humans, el trasllat i l'intercanvi entre orient i occident.

Si aquest recorregut explicitat s'aproximés al que la història ens pot voler dir, es podria fins i tot, establir que els sistemes sociopolítics de cada període històric determinen una doble relació directament proporcional: governant-poble i ballarí/na-públic. La història de la dansa ens diu que quan el primer binomi es modifica, el segon també ho fa.

De tot plegat es desprèn que quan més rígid és un sistema polític, més novetats tecnològiques implementen els seus coreògrafs i més es tendeix a perpetuar –encara que sigui tornant-lo mes complex– un estil dansístic. L'objectiu no és altre que el d'amplificar visualment l'impacte d'aquest art, mostra codificada d'un estructurat sistema polític i social de pretesa immanència.

I al contrari, quan més liberal és el govern d'un país i/o les circumstàncies sociopolítiques presents o heretades són convulses, més tendeixen els seus ballarins a esdevenir investigadors, a concentrar-se en l'exploració de territoris que la tecnologia corporal pot oferir, explorant més enllà de les fronteres conceptuals que el seu art abans presentava, tot i que això sovint signifiqui experimentar amb formes de pensament, estris, materials o enginys dels quals no se'n sap gaire res.

## 4. La dansa amb mediació digital: la dansa expandida

### 4.1. Introducció

A finals del segle XIX sorgeix una nova contemplació de l'univers i de la vida de la mà de físics com James Clerk Maxwell (1831-1879), que parlà de les propietats electromagnètiques de la llum, o de l'austríac Ludwig Boltzmann (1844-1906), que tractà la paradoxa del temps. Aquesta crisi obrí pas per a que esforços teòrics produïssin nous estudis com els de Max Karl Ernest Ludwig Plank (1858-1947), que van superar la física clàssica i els d'Albert Einstein (1879-1955), basats en la teoria de la relativitat. (Santana, 2002, p. 51-52)

La dansa, paral·lelament, esdevingué un “sistema obert” que integrava aquestes teories en la seva estètica. Aquesta expressió, usada per teòrics com Santana (2002) o Lepecki (2009), procedeix del terme d’“obra d’art oberta”, ja encunyat per Umberto Eco al XII Congrés Internacional de filosofia celebrat a Venècia l’any 1958 (Eco), per bé que aplicat a l’art plàstic de manera genèrica des de la publicació de l’article *L’escultura en el camp expandit* (Sculpture in the Expanded Field, 1979) de Rosalind Krauss, en el qual analitza com l’escultura va dissolent les seves fronteres entre objecte, espai, contingut i percepció, arribant a definir-la únicament amb dues negacions: no-arquitectura i no-paisatge.

La noció de “camp expandit” de Krauss naixia en la crisi de la postmodernitat que, com ja és sabut, qüestiona la construcció del mite del progrés, de l’evolució i del desenvolupament, prenent consciència que la realitat és una construcció cultural que no és estable ni única, sinó que resulta de la suma de realitats parcials, en perpetu canvi i redefinició.

Es pot considerar doncs, que les disciplines artístiques expandeixen els límits de les seves definicions, expansió que ens porta a constatar la ficció de les fronteres disciplinàries de tot allò escènic. La dansa per tant, ja no té un desenvolupament unívoc i pot moure els seus límits del cos, del moviment, però també de l'espai, de la visualitat, de tot allò que és sonor, de la performàtica. Aleshores és quan es produirà una tendència a abandonar les institucions artístiques i a treballar en l'espai públic. L'espai virtual, d'altra banda, crea un nou entorn artificial, un món social i cultural immaterial que expandeix el camp de la percepció del cos, de l'espai i del temps [si és que encara podem separar aquestes coordenades].

És una realitat que porta a terme una traducció mediàtica de la realitat, cap a imaginacions i mons que sobrepassen la naturalesa física de la dansa. S'obre així, un nou camp de producció amb propostes que amplien l'experiència de la percepció dels espectadors. (Andrade, p. 5-7)

Des d'aquesta perspectiva, “Lyotard proposa l'aparició d'un nou tipus de materialitat, que anomena *immaterial* [sic], i que es troba a la base de la producció electrònica. Aquests *immaterials* [sic] trastoquen la relació tradicional de l'home amb la naturalesa, en la qual el primer desenvolupa la seva supremacia sobre la segona a través del domini de la matèria.”<sup>274</sup> (Alonso, 2004).

Amb l'arribada de la digitalització i de l'ordinador, diu Santana, “sorgí una nova idea de tecnologia ja que fins aleshores les màquines tenien una finalitat determinada i única, però l'ordinador és una màquina oberta amb múltiples finalitats i tasques” (Santana, 2002, p. 53).

---

<sup>274</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

L'home extreu informacions del món i a través de la manipulació digital de l'ordinador, podrà transformar-les i retornar-les d'una nova manera, o en més d'una manera (text, imatge, so, etc.). Les formes d'interacció amb el medi, per tant, són immenses.

Lucía Santaella (Domingues, p. 41) estableix tres nivells històrics per a la història de les tècniques que la humanitat ha inventat. En primer lloc, trobem les màquines musculars: concebudes per substituir l'esforç muscular de l'home, amplificant, accelerant i intensificant les seves tasques. En segon lloc, hi ha les màquines sensorials que amb extensions del cos humà, perllonguen els òrgans sensorials i per tant, la pròpia cognició. I finalment, les màquines cerebrals són responsables de la redefinició de màquina, amplificant les habilitats mentals, processadores de la memòria. La “dansa del cos obert” tractaria aquesta darrera, on ball i tecnologia es transformen en un sistema híbrid que apareix tant en la relació màquina-ballarí-performador com en el propi cos. Cunningham seria el precursor d'aquesta visió (Santana, 2002, p. 55).

Finalment, no únicament s'expandeix el concepte de dansa, de coreografia o de cos, sinó que la nova amplificació afectarà a d'altres factors o nivells, de caire pragmàtic:

Podem pensar en l'expansió dels mateixos processos de producció i creació, que es manifesta en metodologies de treball, d'investigació, en els processos de difusió i distribució de les arts i de la dansa. O en els processos relacionals on es treballa amb comunitats, el format dels quals reemplaça l'objecte artístic, així com l'autonomia autoral, per l'estimulació dels esdeveniments i processos cap a qüestionaments més polítics i socials.<sup>275</sup> (Andrade, p. 6-7)

---

<sup>275</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

#### 4.2. Merce Cunningham (1919-2009)

“Necessitem una connexió amb la tecnologia. No hi ha millor art que la dansa per assolir-la. Vostès estàn fent un treball important, un treball que cal fer. Amb els meus millors desitjos.”<sup>276</sup>

John Cage

El pensament de Merce Cunningham, situat a l'avantguarda de l'avantguarda, és un dels principals agents per a la inserció de la dansa en el món contemporani. És sense cap mena de dubte, el referent de la dansa i del pensament artístic de la nostra era.

La seva aportació a la contemporaneïtat és tan genuïna com ingent i no es limita al vast camp de la dansa sinó també, tal i com succeí al seu company en tots els àmbits vitals, el músic John Cage (1912-1992), esdevé un referent que irradia una nova manera de concebre qualsevol disciplina artística i fins i tot, de concebre el món, avançant-se en dècades al seu temps. No és estrany que l'associació artística Cage-Cunningham hagi estat, doncs, comparada a la riquíssima relació artística entre Igor Stravinski i George Balanchine (Wirth, 2009).

La creixent aportació de Cunningham quedarà per sempre més vinculada a un llarg llistat de contribucions històriques que treball i tenacitat van saber conjugar: al *collage* i a l'*objet*

---

<sup>276</sup> [Text original traduït per l'autora]

Nous avons besoin d'une connexion avec la technologie. Il n'y a pas de meilleur art que la danse pour la réaliser. Vous êtes en train de faire un travail important, un travail qui a besoin d'être fait. Avec mes meilleurs souhaits.



*trouvé* d'inspiració dadaïsta, traduït en els moviments quotidians (que usa des del 1952), així com en els procediments d'atzar i aleatoris (anys 50); al cinema i al vídeo (anys 70); al *Windows 95*, a l'hora de reproduir moviments considerats impossibles, alliberant membres i tors per ubicar l'eix del moviment a la columna vertebral, i així afavorir el virtuosisme tècnic i la velocitat (anys 90).

El llistat de personalitats artístiques amb els quals va treballar, tampoc no queda enrere: artistes plàstics com Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930), Mark Lancaster (1938), Roy Lichtenstein (1923-1997), Bruce Nauman (1941), Ernesto Neto (1964), Frank Stella (1936), Benedetta Tagliabue (1963) o Andy Warhol (1928-1987); cineastes com Charles Atlas (1949), Nam June Paik (1932-2006) o Elliot Caplan (s.d.); i l'admirat escriptor James Joyce (1882-1941). I finalment, formes de pensament llunyanes com el budisme zen, trobaren en ell, des del vincle amb Cage, un espai propi on desenvolupar-se.

El resultat d'aquesta mixtura fou tal, que canvià les regles de la composició coreogràfica i de la relació amb la música i amb tot allò visual. Alhora, va exposar l'espectador a múltiples nivells de lectura, en cap de les quals no es traspua cap emoció: “si hi ha un desig d'expressió personal, el psicoanàlisi és el camp convenient”, deia.<sup>277</sup> (Copeland, p. 234)

Parlar de dansa és parlar del cos que dansa i la ment de Cunningham ho entengué preclarament. Ell i les avantguardes artístiques anteriors van ser cabdals per poder elaborar la ruptura de la dansa, qüestió que provocarà un canvi en d'altres esferes artístiques a l'hora de crear o contemplar una obra, per exemple.

---

<sup>277</sup> [Text original traduït per l'autora]

If one's concern is self-expression, then the proper area is psychoanalysis.

L'originalitat de Cunningham, en el sentit primigeni del terme, rau precisament en l'abandonament de qualsevol dependència de reconeixement exterior i per contra, en la tenaç persecució i exhibició d'una concepció pròpia de corporalitat. Ni la pràcticament nul·la comprensió d'allò vist per part del públic, desconcertat fins al darrer dia<sup>278</sup>, mai va ésser obstacle per començar i per continuar el seu propòsit. Com tampoc ho van ser els esculls econòmics, socials i no cal dir-ho, culturals, imperants.

No és exagerat per tant, qualificar la seva valenta aportació cosmogònica i artística, d'ingent, i el seu llegat, de visionari. I tant és així, que les seves profecies es troben encara avui dia en estat d'elaboració.

Segons Santana (2002, p. 79-80), si interpretem la teoria semiòtica de Pierce, cada àrea de l'espectacle (coreografia, músics, escenografia, figurins, etc.) pertany a la cadena semiòtica. Però no s'ha d'entendre la suma de parts separades per crear un tot, sinó de coexistència entre dues cadenes semiòtiques independents, no interdependents. Cunningham crea en sintonia amb les obres de la naturalesa, cosa que xoca amb la subjectivitat antropocentrista dels artistes creadors.

El seu objectiu era trencar barreres entre art i vida. Per a Cunningham la dansa té dos punts principals: l'equilibri del pes i el canvi de pes (d'una cama a l'altra) dins la unitat temporoespacial (Santana, 2002, p. 81-82). La dansa és un procés, una transformació constant de la pròpia vida. I no cal buscar cap interpretació en ella, dirà:

---

<sup>278</sup> I l'autora d'aquesta tesi n'és il·lustració, en ocasió de l'assistència a l'actuació d'un octogenari Cunningham l'any 1995 al Festival d'Edimburg (*The Edinburgh International Festival*).

El plaer de la dansa no rau en la seva anàlisi, encara que de vegades ens pot portar a pensar el contrari. El ball és una activitat humana viva que per la seva naturalesa és part de tots nosaltres, espectadors i artistes per igual. La qüestió no és discutir-ne, sinó fer-ne [de dansa] i veure'n –de qualsevol tipus [de dansa].<sup>279</sup> (Vaughan, 1997, p. 87)

Així doncs, atesa la impossibilitat temporal d'introduir-se, sense menystenir-lo, en la seva herència filosòfica i artística, aquesta tesi es veu obligada a limitar-se a subratllar només alguns aspectes de la seva obra (entenent per obra, aquesta particular cosmogonia) vinculats a la tecnologia digital i a surfejar de manera obertament banal per l'exterior d'una oceànica producció biogràfica, que creix exponencialment –i mútuament, en el si de la relació personal-laboral amb Cage–, fins a esdevenir un tsunami d'efectes incommensurables.

#### **4.2.1. Corpus teòric: filosofia, budisme i ciència**

##### **4.2.1.1. Representació versus presentació: el cos, el nou locus de la dansa**

“No em trobo davant del meu cos, sinó que sóc dins del meu cos, o més ben dit, jo sóc el meu cos. ... El nostre cos és un conjunt de significacions experimentades.”<sup>280</sup>

Maurice Merleau-Ponty

---

<sup>279</sup> [Text original traduït per l'autora]

The pleasure of dance does not lie in its analysis, though one might sometimes be led to think otherwise. Dancing is a lively human activity which by its very nature is part of all of us, spectators and performers alike. It's not the discussion, it's the doing and seeing – of whatever kind.

<sup>280</sup> [Text original traduït per l'autora]

Mais je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps. ... Notre corps c'est un ensemble de significations vécues.

L'estiu del 1953, Cunningham era solista a la companyia de Martha Graham i va assistir al Black Mountain College a Carolina del Nord (Estats Units) a un curs que ha esdevingut emblemàtic per l'impacte que va tenir en el decurs de la història de les arts. Des d'aleshores mai va deixar de ballar i pensar en una direcció pròpia.<sup>281</sup>

El moviment en si serà des d'aleshores el principal objecte dels seus balls: ni la forma narrativa ni la musical en determinaran ja la seva estructura (Vaughan, 2001).

Al terreny musical Cage, havia posat la mirada sobre el so, superant així la dualitat entre el vertent descriptiu –que desplega imatges visuals sense cap narrativa específica– o el programàtic –que desenvolupa un fil argumental–, ambdós propis de pràcticament tota la música escrita fins aleshores. Establint un paral·lelisme amb la música, Cunningham també fixa els ulls en el moviment *per se* i torna, com Cage, al vertader origen de la dansa.

Potser no seria agosarat deixar constància aquí d'un personal paral·lelisme interdisciplinar, establint que la música programàtica podria trobar l'equivalent en la narració amb paraules (o sigui, en la literatura) o en la narració sense paraules (és a dir, amb el gest, tal com s'esdevé en el ballet). En canvi, la música descriptiva, sense un fil argumental explícit, no pretén explicar cap història i pot tenir un corresponent en la dansa lliure (de Duncan, per exemple), és a dir, és mancada d'argument, però amb un interès a l'hora de descriure la naturalesa o els estats d'ànim.

---

<sup>281</sup> Vaughan explica com la mare de Cunningham va descriure el seu ball pel passadís de l'església de Centralia (a Washington), quan va assistir-hi amb la família, a l'edat de quatre anys. D'adolescent va aprendre claqué i balls de saló. I fins pràcticament que va morir va exercir de mestre i al final de l'assaig de cada dia es reservava cinc minuts per treballar tot sol. Com ell mateix deia sovint, la fascinació pel moviment era tan forta en la seva vellesa com ho era quan va començar a ballar. Potsteriorment estudià dansa moderna amb Martha Graham i ballet a l'American Ballet, dels quals es desvinculà per formar la pròpia companyia el 1953, la Merce Cunningham Dance Company (MCDC). (Vaughan)

La col·laboració amb el compositor John Cage<sup>282</sup> va començar amb la primera coreografia de Cunningham el 1942 i va durar fins a la mort de Cage, cinquanta anys després. En el decurs del seu treball, ambdós van proposar una sèrie d'innovacions radicals (Pardo, C. "John Cage". [Seminari]. Barcelona. 20-28 d'abril de 2009). La més famosa i controvertida d'elles es referia a la relació de la dansa i la música.

Al principi de les composicions de Cunningham, la dansa i la música comparteixen una estructura de temps acordat que són coincidents en certs punts, però conforme va anar passant el temps, fins i tot els punts claus van desaparèixer i la relació es va convertir en més lliure. La independència arriba a ser tal, que els ballarins de la companyia de Cunningham aprenen i assagen una obra en silenci i sovint no escolten la música fins a la primera actuació o amb sort, a l'assaig general:

La dansa no segueix a la música i la música no condueix a la dansa. La línia que les separa està diluïda pels procediments d'atzar usats pels dos artistes. La dramaticitat, en aquest cas, no és absent, amb prou feines no està fixada d'avant-mà, sinó que es va construint en la ment dels espectadors d'una manera similar a la que experimenten en el seu dia a dia. ... En aquest sentit, la dansa de Cunningham no representa la realitat com alguna cosa que parla d'un objecte, sinó que intenta inserir-se en una realitat com a part d'aquell objecte ...<sup>283</sup> (Santana, 2002, p. 17)

---

<sup>282</sup> Els paral·lelismes amb Cage, van ser descrits durant el curs monogràfic *John Cage*, a càrrec de Carmen Pardo al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) que tingué lloc els dies 20, 21, 27 i 28 del mes d'abril del 2009.

<sup>283</sup> [Text original traduït per l'autora]

A dança não segue a música e a música não conduz a dança. A linha que as separa é diluída pelos procedimentos de acaso usados por ambos os artistas. A dramaticidade, nesse caso, não está ausente, apenas não é fixada de antemão, mas vai se construindo na mente dos espectadores de uma matéria semelhante àquela em que eles experimentam os eventos de seu dia-a-dia. ... Nesse sentido, a dança de Cunningham não representa a realidade com algo que fala de um objeto, mas tenta se inserir na realidade como parte desse objeto, a arte se aproximando da vida ...

D'altres elements convencionals de l'estructura de la dansa també són abandonats (Vaughan, 2001): conflicte i resolució, causa i efecte, clímax i anticlímax. Cunningham no estava interessat a explicar històries o en l'exploració dels estats psicològics. Això no vol dir que el drama hi fos absent, sinó que sorgiria de la intensitat de l'experiència cinètica i teatral, i de cada nova situació humana sobre l'escenari. Però és innegable que els ballarins de Cunningham no pretenen ser altra cosa que ells mateixos:

No hi ha cap pensament en la meva coreografia. ... No treballo mitjançant imatges o idees. Treballo a través del cos. ... Si el ballarí dansa –que no és el mateix que tenir teories sobre el ball o desitjar ballar o intentar ballar, tot és allà mateix. Quan jo ballo, significa això: això és el que estic fent.<sup>284</sup> (Vaughan, 2001)

Santana interpreta aquestes paraules com el rescat d'un cos oblidat, utilitzat fins aleshores com a suport per parlar d'altres coses (literatura, dramaturgia, mites, psicologia...). Ara el cos parlaria del cos i partint d'aquesta idea el cos construiria un nou pensament, una nova organització de dansa: el cos seria diferent del que havia estat fins aleshores, en constant evolució i de fet, ja no seria mai més el mateix perquè estaria en constant modificació, evolucionant. També cada cos biològic té la seva pròpia personalitat, única i intransferible que el fa estar en constant modificació, cosa que, al seu torn, obliga al coreògraf a concebre la seva coreografia com a flexible, ja sigui tant a nivell estètic o coreogràfic com a nivell tecnicorporal i sobretot, terminològic (Santana, 2002, p. 58):

---

<sup>284</sup> [Text original traduït per l'autora]

There's no thinking involved in my choreography...I don't work through images or ideas — I work through the body...If the dancer dances — which is not the same as having theories about dancing or wishing to dance or trying to dance — everything is there. When I dance, it means: this is what I am doing.

Merce Cunningham va tractar de (re)descobrir aquest cos construint un nou pensament i una nova organització de la dansa. El va portar a la seva nova condició existent, resultat de les propietats evolutives. El cos, d'alguna manera oblidat, ja no era el mateix, era un altre, ja que sempre serà un altre; és en constant canvi en tots els àmbits: fisiològic, cognitiu, psicològic, social i cultural. El cos com un sistema de comerç obert que s'estableix amb el món, sempre estarà en contínua modificació.<sup>285</sup> (Santana, 2002, p. 57-58)

De la mateixa manera que el material sonor passà a revelar la seva gramàtica interna dins la composició musical (Santana, 2002, p. 16), en la dansa el cos deixà de ser suport del moviment i fonament per construir formes narratives, per passar al *locus* on la dansa es construí, fent seu així allò que ja expressà el filòsof fenomenològic Merleau-Ponty.<sup>286</sup>

Per tant, hi hagué un redireccionament de l'atenció, abans focalitzada en les formes de representació i en la narrativa, per centrar-se en els elements interns de la pròpia dansa, és a dir, en la gènesi del propi moviment: aquesta manera de compondre dansa partint del moviment del cos i del cos en moviment, desplaçà la linealitat de les narratives o de la música, ara desestabilitzats pels processos creatius basats en l'atzar i en la indeterminació, tant en Cage com en Cunningham. (Santana, 2002, p. 16)

#### **4.2.1.2. El budisme zen: l'atzar i l'aleatorietat dins la coreografia**

---

<sup>285</sup> [Text original traduït per l'autora]

Merce Cunningham buscou (re)encontrar esse corpo construindo um novo pensamento e uma nova organização de dança. Assumiu-o em sua nova condição de existente, resultado das propriedades evolutivas. O corpo, de certa forma esquecido, já não era mais o mesmo, era outro, pois sempre será outro; está em constante modificação, em todas as esferas: fisiológica, cognitiva, psicológica, social e cultural. O corpo, como um sistema aberto estabelecendo trocas com o mundo, estará sempre em contínua modificação.

<sup>286</sup> Veure pàgina 267.

El budisme zen entrà a la vida de Cunningham a través de Cage. Tal com descriví Pardo , Cage cercava aplicar el budisme zen en la dissolució del Jo, això és, “deixar de mesurar” [sic] el món, qüestió que suposava desprendre’s de la memòria (mental i muscular), del gust adquirit (és un judici de valor “que no modifica la cosa” [sic] perquè només parla de qui observa) i de l’emoció (moviment intern o *e moció*, en resposta a un estímul extern, sempre des de cada particular individualitat). Es tracta doncs, de no mesurar, de fer *tabula rasa* per quedar-se en el no res, “en el no res enmig” [sic]: entre les coses i jo no hi ha d’haver-hi res. (Pardo, C. “John Cage”. [Seminari]. Barcelona. 20-28 d’abril de 2009)

Conseqüentment, per a Pardo, l’atzar budista entra a formar part d’aquest “deixar de mesurar”. I concretant-ho en l’acció sonora o motriu, significarà deixar de mesurar el so en el cas de Cage, o el moviment en el cas de Cunningham, a partir de les següents novetats: eludir la idea de proporció; utilitzant més d’un mètode alhora; deixar de produir obres, per construir processos, és a dir, experiències; considerar que cal escoltar el silenci per a un, i explorar el moviment, per a l’altre; idear noves composicions indeterminades.

Segons esmentà Pardo, aquesta proposta és en el seu conjunt, una autodisciplina contra els hàbits adquirits i alhora, contra una cultura tardoromàntica que impedeix introduir-se més fàcilment en la lectura dels textos d’ambdós que en l’escolta i la contemplació d’aquestes mateixes produccions.

Quant a l’ús específic de procediments d’atzar i d’indeterminació en la composició de les seves obres, Cage els va portar fins a l’extrem, mentre que Cunningham va preferir no utilitzar l’atzar en l’exercici de la seva coreografia, sinó en la seva composició. És a dir, a l’hora de coreografiar (o el que és el mateix, de crear passos, d’inventar-los), Cunningham



era totalment lliure i de fet, és precisament aquesta enorme capacitat inventiva, emfasitzada per les noves possibilitats que li oferiren les tecnologies del seu temps, que és reconegut com el més gran coreògraf del seu temps. Aquesta incessant cerca de nous passos, fent ús de tot el que aparegui al seu camí, el fa fecund en la seva inacabable capacitat creativa, en definitiva, de nous passos i nous moviments.

Amb tot, hi ha qui creu que els ballarins tiren les monedes abans de sortir a escena, on improvisaran. Res més lluny de la realitat: Cunningham treballa utilitzant mètodes d'atzar per determinar la seqüència dels moviments, els quals es posaran en pràctica en l'espai per a la quantitat determinada de ballarins. Per tant, els seus balls estan estructurats, per bé que no són preconcebuts.

Paradoxalment, l'ús de Cunningham de processos aleatoris no produeix el caos, sinó l'ordre perquè s'imposen limitacions. Amb el mètode de l'*I Ching*, la improvisació queda reduïda a l'ubicació en l'espai i el temps de les frases escollides per atzar.

*Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951) va ser la primera coreografia on Cunningham va utilitzar una moneda:

La coreografia s'ocupava de la conducta expressiva, en aquest cas, de les nou emocions permanents de l'estètica clàssica de l'Índia: quatre de llum, quatre de foscor, la tranquil·litat n'era la novena i la persistent. La peça s'estructurava amb cadascuna de les danses que s'associaven a una emoció específica, sempre seguides d'un interludi.

Encara que l'ordre era d'alternar llum i foscor, no semblava importar si la Tristesa o la Por eren les primeres, així que es va tirar una moneda a l'aire. I també en l'interludi de la Por,

número 14. Vaig utilitzar taules de moviments separats per als materials en cadascun dels quatre balls i vaig deixar que les operacions aleatòries en decidissin la seva continuïtat.<sup>287</sup>  
(Cunningham)

*Torse* (1976) també va ser construïda amb atzar mitjançant l'*I Ching, el llibre de les mutacions*, al qual va accedir mitjançant Cage, que ja n'havia quedat fascinat temps enrere.<sup>288</sup> (Alcantud, p. 212) Les 64 frases del moviment, número dels hexagrames de l'*I Ching*, van ser creades mitjançant el canvi de pes. Cada frase feia referència al seu número: la frase número 1 feia un canvi de pes, la número 2, dos canvis, etc. Cunningham però, es permetia repetir frases per a números elevats (per a la frase 36 podia fer 4 vegades la frase 9, per exemple). (Lesschaeve, p. 21)

L'espai va ser dividit en vuit unitats de longitud i en vuit unitats de profunditat de l'escena i l'atzar escollí les frases, el seu ordre i la seva localització, l'elecció del ballari, el número d'esdeveniments simultanis i de les persones implicades en una frase. *Torse*, és per tant,

---

<sup>287</sup> [Text original traduït per l'autora]

The choreography was concerned with expressive behavior, in this case the nine permanent emotions of Indian classical aesthetics, four light and four dark with tranquility the ninth and pervading one. The structure for the piece was to have each of the dances involved with a specific emotion followed by an interlude. Although the order was to alternate light and dark, it didn't seem to matter whether Sorrow or Fear came first, so I tossed a coin. And also in the interlude after Fear, number 14, I used charts of separate movements for materials for each of the four dances, and let chance operations decide the continuity.

<sup>288</sup> La seva finalitat és de descriure i permetre de comprendre els estats del món i les seves evolucions. Aquesta obra és una recerca especulativa i cosmogònica elaborada, que ha influït de manera fonamental el pensament xinès. Partint de l'oposició/complementarietat entre els principis Yin i Yang (sol i lluna, mascle i femella, actiu i passiu, etc.) i subdividint aquesta dualitat de manera sistemàtica, s'arriba a una sèrie de 64 estats arquetípics, representats pels anomenats "hexagrames", símbols teòricament capaços d'explicar totes les situacions de l'existència. La filosofia del *Yijing* descriu doncs, un univers regit pel principi del canvi a causa de la relació dialèctica entre els oposats. El canvi es considera com l'única realitat existent, la matèria essent només una manifestació passatgera d'un principi més profund. Va impressionar grans intel·lectuals com Leibniz i Carl Jung.

Experimentar el *Yijing* és intentar comprendre com es generen i es produeixen els canvis en les nostres circumstàncies i en nosaltres mateixos. Aquest mil·lenari tractat de lleis universals, l'origen de les quals es remunta a més de 3.000 anys d'antiguitat, ens indica la direcció natural o de menor resistència al canvi que presenta la situació en la qual ens trobem. Si s'aconsegueix comprendre per endavant les possibles conseqüències d'una determinada idea, paraula, fet o actitud, alguns podrien creure que estan endevinant el futur, encara que realment, es tractaria d'una simple previsió, resultat de la comprensió de la relació que existeix entre els esdeveniments. (I Ching)

d'una gran complexitat i de gran dificultat per la gran quantitat d'informació que s'hi gestiona. (Santana, 2002, p. 93)

Així ho explica el mateix Cunninham:

No em sembla que hi hagi la necessitat d'exposar per més temps la idea que la dansa és una part tan important de la vida com qualsevol altra cosa. ... Quan coreografio una obra llançant monedes d'un cèntim –és a dir, per atzar– estic trobant els meus recursos en aquesta obra, cosa que no és producte de la meua voluntat, sinó que també correspon a una energia i una llei que obeeixo. Hi ha gent que pensa que és inhumà i mecanicista llançar cèntims durant la creació d'una dansa enlloc de mastegar-se les ungles o colpejar el cap contra una paret o fullejar vells quaderns d'idees. Però la sensació que tinc quan componc d'aquesta manera és que estic en contacte amb un recurs natural molt més gran, on la meua pròpia inventiva personal mai no podria arribar, de manera molt més universalment humana que els hàbits particulars de la meua pròpia pràctica, i sorgint orgànicament d'un conjunt d'instints.<sup>289</sup> (Vaughan, 1997, p. 86)

#### 4.2.1.3. *Les teories científiques: les coordenades temporoespacials*

Tal com descriuí Pardo, temps i espai (aquest darrer, sobretot) seran determinants i protagonistes a partir del 1970. Així, assistirem a la integració del temps per part de la pintura cubista i de l'espai per part de la música de Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

---

<sup>289</sup> [Text original traduït per l'autora]

There doesn't seem to me the need to expound any longer on the idea that dance is much a part of life as anything else. ... When I choreograph a piece by tossing pennies –by chance, that is – I am finding my resources in that play, which is not the product of my will, but which is an energy and law which I too obey. Some people seem to think that it is inhuman and mechanistic to toss pennies in creating a dance instead of chewing the nails or beating the head against a wall or thumbing through old notebooks for ideas. But the feeling I have when I compose in this way is that I am in touch with a natural resource far greater than my own personal inventiveness could ever be, much more universally human than the particular habits of my own practice, and organically rising out of common pools of motor impulses.

Cunningham aplica les descobertes de la termodinàmica, de la mecànica quàntica i de la relativitat d'Einstein. El resultat fou que el coreògraf s'interessà en un treball en el qual la creació d'un moviment fos fruit de l'acció del cos i de la seva ocupació en l'espai i el temps, independentment de qualsevol altre element (música, tema, història, escenari, dramatització, etc.).

És a dir, la dansa no estaria sotmesa o subordinada a res que no fos la pròpia capacitat del cos de produir moviment. (Santana, 2002, p. 56) L'objectiu seria el que el mateix Cunningham per tant, descriu: “els ballarins treballen amb els seus cossos i cada cos és únic. És per això que no es pot descriure una dansa sense parlar del ballarí”<sup>290</sup> (Lesschaeve, p. 27).

Inicialment, quan Cage i Cunningham comencen a col·laborar junts als anys quaranta, elaboren les composicions respectives aïlladament a partir d'unes correspondències temporals acordades prèviament. Potseriorment, les estructures paral·leles no existiran: dansa i música no es troben en el temps intern. I més endavant, Cunningham afegirà encara més autonomia temporal: farà cada ballarí independent de l'altre. (Pardo, C. “John Cage”. [Seminari]. Barcelona. 20-28 d'abril de 2009)

Quant a l'espai, perdrà la seva centralitat, de la mateixa manera que ho fa la música de Cage, una espècie de pluja sonora i la pintura *collage* de Robert Rauschenberg (1925-2008), artista també pertanyent al *Black Mountain*. I de la mateixa manera, la grafia musical seria comparable al llatí, totalment en desús, als ulls de Cage, i per tant, inservible. (Pardo, C. “John Cage”. [Seminari]. Barcelona. 20-28 d'abril de 2009)

---

<sup>290</sup> [Text original traduït per l'autora]

Dancers work with their bodies, and each body is unique. That is why you can't describe a dance without talking about the dancer.

L'espai, en la ment de Cunningham, és concebut sense un punt fix: tots els punts tenen igual importància, idea que es manleva d'Einstein: “no existeixen punts fixes en l'espai”<sup>291</sup>.

S'elimina doncs, el punt de fuga renaixentista:

Penso, de fet, que si no hi ha punts fixos, aleshores cada punt és igual d'interessant i igualment canviant. Vaig començar a treballar en aquesta direcció ja que obre un enorme ventall de possibilitats. Atès que sense enllaçar una seqüència amb una altra, pots canviar-ho tot constantment, el moviment pot ser continu, i pots imaginar nombroses transformacions. ... Hem crescut amb la idea d'un espai fix en el teatre amb el qual espectador i ballari s'hi relacionen. Però si s'abandona aquesta idea, es descobreix una altra manera de mirar. Aleshores pots veure una persona no només des del davant, sinó des de qualsevol costat i amb el mateix interès.<sup>292</sup> (Lesschaeve, p. 18)

Per bé que s'ha reconegut el precedent de Doris Humphrey en aquesta idea aplicada a la dansa, no és tan conegut el cas de Nijinski. Precisament ha estat en ocasió de la reproducció

---

<sup>291</sup> Abans de la Teoria de la Relativitat Restringida formulada per Einstein, el temps es considerava com una magnitud absoluta, que transcorria igual per a tots els objectes. Per això es considerava, d'una banda, l'espai físic de tres dimensions (*longitud-latitud-profunditat*) i, d'altra banda, el temps. Com que, segons els resultats de la Teoria de la Relativitat Restringida, el temps depèn de les velocitats relatives dels cossos, Einstein va trobar més convenient de considerar un espai de quatre dimensions (*les tres de l'espai geomètric i el temps*). Això és el que s'anomena l'espai-temps. Al mateix temps pensava que l'equivalència empírica entre la inèrcia dels cossos (massa inercial) i la seva càrrega gravitatòria (massa gravitatòria) no podia ser casual, per això va postular que la gravetat no era una força com una altra sinó l'expressió de la mateixa inèrcia dels cossos.

Einstein va arribar a la conclusió que l'espai-temps és corbat, i que la seva curvatura s'incrementa allà on hi hagi un objecte que tingui massa. Aquesta curvatura és la que fa que els objectes es moguin seguint uns camins determinats. D'aquesta manera, la Relativitat General esdevé una teoria de la gravitació més completa i coherent que la de Newton, la qual queda com un cas particular d'aquella. (Teoria de la relativitat)

<sup>292</sup> [Text original traduït per l'autora]

I thought, indeed, if there are no fixed points, then every point is equally interesting and equally changing. I began to work in that direction, for it opens up an enormous range of possibilities. As you're not referring one sequence to another you can constantly shift everything, the movement can be continuous, and numerous transformations can be imagined (...). We've grown up with ideas about a fixed space in the theater to which spectator and dancer refer. But if you abandon that idea you discover another way of looking. You can see a person not just from the front but from any side with equal interest.

coreogràfica i escènica de l'original de *Le Sacre du Printemps* (1913), que la seva artífex, Millicent Hodson, ha reconegut en Cunningham l'hereu de Nijinski.<sup>293</sup>

El dia en què havia de ser el darrer de Merce Cunningham, em vaig trobar a mi mateix pensant en el seu vincle artístic amb Nijinsky. Mirant la pel·lícula del Ballet Mariinski ballant la reconstrucció de *La consagració de la Primavera* de Millicent Hodson, hi ha una seqüència final de la primera escena en què 44 ballarins estan realitzant solos independents, de forma simultània. Encara que no en aquesta escala, l'ús múltiple de l'espai en diversos balls és ara un dispositiu coreogràfic comú, va ser iniciat per Nijinsky durant un breu període de fertilitat artística, però va haver d'esperar Cunningham per fer-ne un forma d'art. Escoltant l'entrevista a Hodson ... va parlar de Nijinsky com a primer coreògraf del món (argumentant que els que el van precedir, simplement havien organitzat la dansa dins d'un mostrari codificat) abans d'afegir que el seu descendent artístic directe va ser Cunningham.<sup>294</sup> (Watts)

El temps amb Cunningham també ve modificat de la mateixa manera: no hi ha una línia temporal predominant, sinó que tots els esdeveniments tenen igual valor, és a dir, una frase executada per un ballarí no necessita acabar per a que una altra comenci. També significa que no hi ha jerarquia entre ballarins: tots són solistes i tampoc no hi ha necessitat d'encadenar

---

<sup>293</sup> [Text original traduït per l'autora]

On the day that was to be Merce Cunningham's last, I had found myself thinking of his artistic link with Nijinsky. Watching film of the Mariinsky Ballet dancing Millicent Hodson's reconstructed *Le Sacre du Printemps*, there is a sequence at the end of the first scene where 44 dancers are performing independent solos, simultaneously. Albeit not on this scale, the multiple use of space for several dances at the same time is now a commonplace choreographic device but if it was pioneered by Nijinsky in his brief period of artistic fertility, it had to wait for Cunningham to turn it into an art form. Listening to an interview with Hodson later on that fateful day, she talked about Nijinsky as the world's first choreographer (arguing that those before him had simply arranged dance from a codified "pattern book") before adding that his direct artistic descendant was Cunningham.

<sup>294</sup> [Text original traduït per l'autora]

Watching film of the Mariinsky Ballet dancing Millicent Hodson's reconstructed *Le Sacre du Printemps*, there is a sequence at the end of the first scene where 44 dancers are performing independent solos, simultaneously. Albeit not on this scale, the multiple use of space for several dances at the same time is now a commonplace choreographic device but if it was pioneered by Nijinsky in his brief period of artistic fertility, it had to wait for Cunningham to turn it into an art form. Listening to an interview with Hodson later on that fateful day, she talked about Nijinsky as the world's first choreographer (arguing that those before him had simply arranged dance from a codified "pattern book") before adding that his direct artistic descendant was Cunningham.

passos com passa al ballet (a un *glissade* li succeeix un *pas de bourrée*, per exemple). Per tant, s'anul·la el procés causa-efecte. Cada coreografia de Cunningham s'hauria de mirar no com una obra acabada, sinó com una part del seu pensament, com si fos possible observar-la en un únic moment de la seva trajectòria. (Santana, 2002, p. 85)

Frédéric Gafner respon una entrevista realitzada per Harmut Regitz sobre la seva experiència entre coreografia i música, segons aquest sistema d'independència de les arts:

L'escoltem per primera vegada en l'actuació ... a vegades estem tan concentrats en els nostres passos i ritmes que amb prou feines en som conscients. Quan hem ballat una coreografia moltes vegades comencem a sentir la música, llavors sí que té un efecte. Però no es podria dir que vam ballar amb la música. És més aviat un tipus d'energia que ens impulsa a seguir endavant, un món que ens porta cap a ell.<sup>295</sup> (Regitz, p. 51)

Tot i així, la independència no és total, és cert que hi ha una coexistència, però no es tracta d'una autonomia total, més aviat es tracta d'una altra manera d'organitzar les arts que compona el coreògraf. Aquí l'espai i el temps no se separen perquè són la mateixa cosa. Cunningham ho explica amb un clar exemple: un cos immòbil ocupa tant d'espai i de temps com un cos en moviment i ambdós comparteixen idèntica importància, tot i que resulti més interessant contemplar el cos que es mou. (Vaughan, 1997, p. 66).

---

<sup>295</sup> [Text original traduït per l'autora]

We hear for the first time in performance. ...Sometimes we're concentrating so hard on our steps and rhythms that we're barely aware of it. When we've danced a piece several times we start hearing the music, and then it does have an effect. But it's not to say that we dance to the music. It's more a kind of energy that drives us forward, a world that takes us in.

En una organització coreogràfica no hi ha una estructura lineal narrativa i tampoc no hi ha cap història per explicar. Des del 1951, Cunningham treballa amb l'atzar en la creació de la major part de les seves obres i això implica la impossibilitat d'explicar res.

El sistema és el següent: Cunningham prepara frases de moviments amb l'ajut dels daus i del programa Life Forms. Les mostra, un cop les té elaborades, als seus ballarins. Després comença a ensenyar-les, una per una. Primer n'ensenyà les cames, després el tronc i finalment els braços. La juxtaposició és sovint molt complexa i d'entrada, molts dels moviments semblen impossibles. Finalment treballa el tempo i el ritme. Quan totes les frases són apreses per tots els ballarins (això dura un mes) Cunningham tria parelles de ball (home-dona) per a cada secció. (Johnson, p. 50)

Una altra manera d'estructurar la coreografia és mitjançant els *Events* (*divertissements*, en francès) que són petits temes reordenats de manera autosuficient, d'acord amb el lloc on seran presentats. Són, per aquesta raó, un clar antecedent del format *site-specific*, tan comú en l'actualitat. La variabilitat és tan gran que és impossible reproduir-ne dos d'iguals perquè el número de formes que Cunningham dissenyà per a ells, és quasi infinit. Duren al voltant d'una hora i mitja.

Les dues formes de construcció coreogràfica obeeixen al principi de complexitat, de no linealitat, és a dir, a les lleis de la naturalesa, i per tant, és un cos obert a noves tècniques de moviment, a noves gramàtiques i a noves regles per reorganitzar la dansa: "probablement, l'aspecte més important d'aquesta nova forma d'organitzar la dansa, és que ... tota la lògica del pensament Cunningham admet l'atzar, la complexitat, la no linealitat, les lleis de la



Naturalesa, tot parteix *de* i es troba contingut *en* el cos".<sup>296</sup> El resultat, sigui com sigui, és molt difícil per als ballarins i requereix una altíssima concentració per la quantitat de frases que ha de recordar amb canvis inesperats de direcció, amb ritmes molt diferenciats, amb contratemps, amb accions que són difícilment executables pel cos, etc. És a dir, cos i ment van sempre junts en Cunningham: la dificultat d'un és a l'alçada de l'altre. Potser *Torse* (1976), sigui una de les seves millors obres. Molts però l'han relacionat equivocadament amb el ballet<sup>297</sup>, que també conté les cinc posicions que Cunningham treballa: vertical, arc, gir, inclinació i corba.<sup>298</sup> Però la diferència és enorme::

La tècnica de Cunningham ... prioritza el tronc, però no com a suport d'altres parts, sinó com a centre d'energia per on ha de passar tot i cada moviment, sense cap necessitat de subordinar-ne un segment a un altre. El tronc és responsable de l'energia que circula per tot el cos, és el generador de moviment sense haver de ser el centre absolut de l'acció.<sup>299</sup> (Santana, 2002, p. 77)

D'aquesta manera els cossos dels ballarins estan més preparats per a l'arribada de les noves tecnologies i per poder construir, per exemple, *Hand-Drawn Spaces* o *Biped*.<sup>300</sup>

---

<sup>296</sup> [Text original traduït per l'autora]

Provavelmente, o aspecto mais importante dessa nova forma de organizar a dança é que ... toda a lógica de pensamento de Cunningham que admite o acaso, a complexidade, a nao-linearidade, as leis da natureza, tudo parte *do* e está contido *no* corpo.

<sup>297</sup> Abad Carlés, per exemple.

<sup>298</sup> [Text original traduït per l'autora]

Upright, arch, twist, tilt i curve.

<sup>299</sup> [Text original traduït per l'autora]

A técnica de Cunningham ... prioriza o tronco nao como suporte para as outras partes, mas como centro de energia por onde deve passar todo e qualquer movimento, nao necessitando, para isso, que um segmento fique subordinado a outro. O tronco é responsável pela energia que circula em todo o corpo, é o gerador do movimento sem ter que ser o centro absoluto da ação.

<sup>300</sup> Veure pàgina 292.

#### 4.2.2. El procés de creació coreogràfica: l'ús de sistemes digitals

Els primers sistemes de computació apareixen la primera meitat del segle XX. Durant la segona guerra mundial es crea *Colossus*, un ordinador completament electrònic. *Colossus* va ser elaborat per un equip de físics i matemàtics dirigits per Alan Turing, el primer que ja en va predir la invenció el 1936 i que serà operatiu a Londres el desembre del 1943.

Les primeres aplicacions d'aquesta eina estan destinades a descodificar els missatges de ràdio encriptats del bàndol alemany. A finals de l'any 1945, el matemàtic nord-americà John Neumann proposa la construcció de l'EDVAC, la màquina que prefigura l'ordinador modern, tot i que en relació amb els ordenadors actuals és comparable a la capacitat del telègraf en relació amb la televisió.

El 1969, Ted Hoff i Federico Faggin, enginyers d'Intel, inventen el processador petit o microprocessador gràcies a l'elaboració de circuits integrats a gran escala. Aquesta invenció permet entrar a les cases i serà justament aleshores quan els creadors artístics començaran a familiaritzar-se amb la informàtica, ja a la fi dels anys 80: la reducció física del format, el desenvolupament constant del poder dels ordenadors, així com la reducció del cost de la compra, són factors determinants per a la introducció dels artistes en el camp informàtic.

Als anys 80, segons Frank Popper, la gran revolució en el món de les arts s'esdevé per una ruptura amb les idees anteriors, gràcies a la intervenció de les noves tecnologies, entre les quals esmenta l'ordinador, les telecomunicacions i l'audiovisual com a principals nous mitjans explotats pels artistes. (Martínez Pimentel L. C., p. 106)

#### 4.2.2.1. *Del vídeo documental a la videodansa: Locale (1979)*

Qualsevol concepte o eina tecnològica vinculada a la dansa de la contemporaneïtat ha d'ésser *per se* qüestionada, ja que sol presentar-se sota terminologia diversa o fins i tot, contradictòria, qüestió que porta a tot investigador a recollir dades primer, per posicionar-se després, al costat d'alguna de les múltiples propostes que els experts ofereixen, o bé per idear-ne alguna de nova.

Precisament perquè la videodansa ha esdevingut un gènere pròpiament dit, no es tractarà en profunditat en aquesta tesi, ja que podria ésser objecte d'una –o més d'una– investigació específica. Així el *film de danse* pels francesos, la videodansa a Catalunya o *videodanza* al territori espanyol, és el que en països anglosaxons s'anomena indistintament *videodance*, *screendance* o *dance for càmera*. Durant les entrevistes amb creadores del panorama català, per exemple, Rosa Sánchez (comunicació personal, 11 de març, 2011) expressa la proposta d'anomenar aquest gènere *Screening*, mentre que la videasta Núria Font (comunicació personal, 16 de gener de 2011) considera que seria preferible identificar-lo amb el neologisme *film de danse*. Davant de tantes disjuntives com experts assenyalen la seva preferència, s'opta des d'aquí pel mot compost “videodansa”, d'acord amb l'argument que defensa Pérez Royo en la seva tesi doctoral.<sup>301</sup>

La videodansa neix com a especialització del videoart i en concret, del creuament del video amb la dansa:

De tots els possibles híbrids sorgits de la barreja d'aquests gèneres (dansa, cinema i video), penso que dos s'han establert com hegemònics: el cinema musical i la videodansa. Aquest

---

<sup>301</sup> Veure pàgines 349-350.

segon ha presentat des dels seus inicis un caràcter essencialment experimental –la qual cosa l'uneix a les investigacions sobre noves tecnologies com l'escenari interactiu– ... l'enregistrament del moviment humà des del seu naixement fins a l'actualitat han servit com a base imprescindible i referència obligada a determinats creadors, que van trobar en el musical (així com en altres gèneres, com videoclip, videoart o publicitat) els fonaments sobre els quals construir i fundar un gènere experimental com la videodansa.<sup>302</sup> (Pérez Royo, 2007, p. 20)

A l'inici de la trobada del vídeo amb la dansa, els coreògrafs enregistraven les produccions per tal d'immortalitzar la seva obra. Alhora, els mètodes de notació coreogràfica, tals com la *Labanotation* o la posterior *Coreologia* de Joan i Rudolf Benesh (1955), es van informatitzar amb l'ajut de l'ordinador. En aquest sentit, es fa aquí necessari establir una delimitació conceptual ja que el terme videodansa no ve referit “a una representació creada per a l'escenari i gravada posteriorment, ni és un instrument per recollir material de les improvisacions o per recordar determinats moviments; tampoc s'al·ludirà a les aplicacions pedagògiques ni les documentals.”<sup>303</sup> (Pérez Royo, 2007, p. 20)

Cunningham serà un dels primers a entreveure d'altres possibilitats en el vídeo que aquí es vol tractar: no únicament el contempla com un mètode per conservar o escriure la dansa, sinó també com a una eina de composició amb finalitats pròpiament artístiques. Per a Cunningham, tant el vídeo com el cinema no estan subordinats a la dansa, sinó que són una forma d'art pròpia, un medi amb les seves especificitats. El vídeo podia ajudar-lo en la creació, sense haver d'estar pendent dels símbols gràfics i dels sistemes de notació existents, però l'objectiu final era experimentar i crear. És des d'aquests inicis que la videodansa es constituirà en gènere als anys vuitanta.

---

<sup>302</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>303</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Els pioners de la videodansa nord-americana són Birgit Cullberg (1908-1999) i Merce Cunningham, que van col·laborar amb Nam June Paik, així com els cineastes Charles Atlas i Elliot Caplan. En la conversa mantinguda amb la videasta Núria Font (comunicació personal, 16 de gener de 2011) però, esmenta al coreògraf Philippe Decouflé (1961) com a creador de videodansa a Europa, amb l'estrena de *Jump* (1984), peça que inaugura una llarga contribució d'aquest creador francès en aquest gènere<sup>304</sup>.

A partir dels anys 70, amb els seus amics Atlas i Paik, Cunningham comença a utilitzar el vídeo més enllà d'un simple suport mnemotècnic i es dedicarà a produir obres que depassen el límit conceptual previst. Així, Atlas i Cunningham realitzaran un total de deu enregistraments que inclouen videodanses: a *Changing Steps* (1973) Atlas va dissenyar vestits acolorits; a *A Video Event* (1974), que contenia fragments de coreografies anteriors, remuntant-se al 1953, Cunningham i Atlas van col·laborar en la segona part del programa de la CBS Camera Three; *Blue Studio: Five Segments* (1975-1976)<sup>305</sup> fou un solo creat per a Cunningham en un espai tan petit que va suposar buscar recursos per engrandir-lo visualment. Fou realitzat específicament per a la WNET/TV de Nova York, per a un programa que Cunningham compartí amb Nam June Paik; a *Event for Television* (1976), Cunningham, Cage, Tudor, Caplan, Atlas fou una col·laboració produïda per Merrill Brockway (1923-2013) per a la sèrie *Dance in America* a la National Educational Television; *Fractions* (1977) és una videodansa que mostra diferents perspectives de manera simultània; *Locale* (1979) va ser el primer curt de Cunningham i en ell va utilitzar càmeres i equipaments específics pel cinema, cosa que va possibilitar el moviment del videorealitzador entre els

---

<sup>304</sup> D'altres creacions podrien ser *Codex* (1987), *Le p'tit ball* (1994) *Abracadabra* (1998).

<sup>305</sup> Segons Santana, de l'any 1975. (2002, p. 90)

ballarins, així com al seu voltant i en diverses velocitats, sense perdre l'estabilitat de la imatge; finalment, *Channels/Inserts* (1981) va ser una video *performance* on coreografia i cinema compartien equitativament el protagonisme. Heus aquí una descripció d'Atlas que revela una concepció cinematogràfica particular:

La concepció de *Channels/Inserts* em va suggerir fer ús de muntatges expressius<sup>306</sup>, un dispositiu cinematogràfic clàssic desenvolupat per DWGriffith, per indicar la simultaneïtat d'esdeveniments de dansa en diferents espais, tals com la presentació simultània particularment ben adaptada en l'estètica coreogràfica de Cunningham. A més, vaig dissenyar *travellings mattes*<sup>307</sup> com a transicions entre escenes, com a alternativa rítmicament irregular enlloc d'un tall directe. Això permet mostrar d'una altra manera, encara que sigui breument, diferents esdeveniments simultanis en una forma precisa que es relaciona amb el moviment de la dansa (per oposició al dispositiu més generalitzat "fos en negre"<sup>308</sup>).<sup>309</sup> (Vaughan, 1997, p. 215)

Així és com Cunningham trenca la visió fixa i frontal tradicional, multiplicant el nombre de càmeres, dissenya sistemes de *travelling* per tal d'oferir diferents angles de visió i mostrar aspectes de la dansa altrament invisibles. D'aquesta manera també recupera el contacte

---

<sup>306</sup> El muntatge dialèctic és aquell que pretén que de dos plans successius en sorgeixi una idea, que no hi és en cap dels dos per separat. També se l'anomena muntatge ideològic, muntatge expressiu o muntatge d'atraccions. Es tracta d'obligar l'espectador a participar fent una elaboració intel·lectual de les imatges que veu.

L'associació entre dues imatges provoca una tercera reacció associativa en la ment de l'espectador, es tracta d'un muntatge basat en la dialèctica marxista. El seu creador fou Eisenstein. *Llenguatge cinematogràfic*. Consultat a <https://llenguatgecinematografic.wordpress.com/muntatge/>

<sup>307</sup> Tècnica cinematogràfica que superposa dues imatges.

<sup>308</sup> Aquest terme cinematogràfic es refereix al procés d'edició de vídeo i en concret, a la transició entre dues escenes quan la primera dona pas a un fons negre.

<sup>309</sup> [Text original traduït per l'autora]

The conception of *Channels/Inserts* suggested we make use of cross-cutting, a classic filmic Device developed by D.W.Griffith, to indicate simultaneity of dance events in different spaces; such simultaneous presentation is particularly well suited to Cunningham's choreographic aesthetic. In addition, I have designed animated travelling mattes as transitions between some scenes as a rhythmically irregular alternative to a straight cut. This serve as another way to show, however briefly, different simultaneous events in a precise way that is related to the dance movement (as opposed to the more generalized Device of "dissolve").

directe amb el públic que habitualment observava una dansa captada de forma fixa. A més, el fet de treballar en la postproducció, és a dir, posteriorment a la gravació, permet introduir efectes com ralentís, repeticions, imatges foses. ... Aquí trobem un canvi notable: fins aquest moment el vídeo era al servei de la coreografia per tal de sublimar-la. Amb *Locale*, creat el 1979, ja veiem la inversió de rols. Ara la coreografia es crea per al vídeo. (Jaffré, p. 25)

Quan Cunningham usa el vídeo o el cinema, proposa una altra manera de mirar la dansa:

L'espectador, en aquest nou mitjà no disposarà de tots els punts de vista per triar, però veurà a través de l'ull del coreògraf; és una mirada a l'interior de la pròpia obra, des de punts de vista que mai podria tenir en una presentació estrictament escènica.

L'hipertext es modifica, ja que és una nova gramàtica. La dansa passa a ser mediada per l'especificitat de la imatge fílmica o vidogràfica. La imatge feta possible pel vídeo, elimina la noció dins/fora, així com l'escenari ja no té frontal, lateral o posterior. A través de la imatge, l'espai-temps també s'explora en totes les seves possibilitats. El temps del vídeo és un altre, i pot fins i tot ser reversible. Això no és una incoherència amb el que predica Cunningham a l'escenari. Al contrari, mostra la consistència d'un pensament articulat amb els nous aconteixements del món. És a dir, per a ell, tot art *és*, no representa.<sup>310</sup> (Santana, 2002, p. 87)

#### 4.2.2.2. *El primer programari de dansa: Life Forms i Trackers (1991)*

---

<sup>310</sup> [Text original traduït per l'autora]

O espectador, nesse novo meio, nao terá mais todos os pontos a escolher, mas estará vendo através do olho do coreógrafo, um olhar de dentro da própria obra, pontos de vistas jamais alcançados pelo espectador na apresentação estritamente cênica.

O hipertexto modifica-se por se tratar de uma nova gramática. A dança passa a ser mediada pela especificidade da imagem fílmica ou videográfica. Na imagem possibilitada pelo vídeo, retira-se a noção dentro/fora, assim como no palco nao há frente, lado ou atrás. Através da imagem, o espaço-tempo também é explorado em todas as suas possibilidades. O tempo do vídeo é outro, pode até mesmo ser reversível. Isto nao é uma incoerência com o que Cunningham prega no palco. Ao contrário, mostra a coerência de um pensamento articulado com os novos conhecimentos do mundo. Ou seja, para ele, cada arte *é*, nao representa.

L'any 1964 Jeanne Beaman (1919) i Paul Le Vasser (1965) comencen a experimentar amb l'ajut d'un ordinador com a assistent coreogràfic. Anteriorment hi hagué investigacions des de la NASA i projectes militars per a aereonaus que necessitaven un disseny ergonòmic. Més endavant, per a la simulació d'accidents, la biomecànica de moviments esportius i l'ergonomia general i la robòtica.

A la primera meitat del segle XX es van crear d'altres formes de notació informàtica com *Labanotation*, *Benesh* i *Sutton*. Cal tenir en compte que tot i ser un registre que pot ser molt detallat, llegir una notació no deixa de ser una interpretació i mai serà exacta, ni tan sols amb l'ajut de tecnologies, que teòricament s'hi acosten més. El *Labanotation* o *Laban Notation*, com ja s'ha vist en l'anterior capítol, és un sistema de l'anglohongarès Rudolf von Laban (1879-1958), més tard perfeccionat per Kurt Joss.<sup>311</sup> També es coneix com a *Kinetography Laban*. (Santana, 2002, p. 30-31)

El programa més conegut però, és *Life Forms* i, tot que inicialment l'usava Cunningham, el van acabar utilitzant publicistes, arquitectes, artistes gràfics d'animació, productores de vídeo, cinema i vídeo jocs, entre d'altres. En les seves converses amb Jacqueline Leeschaeve, Merce Cunningham declara que el vídeo permet conservar el moviment de la dansa però també afegeix que “si es volen tenir clares les petjades d'una dansa, el vídeo no serà suficient”<sup>312</sup> (Jaffré, p. 31). És a dir, que calia registrar la coreografia a l'ordinador.

El 1968 Cunningham intueix la possibilitat d'usar l'ordinador per simular una dansa, cosa que li permetria analitzar-la en tots els seus detalls, mitjançant una visió tridimensional de

---

<sup>311</sup> Veure pàgina 237.

<sup>312</sup> [Text original traduït per l'autora]  
Si l'on veut avoir des traces claires d'une danse, la vidéo ne sera quand même pas suffisante.



figures que poguessin representar els ballarins, anant encara més enllà en l'esquema que Petipa usava en els seus petits esbossos sobre paper.

No serà fins vint anys més endavant, l'any 1986, que el laboratori de recerca en infografia i multimèdia de la Universitat Simon Fraser de Vancouver (Canadà), dirigit per Thomas Calvert (s.d.) i ajudat per les coreògrafes Catharine Lee (s.d.) i Tecla Schiphorst (s.d.), crearan el programari *Compose*, més tard anomenat Life Forms. Life Forms, en mans de Merce Cunningham, fou la primera experiència que maridava dansa i informàtica. (Santana, 2002, p. 96)

Life Forms és un programari d'animació de la figura humana en tres dimensions. La versió *studio 5.0* és la més actual. Actualment distribuït per l'empresa Credo Interactive (Burnaby, Canadà), Life Forms 5 aporta una interfície gràfica i interactiva que permet al coreògraf ubicar el moviment d'una figura animada en l'espai i en el temps (Credo Interactive).

Segons una descripció més funcional que ofereix Vaughan es presenta en quatre finestres dins les quals es crea la dansa de manera progressiva. La primera finestra és l'"editor de personatges" (*Figure Editor Window*) i permet la creació de seqüències de moviment de cada ballarí/na. La figura es divideix en trenta-set parts anomenades *joints*, articulades jeràrquicament, és a dir, els moviments de les articulacions estan lligats d'una part a una altra.

La segona finestra, anomenada "escena" (*Stage Window*), permet situar en l'espai molts ballarins executant diverses combinacions de seqüències: es pot, per exemple, observar des

de diversos punts de vista; es pot girar, inclinar, aproximar-se, etc. També permet crear nous escenaris i ajustar la localització, l'altura i la direcció en la qual es troba la figura humana.

La tercera, l'anomenada "línia del temps" (*Timeline Window*), permet el desplaçament i la preparació de les seqüències de moviment dels ballarins en el temps. Aquestes tres finestres estan interconnectades i és possible modificar les tres fases de creació sempre que calgui.

Finalment, la finestra de representació (*Rendered Window*) dota d'apariència humana les figures. L'aspecte és similar a l'escena, però aquí les figures són presentades com un cos sòlid, amb textura i color, de tal manera, que el cos es pot contemplar en línies (*sticks*), en contorn (*outlines*), en volums (*bounding boxes*) o per diverses el·lipsis (*contours*) i fins i tot, molt detalladament (*surfaces*). A banda d'això, el programa té un banc de dades de moviments, de figures, de textures i d'altres possibilitats emmagatzemades en el CD-ROM del programa. (Vaughan, 2013, p. 84-88)

El desembre del 1989<sup>313</sup> Cunningham comença a experimentar les seves coreografies amb *Life Forms*. Tecla Schiphorst, membre de l'equip que va concebre el programa, va treballar amb Cunningham per formar-lo en l'ús del programa i el març del 1991<sup>314</sup>, presenta *Trackers*, on un terç de la creació havia estat composta amb el programa. Aquesta intrusió de la tecnologia sotraguejarà el concepte de dansa fins al punt que Calvert dirà:

---

<sup>313</sup> Segons Jaffré (p. 33), Cunningham s'iniciaria amb el programari no abans del 1991.

<sup>314</sup> Jaffré afirma que presenta *Trackers* el 1991, quan no feia ni un mes d'ésser iniciat en el seu ús (*Danse et nouvelles technologies: enjeux d'un rencontre*, 2007, p. 33), però Schiphorst, que va treballar amb ella en aquelles dates, afirma que Cunningham ja s'inicià en el programari per ella mateix el 1989 (Schiphorst, 1986). És ben clar doncs, que hi ha una confusió entre les dates.

En la concepció de *Life Forms* es va observar que la tecnologia informàtica es va veure afectada pel coneixement de la dansa, així com la dansa i la coreografia es van veure afectades pel coneixement tecnològic.<sup>315</sup> (Jaffré, p. 33)

La interfície possibilitava que l'artista no tingués dificultats amb un mínim domini d'ordinadors. Tampoc feia falta conèixer el sistema de notació coreogràfica. L'equip del Calvert va traduir el procés mental de Cunningham al llenguatge de l'ordinador, organitzat en el temps i en l'espai. I així, es convertí en un procés creatiu interactiu, tal i com manifesta Schiphorst:

En dansa, on la idea creativa és una idea de moviment, l'objectiu és ser capaç de visualitzar i crear moviment en el model del cos d'una manera immediata i sensible, de manera que l'eina informàtica pot esdevenir un "generador d'idees visuals".<sup>316</sup> (Vaughan, 1997, p. 83)

El primer treball de Cunningham amb *Life Forms* fou *Trackers* (1991) amb música del brasiler Emanuel Dimas de Melo Pimenta –*Gravitational Sounds*– composta totalment en el mitjà digital. A *Trackers* Cunningham construeix moviments primer, per després incloure-hi els braços i el tronc i per ajuntar-ho, al final de tot. (Santana, 2002, p. 99-100)

Una característica derivada d'això, és que apareixen moviments a contratemps, cosa que fa *Trackers* totalment diferent a les composicions anteriors de Cunningham. Una de les característiques de Cunningham és que quan es troba amb un problema, el capgira per

---

<sup>315</sup> [Text original traduït per l'autora]

Dans la conception de *Life Forms*, on a observé que la technologie informatique était affectée par la connaissance de la danse autant que la danse et la choréographie étaient affectées par la connaissance technologique.

<sup>316</sup> [Text original traduït per l'autora]

In dance, where the creative idea is a movement idea, the goal is to be able to visualize and create movement on the body model in an immediate and responsive way, so that the computer tool can become a "visual idea generator".

convertir-lo en avantatge. Sembla ser, segons Jaffré, que és el que va fer en adonar-se que Life Forms manipulava en excés la tasca coreogràfica: aleshores va decidir introduir-hi també el factor atzar:

L'atzar permetia seleccionar la part del cos a desplaçar, el nombre de membres a moure's simultàniament i els tipus de moviments realitzats pel cos.

Cunningham ha demostrat àmpliament, a través d'una dotzena de creacions, que utilitzant el programari Life Forms (per exemple, *CRWDSPC*, *Trackers*, *Enter*) els coreògrafs poden treballar amb la tecnologia informàtica per augmentar les seves possibilitats de creació de dansa. A més de la seva importància en la dansa nord-americana, augmentada per la fama de la seva recerca experimental en el camp coreogràfic, s'ha de reconèixer a Cunningham aquesta curiositat insaciable pel camp tecnològic, qualificada per Marylin August d'"obsessió tecnològica". Això li permet anar més enllà dels prejudicis que limiten la imaginació. Avui dia, segueix essent un mentor i inspirant generacions de ballarins i coreògrafs, i d'això n'és evidència la seva darrera coreografia *Biped*, que utilitza personatges virtuals desenvolupats a partir d'un programari més elaborat, que integra, entre d'altres coses, la captura de moviment.<sup>317</sup> (Jaffré, p. 34)

Cunningham comença a utilitzar el programari Life Forms, però no únicament com a instrument didàctic, sinó per ampliar la pròpia capacitat creativa, per tal d'obtenir la possibilitat de veure una cosa que mai s'havia pogut entreveure en un procés artístic. Ha estat

---

<sup>317</sup> [Text original traduït per l'autora]

Le hasard permettait de sélectionner la partie du corps à déplacer, le nombre de membres à bouger simultanément, et les types de mouvement effectués par le corps. Cunningham a largement démontré, grâce à sa dizaine de créations utilisant le logiciel *Life Forms* (ex: *CRWDSPC*, *Trackers*, *Enter*), que les choréographes peuvent travailler avec la technologie informatique pour augmenter leurs possibilités de création en danse. Outre sa notoriété dans la danse américaine, augmentée de la renommée de sa recherche expérimentale auprès du domaine choréographique, il faut reconnaître à Cunningham cette curiosité insatiable pour le domaine de technologies, qualifiée par Marylin August "d'obsession technologique". Celle-ci lui permet d'aller au-delà des préjugés susceptibles de limiter l'imagination. Il continue d'être un mentor et d'inspirer des générations de danseurs et de choréographes, preuve en est donnée par sa dernière chorégraphie *Biped*, qui utilise des personnages virtuels élaborés à partir d'une version plus élaborée du même logiciel intégrant, entre autres, la capture de mouvement.

habitual pensar que utilitzar l'ordinador en la coreografia significa simplement que el ballarí reproduceixi mimèticament els moviments representats en pantalla per part del ballarí virtual, però això era ben lluny de les intencions de Cunningham:

El que més m'interessava des del començament, no era la memòria – la simple notació– sinó el fet que podia fer coses noves. Mirava algunes coses i deia: “Bé, això és impossible de fer per a un ballarí”. Però, si ho observava el temps suficient, podia arribar a pensar una manera en la qual podria fer-se.<sup>318</sup> (Vaughan, 1997, p. 257)

L'objectiu de Cunningham és projectar les seves idees temporoespacials per enriquir-les i ampliar-les perquè és molt conscient que l'acció del ballarí virtual no és la mateixa que la del real. D'altra banda, l'atzar va augmentar-ne la dificultat sobretot, per la gran quantitat d'informació i l'ordinador això no ho canvià. El que sí es modificà fou el propi concepte de cos, en constant reflexió.

Un altre exemple d'aquesta capacitat polièdrica, tot i que desvinculada de l'entorn tecnològic, fou *Scenario* (1997), ovacionada a l'Òpera de París, que combinà l'estilisme de la famosa perruquera japonesa de França, Rei Kawakubo, que presentà cossos amb prominències al tronc, a la panxa, al tòrax. ... Les figures transformaven l'espai, presentat només en color blanc i amb llums fluorescents sobre ell. La música *Wave-Code A-Z* fou composta per Takehisa Kosugui. En aquesta composició trobem dues diferències amb les anteriors. Així com en la majoria d'obres tothom veu els cossos, objectiu de Cunningham per tal de poder distingir-ne bé el moviment, aquí era més aviat un trencaclosques: era molt

---

<sup>318</sup> [Text original traduït per l'autora]

The thing that interested me most, from the very start, was not the memory – it wasn't simply notation – but the fact that I could make new things. I look at some things and say, ‘Well, that's impossible for a dancer to do.’ But, if looked at it long enough I could think of a way it could be done.

difícil saber on començava i on acabava un cos. I aquí tampoc no es trobava la separació habitual entre dansa i vestuari en Cunningham: una estava pensada per a l'altra. (Santana, 2002, p. 101-102)

A banda de l'ús de Life Forms<sup>319</sup>, Cunningham continuà col·laborant amb d'altres eines digitals: manipulant el moviment humà amb d'altres suports no humans, com exemplificà *Biped* (1999) o mitjançant l'ús de la càmera de vídeo.

#### 4.2.2.3. *La incursió en sistemes de captura: Variations V (1967)*

El progressiu decantament del mode analògic del vídeo cap al mode digital permetrà el desenvolupament de la captura de moviment, un pas més enllà en la hibridació amb allò digital en dansa. Els captors situats al cos envien a l'ordinador les coordenades espacials del cos. Aquestes coordenades apareixen com un conjunt de punts que, enllaçats per un traç, esdevenen un gràfic que es mou en temps real d'acord amb el cos que els comanda.

En aquest nou concepte d'art, és possible “explotar la digitalització (treballant indiferentment text, sons, imatges fixes i en moviment), l'espectralitat (la imatge és autoreferent, no dependent d'un objecte real i sí d'un model), el ciberespai (l'espai electrònic), la instantaneïtat (el temps real), i la interactivitat, trencant la frontera entre productor, consumidor i editor”.

Aquest art és híbrid, ja que la hibridació és constituent de l'art electrònic. L'híbrid haurà de transitar entre l'espai físic i el ciberespai, entre el temps individual i el temps real, entre allò

---

<sup>319</sup> Les coreografies que Cunningham realitzà amb l'ajut de Life Forms són aquestes vuit:

1. *Polarity* 20.03.1990 Nova York, City Center Theatre
2. *Trackers* 19.03.1991 Nova York, City Center Theatre
3. *Beach Birds* 20.06.1991 Zurich, Theatre 11
4. *Loose Strife* 10.09.1991 París, Théâtre de la Ville
5. *Change of Address* 20.06.1992 Londres, Royalty Theatre
6. *Beach Birds for Camera* 15.10.1992 París, Ópera de París
7. *Enter* 17.11.1992 París, Ópera de París
8. *DoubleToss* 26.02.1993 Minneapolis, University of Minnesota

orgànic i allò inorgànic. Amb Lemos, concloem que “la hibridació (espai, temps i cos) sembla ser el paradigma de les arts electròniques d'aquest final de segle”.<sup>320</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 109-110)

El 1967 Cunningham crea el que avui anomenaríem un projecte de dansa i tecnologia interactiva: *Variations V*. Usant un experiment musical elaborat per John Cage, presenta un espai escènic on els ballarins i els sons interactuen mitjançant sensors ubicats a l'escenari. La proposta, concebuda per Cage, era la de possibilitar que el so estigués influït pel moviment. Utilitzant instruments com oscil·ladors, gravadores, ràdios d'ona curta, entre d'altres. Es van situar dotze antenes sobre l'escenari i en ésser envaït pel moviment dels ballarins, es disparaven sons. Hi havia cèl·lules fotoelèctriques aconseguides mitjançant Billy Klüver (Bell Laboratories) que podien disparar diversos tipus de sons. Les imatges de Stan VanDerBeek (1927-1984) i del seu assistent Tom DeWitt (1944) mostraven cossos fragmentats, elements del seu entorn com cotxes, arbres, homes en l'espai i d'altres informacions visuals de l'època. Totes elles foren editades per Nam June Paik.

Santana interpreta la funció de *Variations V* com a avantguardista, com un signe en la cadena evolutiva que força a caminar en una direcció determinada als que el segueixen: “els pensaments plantejats per Cunningham en el macrosistema formaren signes que han contribuït a la cadena evolutiva de l'art, participant en l'emergència d'aquesta nova era.”<sup>321</sup> (Santana, 2002, p. 96)

---

<sup>320</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>321</sup> [Text original traduït per l'autora]

Os pensamentos colocados por Cunningham no macrosistema formaram signos que contribuíram na cadeia evolutiva da arte, participando da emergência desta nova era.

Més endavant, quan ja es trobava molt afectat per l'avançada artrosi, l'ajut de l'ordinador li permeté ser mediat per ell per tal de dialogar amb el seu propi cos, la seva dansa i els seus ballarins. Podríem dir doncs, que el cos digital s'establí com a necessitat comunicativa entre creador i creació, però de cap manera es pot reduir aquesta relació de Cunningham amb l'entorn digital –com alguns han volgut interpretar– a una qüestió de necessitat. Sinó, per què, per exemple, hagués dissenyat *Loops* (2008)<sup>322</sup>, una instal·lació de projeccions interactives digitals amb imatges de *motion capture* de les mans i els dits de Cunningham? (Santana, 2002, p. 60-61)

Un altre resultat en combinació amb la nova tecnologia es realitza des de la Merce Cunningham Dance Foundation quan participa en el projecte *Hand-Drawn Spaces*, mitjançant les empreses Riverbed Group (Paul Kaiser, Shelley Eshkar, Jean-David Marrow i Marco Steinberg) i Unreal Pictures (Michel Girard i Susan Amkraut). La recerca per la captura dels moviments d'un ballarí en l'espai i en el temps continua amb ells quan es proposen crear una dansa específica per a l'ordinador, un nou programari coreogràfic, un nou mètode de notació. L'objectiu és generar un producte a mig camí entre instal·lació i multimèdia i pujar-ho a Internet.

Per començar, es capturaren imatges dels moviments dels ballarins i es treballaren des de l'ordinador per alterar-los mitjançant sensors sensibles a la llum i acoblats al cos de dos ballarins en moviment. Amb aquest sistema de sensors el moviment del ballarí és captat per una càmera òptica, digitalitzada i portada al programari *Character Studio* que permet al coreògraf refer les frases de moviments. Això possibilita, per exemple: situar el tronc d'una persona amb les cames d'una altra. Mai s'havia fet res de semblant amb aquest procediment.

---

<sup>322</sup> Segons Santana es tracta d'una creació del 2001, mentre que a segons Dance Bible està datada del 2008. *Cunningham, Merce (April 16, 1919 – July 26, 2009)*. Consultat a [http://www.dancebible.co.uk/?page\\_id=264](http://www.dancebible.co.uk/?page_id=264)



Aquest programa emmagatzema informació (*keyframes*) construint tot el procés (*frames-in-between*) només quan l'animació de dansa virtual és activada. El disseny de la trajectòria del moviment prové d'un conjunt de representacions abstractes, de codis que defineixen la imatge en moviment. Cunningham construï 71 frases de moviments que van suposar 22 minuts per poder ser capturades a l'estudi de Biovision, a San Francisco. La notació de la imatge digitalitzada es realitza per poder establir una posició exacta del ballarí a l'espai i de la trajectòria del seu moviment en qualsevol moment i en qualsevol part de cos.

Aquest projecte serví també per a crear *Biped* (1999). Durant la representació, les imatges dels cossos digitals dialoguen amb els ballarins reals. La col·locació d'una tela translúcida al prosceni permet que les imatges fluctuïn davant dels ballarins reals (Jeannie Steele, Jared Philipps, Robert Swinston) fins al punt que els virtuals semblen estar realment presents. (Santana, 2002, p. 104-105)

El pensament de Cunningham queda molt ben il·lustrat amb les seves pròpies paraules, a l'hora d'explicar els quatre esdeveniments principals en la seva trajectòria professional:

El primer [esdeveniment] va arribar amb el meu treball inicial amb John Cage, els primers solos, quan vam començar a separar la música i la dansa. Això va ser a finals dels anys quaranta. L'ús en aquest moment del que Cage anomenava "estructura rítmica" –el temps de longituds entre la música i la dansa– treballava per separat la coreografia i la composició musical. Això va permetre a la música i a la dansa tenir una independència en els punts estructurals. Treballar així des del principi, em va donar una sensació de llibertat en la dansa, lluny de la dependència en el procediment de nota per nota amb el qual m'havia acostumat a treballar...

El segon esdeveniment va ser quan vaig començar a usar operacions aleatòries en la coreografia, als anys cinquanta. El meu ús de procediments aleatoris està explícitament relacionat amb la coreografia. He utilitzat una sèrie de diferents operacions aleatòries, però en principi es tracta de l'elaboració d'un gran nombre de frases de dansa, cadascuna per separat, per a continuació, aplicar l'aleatorietat a l'hora de saber la continuïtat – quina frase segueix després de l'altra, com operen el ritme i el temps en el moviment, quants i quins ballarins hi podrien aparèixer, i on es troba en l'espai i com es divideix. Això va conduir i continua conduint, a nous descobriments sobre com passar d'un moviment a un altre, presentant gairebé sempre situacions en les quals es desafia la imaginació. Segueixo utilitzant operacions aleatòries al meu treball, trobant amb cada ball noves formes d'experimentar.

El tercer esdeveniment va ocórrer als anys setanta, amb el treball que hem fet amb el vídeo i el cinema. La càmera presenta un desafiament: té límits clars, però també dóna a la dansa unes possibilitats de treball que no són presents a l'escenari. La càmera pren un punt vista fix, però pot desplaçar-se. Hi ha la possibilitat de tallar a una segona càmera que pot canviar la mida del ballarí, cosa que des del meu punt de vista, també afecta al temps i al ritme del moviment. Alhora pot mostrar la dansa d'una manera que no sempre és possible a l'escenari: és a dir, l'ús de detalls que en el context més ampli de teatre no és possible. Treballar amb el vídeo i el cinema també em va donar l'oportunitat de repensar certs elements tècnics, com per exemple, la velocitat amb què es capta una imatge en televisió va fer que introduís en els nostres assaigs diferents elements relacionats amb els tempos que van afegir una nova dimensió al nostre treball de classe habitual.

El quart cas és el més recent. Durant els últims cinc anys, he usat el programa Life Forms, realitzat entre els departaments de dansa i ciència de la universitat Simon Fraser a la Colúmbia Britànica. Un dels seus usos és com a dispositiu de memòria, és a dir, un professor podria posar en la memòria dels exercicis a l'ordinador que es donen a la classe, i aquests

podrien ser examinats pels estudiants com a repàs. Tinc un petit nombre d'exercicis particulars que utilitzem en la nostra classe que ja són en la memòria [de l'ordinador]. Però el meu interès principal rau, com sempre, en el descobriment . Amb la figura de l'anomenat Editor de Seqüències, es poden produir moviments, introduir-los en la memòria i *a posteriori*, construir una frase en moviment. Això pot ser examinat des de qualsevol angle, fins i tot zenital, i és sens dubte, una gran ajuda per fer dansa amb la càmera. A més a més, presenta possibilitats que sempre hi eren, igual que amb les fotos, que sovint poden capturar imatges d'una manera que el nostre ull no havia pogut veure mai. El temps es pot canviar i es pot veure en càmera lenta com el cos canvia d'una forma a una altra. Òbviament, es poden produir formes i transicions que no són possibles en éssers humans, però com va succeir primer amb l'estructura rítmica, amb l'ús d'operacions aleatòries a continuació, seguit per l'ús de la càmera i de vídeo, i ara amb l'ordinador, estic encara més convençut de les noves possibilitats sobre les quals es pot treballar.

El meu treball sempre ha estat en procés. Un cop he acabat una dansa, m'ha ofert una idea per desenvolupar-la en la següent. Per tant, no penso en cada dansa com en un objecte, sinó com una breu parada en el camí.<sup>323</sup> (Vaughan, 1997, p. 276)

---

<sup>323</sup> [Text original traduït per l'autora]

The first came with my initial work with John Cage, early solos, when we began to separate the music and the dance. This was in the late forties. Using at that time what Cage called a "rhythmic structure" - the time lengths between the music and the dance - we worked separately on the choreography and the musical composition. This allowed the music and the dance to have an independence between the structure points. From the beginning, working in this manner gave me a feeling of freedom for the dance, not a dependence upon the note-by-note procedure with which I had been used to working. I had a clear sense of both clarity and independence between the dance and the music.

The second event was when I began to use chance operations in the choreography, in the fifties. My use of chance procedures is related explicitly to the choreography. I have utilized a number of different chance operations, but in principle it involves working out a large number of dance phrases, each separately, then applying chance to discover the continuity - what phrase follows what phrase, how time-wise and rhythmically the particular movement operates, how many and which dancers might be involved with it, and where it is in the space and how divided. It led, and continues to lead, to new discoveries as to how to get from one movement to the next, presenting almost constantly situations in which the imagination is challenged. I continue to utilize chance operations in my work, finding with each dance new ways of experiencing it.

The third event happened in the seventies with the work we have done with video and film. Camera space presented a challenge. It has clear limits, but it also gives opportunities of working with dance that are not available on stage. The camera takes a fixed view, but it can be moved. There is the possibility of cutting to a second camera which can change the size of the dancer, which, to my eye, also affects the time, the rhythm of the movement. It also can show dance in a way not always possible on the stage: that is, the use of detail which in the broader context of theatre does not appear. Working with video and film also gave me the opportunity to rethink certain technical elements. For example, the speed with which one catches an image on the television made me introduce into our class work different elements concerned with tempos which added a new dimension to our general class work behavior.

El 2008, Cunningham va realitzar la coreografia per a les mans a *Loops* amb dades de captura de moviment sota una llicència de Creative Commons que va ser la base per a la col·laboració de codi obert del mateix nom amb The OpenEnded Group.

L'any següent, l'interès de Cunningham en els mitjans de comunicació el va portar a la creació de *Mondays with Merce*. Aquesta sèrie per Internet proporcionà informacions desconegudes de la seva companyia de dansa i de la seva tècnica d'ensenyament mitjançant el vídeo –a la classe de tècnica avançada–, en els assaigs de la companyia, quant a imatges d'arxiu i entrevistes, a membres actuals i anteriors de la companyia, a coreògrafs i a col·laboradors diversos.

### **4.3. La dansa de la contemporaneïtat**

#### **4.3.1. Proposta terminològica per a la dansa de la contemporaneïtat: la transmodernitat**

Observant la profusió de nomenclatures a l'entorn de la dansa amb mediació digital, per causa de la seva joventut, s'imposa la necessitat de cercar un vocabulari unificador, de

---

The fourth event is the most recent. For the past five years, I have had the use of a dance computer, *Lifeforms*, realized in a joint venture between the Dance and Science Departments of Simon Fraser University in British Columbia. One of its uses is as a memory device: that is, a teacher could put into the memory of the computer exercises that are given in class, and these could be looked at by students for clarification. I have a small number of particular exercises we utilize in our class already in the memory. But my main interest is, as always, in discovery. With the figure, called the Sequence Editor, one can make up movements, put them in the memory, eventually have a phrase of movement. This can be examined from any angle, including overhead, certainly a boon for working with dance and camera. Furthermore, it presents possibilities which were always there, as with photos, which often catch a figure in a shape our eye had never seen. One the computer the timing can be changed to see in slow motion how the body changes from one shape to another. Obviously, it can produce shapes and transitions that are not available on humans, but as happened first with the rhythmic structure, then with the use of chance operations, followed by the use of the camera on film and video and now with the dance computer, I am once more aware of new possibilities with which to work. My work has always been in process. Finishing a dance has left me with the idea, often slim in the beginning, for the next one. In that way, I do not think of each dance as an object, rather a short stop on the way.

manera paral·lela a la tendència lògica que segueixen la resta de disciplines artístiques en l'actualitat.

Per tant, a l'hora d'abordar els estils del segle XXI, es farà èmfasi en allò en comú, més que no pas allò divergent, perquè al cap i a la fi, aquesta tesi vol centrar-se en l'ús de les tecnologies analògiques o digitals que en feren els seus coetanis i no pas en qüestions més vinculades als estils.

En un primer intent de clarificació doncs, es distingirà la dansa postmoderna –de curta vida–, de la dansa posterior, potser contemporània o potser no, però en qualsevol cas, hereva de la postmodernitat i per tant, immersa en la transmodernitat, concepte que manllevem de James Robey<sup>324</sup>, que ha copsat la identificació del moviment postmodern com a fenomen aïllat del Judson Dance Theater, durant els anys 1962-1964, per part dels joves ballarins. Segons Robey, es defineix el moviment postmodern com “els experiments per demostrar que qualsevol persona pot ser ballarí (sense tècnica o entrenament específic), qualsevol cosa pot ser un escenari i que qualsevol cosa pot ser un moviment de la dansa (caminar, lligar-se una sabata, menjar cereals)”. Aquesta manca de sentit de context dels ballarins contrasta, al seu parer, amb el col·lectiu d'escriptors i artistes, que en canvi, comprenen els conceptes del pensament postmodern que influeixen encara en ells: “la dansa contemporània d'avui ... és un desenvolupament de la postmodernitat (potser la transmodernitat) que integra, en lloc de fusibles, processos postmoderns amb tècniques modernes, així com elements clàssics i tradicionals. (Robey)<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> James Robey és ballarí de dansa contemporània, cap del Departament de Dansa i a la Universitat de Webster (Estats Units) i autor de la tècnica de Dansa Jazz i Syllabus.

<sup>325</sup> [Text original traduït per l'autora]  
Contemporary dance today ... is a further development of postmodernism (perhaps transmodernism) that integrates, rather than fuses, postmodern processes with modernist techniques as well as classical and traditional elements.

### 4.3.2. La dansa postmoderna (1962-1978)

La dècada dels anys seixanta, dècada on finalitza el tercer capítol d'aquesta recerca, és l'època daurada de la història de la dansa on els nous creadors busquen noves formes d'expressió. Els mestres britànics Ashton i MacMillan conviuen encara –en rivalitat, però– dins de la Royal Ballet. En aquesta dècada, les escoles de Graham (dansa moderna), de Balanchine (dansa neoclàssica), de De Mille (musical) i de Tudor (ballet) funcionen alhora i donaran lloc a joves personalitats arribades a les seves seves que crearan en direccions molt diferents entre elles. El panorama nord-americà del segle XX serà doncs, el més ric del món occidental. El món de la dansa clàssica i la contemporània però, es donaran la mà amb Rudolf Nureiev (1938-1993), que tot i ser un ballarí totalment clàssic, aprengué noves tècniques i estils. Amb la dansa de la postmodernitat la darrera barrera cau i serà un fet comú trobar dos estils, dues tècniques i dos conceptes de dansa sobre el mateix escenari. (Abad Carlés, 2004, p. 306-310)

I en aquest sentit, pot ser considerada reveladora la resposta que Cunningham dóna davant del qüestionament a la suposada unificació entre ballet i dansa moderna (o postmoderna):

(Cynthia Joyce) –“Pensa que la distància entre la dansa moderna i ballet s'ha eliminat?”

(Merce Cunningham) –“S'ha tornat borrosa, sí, hi estic d'acord. Però no en faig problema: penso que el moviment és moviment. Crec que el problema que la gent té és amb l'estil – la idea de com s'ha de fer alguna cosa. Però això varia. El moviment és encara moviment.”<sup>326</sup>

(Joyce)

---

<sup>326</sup>[Text original traduït per l'autora]

(Cynthia Joyce) –“Do you feel that the distinction between modern dance and ballet has broken down?”

(Merce Cunningham) –“It has become blurred, yes, I agree. But I don't have a problem with that: I think movement is movement. I think the problem people have is one of style - the idea of how something should be done. But that varies. Movement is still movement.”

El 1959 se'n fa un primer assaig quan Graham (escola moderna) i Balanchine (escola neoclàssica) comparteixen un mateix escenari, tot i que en dues parts diferenciades: *Episodes*. Un pas més enllà fou donat per la trobada entre Twyla Tharp (1941) i la companyia Joffrey Ballet amb *Deuce Coupe* (1973), on els ballarins dansen amb la música dels Beach Boys sobre un fons de grafitis americans. En aquest context de fusió estilística, apareix el moviment postmodernista nord-americà en l'àmbit dansístic, de terminologia obtusa, qüestió que esmenta Abad Carlés:<sup>327</sup>

La postmodernitat va sorgir com a reacció a les tendències estètiques, artístiques i de pensament imperants en els anys seixanta, és a dir, l'anomenat modernisme [sic]<sup>328</sup>. ... En l'àmbit historiogràfic anglosaxó es va passar per alt el fet que ja hi havia un moviment artístic amb aquest nom a Espanya i que abastava la fi de s. XIX i començaments del XX. Per a la historiografia anglosaxona, modernisme són tots els moviments artístics que van des del post-impresionisme<sup>329</sup> [sic] als anys seixanta. Per aquesta raó, el terme postmodernisme en la dansa s'ha d'entendre en aquest context i no des de la visió historiogràfica espanyola o fins i tot, continental.<sup>330</sup> (Abad Carlés, 2012, p. 217)

---

<sup>327</sup> La segona meitat del segle XX es caracteritza per la revolució científicotècnica de la tercera revolució industrial, amb els avenços de les tecnologies de les telecomunicacions i d'Internet, constituint la societat de la informació als països industrialment més desenvolupats. El postmodernisme qüestionà els principis estètics de la tercera revolució industrial, l'Era de l'Electricitat de McLuhan, que fins aleshores havien dominat el món occidental i refusà una història explicada sempre de la mateixa manera, amb la figura de la dona i de les minories ètniques no blanques absents. Això donà lloc a un relativisme en la història, sovint exacerbant: així arribem, per exemple, a negar l'holocaust. Aquestes i d'altres aberracions van provocar que, tot i que inicialment es veié el postmodernisme com una finestra oberta, després fos criticat perquè podia ser usat per argumentar qualsevol opinió subjectiva.

<sup>328</sup> Se suposa que l'autora ha realitzat una traducció literal, però no contextual, del terme anglosaxó "modernisme", que s'hauria de traduir per "modernitat".

<sup>329</sup> Un cop més, la profusió de termes confon al lector: la paraula "postimpressionisme" hauria de referir-se exclusivament als autors que seguien cronològicament al grup impressionista francès. I per tant, es circumscriu a artistes com Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri Rousseau, Georges Seurat, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh i pocs més.

<sup>330</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

És ara quan apareix la vertadera avantguarda en dansa, equiparable a les segones avantguardes plàstiques –per bé que amb retard– atès que tot el que es podria titllar d’innovador entre els anys 40 i 60, no deixaven de ser experimentacions aïllades individuals.<sup>331</sup> (Pérez Soto, p. 101-102)

Quant a l’expressió “postmoderna”, terme provinent de l’arquitectura i l’escultura, s’escolta per primer cop l’any 1975, molts anys després del seu naixement als Estats Units, l’any 1962. En concret, significa “després (i en contra) d’allò modern”. Fins i tot, més acotat: contra l’estil de Martha Graham, Doris Humphrey i de José Llimon. És aplicable a l’avantguarda centrada en la Judson Church Dance Theater, grup de dansa promocionat i ubicat per l’església Judson Memorial de Nova York i a un període que no hauria d’anar més enllà de 1960-1978.”<sup>332 333</sup> D’altra banda, “és important considerar la marginalitat i en algun sentit, l’elitisme, d’aquestes experiències que es donaven en una societat marcada pel conservadorisme i la reacció. Aquesta marginalitat s’estén a tota la primera època del Judson Dance Theater (1962-1964)”<sup>334 335</sup> (Pérez Soto, p. 105-106).

Entre el 1961 i el 1962 es va realitzar un taller de composició a càrrec del músic Robert Ellis Dunn (1928-1996) a l’estudi de Cunningham de Nova York. Hi van assistir entre d’altres, Trisha Brown (1936), Yvonne Rainer (1934) i Lucinda Childs (1940). Entre el 1962

---

<sup>331</sup> També en opinió del mateix autor, el millor estudi sobre la Judson Church és el de Sally Banes: *Terpsichore in sneakers, post-modern dance* (1977), Wesleyan University Press, USA, 1987. De la mateixa Sally Banes, s’ha publicat *Democracy’s Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, Duke University Press, Durham, 1993, i *Reinventing Dance in the 1960s*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003. (Pérez Soto, 2008, p. 105)

<sup>332</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>333</sup> El moviment de la Judson Church té el seu origen en un llarg període d’experimentació: des del 1946, amb Merce Cunningham i John Cage, des del 1957 amb James Waring (1922-1975) i la seva *Living Theater* a Nova York, i des del 1955 el *Dancer’s Workshop* d’Anna Halprin a San Francisco. A ells cal atribuir les obres experimentals de Alwin Nikolais (1912-1993). (Pérez Soto, p. 105).

<sup>334</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>335</sup> “Fins al punt que pràcticament no hi ha registres de l’enorme quantitat de coses que es van fer que han estat recordades gairebé exclusivament a partir de fotografies i relats” (Pérez Soto, p. 105).



i el 1964 ells mateixos van organitzar les trobades de dansa al gimnàs de la l'església baptista Judson Memorial, al barri de Manhattan. En un total de catorze trobades es van presentar unes dues-centes coreografies. Entre el 1964 i el 1968 aquestes trobades es van ampliar a d'altres ciutats nord-americanes on s'hi van integrar més coreògrafs<sup>336</sup>, però l'època de difusió es situa entre el 1968 i 1978, en el context del moviment *hippie*, de les grans lluites pels drets civils dels negres, de les protestes contra la guerra al Vietnam i les revoltes estudiantils. La política, per tant, no resta al marge de la dansa:

Aquesta és també una època de revolució cultural en les arts i en tots els àmbits de la vida nord-americana, i el destí d'aquesta revolució (el seu naufragi) als anys 80, en què s'imposa el conservadorisme de Ronald Reagan, va afectar profundament la dansa. En termes generals es pot dir que en aquests deu anys es van accentuar progressivament tres èmfasis culturals que es fan presents en l'exercici de totes les arts. Els que es van acollir a les influències orientalistes (ja des de John Cage hi havia una profunda influència del budisme zen, i ara es multipliquen els grups dels més diversos ritus budistes, hinduistes, taoistes, etc.); els que van radicalitzar les seves opcions polítiques (és l'època del guevarisme, els Panteres Negres, l'islamisme de Malcolm X, els moviments sindicals chicanos i xinesos); els que van reorientar la cultura hippie cap a l'hedonisme del mercat, del qual sorgirà la filosofia adaptacionista i *light* dels *yuppies*.<sup>337</sup> (Pérez Soto, 2008, p. 105-106)

Cunningham és l'inspirador a nivell metodològic de la dansa postmoderna, especialment pel que fa als processos de construcció amb procediments d'atzar i d'aleatorietat, per bé que

---

<sup>336</sup> Meredith Monk, Kenneth King, Kei Takei, Phebe Neville.

<sup>337</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

no en formi part. D'altra banda, la influència de la *postmodern dance* trobarà la seva continuïtat als anys 80 amb William Forsythe (1955) i Mark Morris (1956).<sup>338</sup>

La postmodernitat dansada desacralitza la tècnica clàssica, la relació música-dansa (recorregut ja iniciat per Cunningham) i l'espai teatral. Això significarà la incorporació del cos comú i del moviment quotidià, i fins i tot, de la circumstancial i aparent negació del moviment: *Duet* (1957), una obra acompanyada d'una no-partitura de John Cage, l'equivalent en dansa de *4'33''* musical de Cage (1952): Taylor<sup>339</sup> apareixia dret i immòbil al costat del pianista David Tudor, que tampoc tocava el piano. Al dia següent Louis Horst li dedicà una pàgina en blanc a l'*Observer*:

Si Taylor plantejava la negació del moviment, Horst li responia negant-li la crítica del mateix. La pregunta que altres crítics formulaven era encara més clara: "Pot el no res portar a alguna cosa?" El desconcert del públic i crítica era evident. Si no hi ha moviment, es pot parlar de dansa?<sup>340</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 324)

Un altre equivalent de *4'33''*, però en el camp plàstic, fou *Zen for film* (1964), obra de Naum Paik, ja que no conté imatges. L'auditori en la primera obra fou qui produí sons i en la segona obra, l'auditori s'hagué de concentrar a mirar la pols del projector o les marques de la pantalla blanca. Paik també hi aparegué, just al davant la pantalla com a part de l'obra, il·luminat pel focus del projector. (Dixon, p. 94)

---

<sup>338</sup> A partir d'aquest moment s'evitarà en aquesta tesi qualsevol intent de classificació d'estil, puix que, tal i com s'ha comentat en l'anterior apartat, rarament s'ha trobat una descripció unívoca per a cada artista.

<sup>339</sup> Després del seu treball amb Cunningham, Taylor marxà amb la companyia de Martha Graham en la qual romangué fins a finals dels anys cinquanta, quan fou escollit per Balanchine per participar en l'experiment que donar lloc a *Episodes* (1959). (Abad Carlés, 2004, p. 324)

<sup>340</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Es podria dir que els postmoderns tradueixen *l'objet trouvé* dadaista al *mouvement trouvé* (Abad Carlés, 2004, p. 336), que pretén explorar la quotidianitat del cos amb cossos comuns, de la mà de Taylor, i de moviments quotidians o d'altres disciplines físiques, de la mà de Paxton. Als anys 70, Paxton va sistematitzar un nou mètode de creació coreogràfica o tècnica corporal: el contacte-improvisació (*contact-improvisation*), incorporant-hi elements de les arts marcial, els esports i els jocs infantils. A la dansa *Acapulco*, de Judith Dunn, una dona planxava la roba mentre una altra pentinava els cabells d'una tercera dona, que es limitava a dir "uix!".<sup>341</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 56)

D'entre els efectes de les desacralitzacions esmentades, hi hauria també la ubicació de la dansa en espais públics i urbans, descrit per Pérez Royo al llibre *A bailar a la calle!* (2008). “En aquesta proposta també està contingut un principi de la postmodernitat, on les ciutats són com organismes vius i culturals, miralls dels seus pobles i cultures. ... Qualsevol espai pot ser ballat”<sup>342</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 55).

Com també, l'ús de tècniques d'atzar i d'aleatorietat en la composició coreogràfica: Taylor s'inicià amb Cunningham en la *chance choreography* i prou que ho recordaria: després d'haver-se après les diferents seccions del ballet *Dime a Dance* (1953), tal i com Cunningham requeria, no arribà a ballar-lo mai perquè el seu número no sortí escollit abans d'entrar a escena. (Abad Carlés, 2004, p. 322-323) De fet, la contribució en l'ús de nous mètodes coreogràfics compositius va ser resultat d'una recerca incessant per causa de l'avversió a les fórmules anteriorment usades pel ballet o per la dansa moderna, i d'aquesta manera, “va aconseguir crear nous processos de composició coreogràfica que variaven de la

---

<sup>341</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>342</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

dansa construïda per atzar o creada a través de la improvisació, el ‘contacte improvisació’, fins i tot jocs matemàtics o basats en els principis d’aleatorietat i caos”<sup>343</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 61).

Finalment, la dansa postmoderna indica l’arribada, per primer cop en la seva història, d’un explícit sentit de l’humor que Taylor ofereix al seu públic: “quan sembla que un ballarí és a punt d’iniciar un solo, desapareix d’escena; quan un ballarí ha realitzat un solo, marxa d’escena caminant, com si fos al carrer, sense fer cas al públic que aplaudeix... Tan aviat, doncs, veiem com ens pica l’ullet, com ens ignora”<sup>344</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 326). La ironia està servida.

En aquesta cojuntura d’elements descrits, hom està assistint doncs, a la desmitificació de la dansa, del coreògraf i de l’intèrpret, com a conseqüència de la introducció de la quotidianitat en la dansa: els tallers de la Judson permetien que no professionals de la dansa actuessin, utilitzant fins i tot, els gests més quotidians del cos, com caminar, saltar, etc. D’aquesta manera, s’apropa la dansa a persones que n’havien estat sempre allunyades. Basant-se en aquesta pràctica, la Judson proposa a una persona qualsevol sigui coreògrafa, ja que “la dansa no hauria d’estar separada de la vida, de la vida quotidiana les persones, així es desconstruïa la proposta burgesa que l’art és una activitat especialitzada on l’artista és d’una categoria especial i diferent de les persones comunes”<sup>345</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 52-54).

---

<sup>343</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>344</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>345</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

I de la mateixa manera, l'èmfasi serà posat més “en el procés que en el producte final, atès que no hi havia necessitat d'un producte artístic acabat per a ser venut com a mercaderia”<sup>346</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 60). A tant arriba aquesta persecució, que es produirà un canvi de paradigma del que en el territori dansístic es considera que és el moviment i fins i tot, la dansa.

En la curta vida del moviment de la *postmodern dance*, la tecnologia electrònica però, sembla quedar relegada a un segon pla, ja que l'objecte d'estudi principal del grup postmodern era explorar qualsevol cos i qualsevol moviment en el seu entorn natural. No serà fins als anys 80 en què apareguin forces continuadors de les darreres incursions digitals de Cunningham.

De fet, a finals dels anys 60, Trisha Brown (1936), n'és ja una precoç hereva: el 1966 Brown presenta *String*, formada per l'encadenament de tres danses compostes anteriorment: *Motor* (1965), *Homemade* (1965) i *Inside* (1966). A *Motor*, dansa creada per a un aparcament a Michigan, hi havia un duet de la pròpia Brown sobre un monopatí i un conductor de camió que, sense assaig previ, il·luminava la *performance* de Brown. A *Homemade* i a *Inside* també projectava imatges d'ella mateixa ballant la mateixa *performance*. En totes aquestes obres sempre tenia al públic assegut a terra, formant un rectangle, recreant d'aquesta forma les parets del seu estudi. A *Roof Piece* (1971) els ballarins representaven les seves obres en els sostres dels edificis del baix Manhattan. I a *Skymap* (1969), Brown fa la temptativa de crear una dansa ballada al sostre, per a la qual cosa necessità que el públic s'estirés al terra per a poder contemplar l'obra. (Martínez Pimentel L. C., p. 57-60)

---

<sup>346</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Els hereus del postmodernisme, ja als anys vuitanta, seran, entre d'altres, William Forsythe (1949), Mark Morris (1956) o Twyla Tharp (1941). Aquesta darrera, per exemple, a la seva companyia fusionà dansa postmoderna i clàssica: puntes i sabatilles esportives alhora. Per a Tharp, tal divisió era absurda perquè casava perfectament: “allò clàssic és allò que roman i allò contemporani és el que viu el moment”<sup>347</sup> (Abad Carlés, 2004, p. 341). De totes ells però, només Forsythe s'aproximarà a la tecnologia digital amb el CD Rom *Improvisation Technologies*.<sup>348</sup>

### 4.3.3. La dansa contemporània i la dansa experimental

Si en l'anterior apartat s'ha deixat clar que els postulats dels postmoderns han tingut continuïtat més enllà del seu moviment, i que per tant, esdevenen *transmoderns*, no ho és menys que la dansa contemporània –paradoxalment titllada de “no acadèmica” als escrits de Pérez Soto i d’“acadèmica” als de J.A. Sánchez–, ha adoptat i adaptat diferents aspectes postmoderns i/o moderns (és a dir, pertanyents a la dansa anterior).

Sigui com sigui, de manera general es pot establir –potser– que la dansa que s'anomena contemporània, generalment va referida a l'estil que flueix dins del riu de la dansa postmoderna, és a dir, cap als anys setanta i que d'ella mateixa, en neix un afluent, més avantguardista si es vol, que porta a l'extrem les investigacions iniciades pels seus pares i avis. I de la mateixa manera, tot el caudal, indistintament d'una o altra procedència, acaba

---

<sup>347</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>348</sup> Veure pàgines 345-346.

desembocant al mar: la contemporaneïtat.<sup>349</sup> Per tant, escatir en quin calaix de l'armari s'ha d'ubicar un o altre coreògraf, no és l'objectiu d'aquesta recerca.

Tanmateix, no tindria *per se* cap sentit des del moment en què, d'una banda, no hi ha fractura sinó continuïtat, tal com ja s'ha explicat, i de l'altra, cada artista viu en evolució constant, aquest suposat armari seria inexistent.

Així, els crítics de dansa, han anomenat aquestes coreografies aparegudes cap als anys noranta, de la manera que han considerat escaient, fins i tot, *malgré* o a desgrat dels seus autors. Per exemple, Bruce Nauman (1941), Juan Domínguez (1964), Xavier Le Roy (1963), Trisha Brown (1936), Jérôme Bel (1964), La Ribot (1962), William Pope L. (1955) o Vera Mantero (1966) formen part d'un estil que els crítics han anomenat "dansa abstracta" pel fet de tractar els elements constitutius de la dansa i teoritzar sobre els seus límits. Ells en canvi, en rebutgen aquest nom. (Lepecki & Conde-Salazar, p. 117)

Posiblement cansats d'ésser batejats per tercers, l'any 2001, un grup compost per molts d'aquests coreògrafs (i també crítics) es van reunir a Viena per redactar un document presentat a la Unió Europea per tal de pautar una política europea de dansa i arts escèniques. Ja en aquell primer document renunciaven a esmentar el seu art amb un únic mot i per exemple, citaven "*performance art, art en viu, events, body art, dansa teatre contemporània, dansa experimental, nova dansa, performance multimèdia, site specific, instal·lació corporal, teatre físic, laboratori, dansa conceptual, independent, dansa/performance postcolonial, dansa de carrer, dansa urbana, teatre dansa, etc.*"<sup>350</sup>

<sup>349</sup> Segons Pérez Royo (comunicació personal, 19 de gener de 2012), la dansa contemporània apareix a Espanya amb l'adveniment de la democràcia, l'any 1975.

<sup>350</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Textr provinent del *Manifiesto for a european performance policy* (2001), dins Lepecki (p.117).

Tot i així, Lepecki argumenta que no és del tot desencertat parlar de la “dansa conceptual”, dansa que ell identifica també amb el moviment d’art conceptual del anys 60 i inicis del 70, un corrent crític cap al capitalisme tardà, amb el qual es compartiria l’esperit crític contra la representació, l’autoria i les institucions; la tendència a la fusió entre el que és visual i el que és lingüístic, i alhora entre els gèneres; i finalment, l’interès en l’acció, en el minimalisme i en la política. (Lepecki & Conde-Salazar, p. 118)

El crític de dansa José Antonio Sánchez, en canvi, quan es refereix a aquest grup d’artistes, parla de “nova dansa”, per contrast amb la “dansa contemporània”, que considera conservadora. La descripció que en fa Blanca Calvo és tan significativa com precisa:

La nova dansa no inventa gairebé res, renova les idees i els recursos amb els quals s’han enriquit la creació coreogràfica les successives generacions de creadors/res del nostre segle ... : la utilització del moviment no codificat (Fuller, Duncan, Graham, Cunningham) i del moviment quotidià (Trisha Brown, Yvonne Rainer, Pina Bausch), la consideració de la paraula i el gest com a material coreogràfic (Wigman, Brown, Bausch), l’exploració de les possibilitats de moviment del propi cos (Rainer, Steve Paxton, Deborah Cal), l’ús de la improvisació com a mitjà de construcció de l’espectacle (Brown, Carole Schneeman, Wigman, Bausch), el recurs a la repetició com a mitjà per facilitar la comprensió del nou llenguatge (Rainer, Brown, Lucinda Childs), la col·laboració estreta amb artistes d’altres disciplines (Cunningham, Childs, Simone Forti, Lloyd Newson), la col·laboració de ballarins amb intèrprets sense formació específica o amb formació en altres disciplines artístiques i la substitució del mer executant per l’intèrpret / ballarí actiu / creador (Brown, Paxton, Rainer, Anne Carlson), la transdisciplinarietat o supressió de les barreres entre els gèneres: *dansa-performance*, *dansa-vídeo*, *dansa-instal·lació*, *dansa-poesia* ... (Rainer, Meredith Monk,



Douglas Dunn, Newson), la utilització de tècniques compositives preses de les avantguardes pictòrica i literària: l'atzar, el joc, el collage (Cunningham, Forti, Monk), la utilització de la dansa com a mitjà d'autoconeixement (Wigman, Halprim, Hay, Carlson), la introducció d'elements expressius, autobiogràfics o diferencials (Rainer, Schneeman, Newson), la possibilitat de presentar els treballs en espais no convencionals (Cunningham, Childs, Monk), el diàleg directe amb el públic (Forti, Schneeman, Bausch), la relaxació de l'autoria i l'atenció al procés i la concepció dels treballs com a obres en procés (Paxton, Rainer, Brown), etc.<sup>351</sup> (Calvo & Sánchez, p. 192-193)

I en les entrevistes respectives, tant Victoria Pérez Royo (comunicació personal, 19 de gener de 2012) com Isabel de Naverán (comunicació personal, 31 de març de 2012), declararan també preferir el terme “dansa experimental” enlloc del que tria Lepecki per a aquesta variant de dansa:

La "dansa contemporània" i la "coreografia experimental" són una cosa diferent. La dansa d'avui és molt diferent del que es feia fa uns anys: encara succeeix en viu ja no es pot categoritzar en dansa contemporània. A partir dels anys 90 dansa ja no és coreografia, ja no és escriptura de la dansa, sinó la dansa com a text perquè és més que únicament ballar.

Els artistes que interessin al Festival IDN són autors que parlen de "coreografia experimental": el terme "coreografia" es refereix a la reflexió i a la dansa com a text i la paraula "experimental" es refereix a experiència. (I. de Naverán, comunicació personal, 31 de març de 2012)

D'altra banda, cal també realitzar el saludable exercici de qüestionar els teòrics que en parlen, a vegades des d'una òptica purament teòrica, ubicada en el desconeixement de la

---

<sup>351</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

pràctica dansística, o bé, en la posició antagònica. Parafraçant Àngels Margarit, “quan més abstracte és tot, més construccions filosòfiques i més valors històrics hi ha, més discursos basats en la paraula trobem”. I “no cal” –dirà, referint-se a les propostes d’espectacles– “negar els altres discursos no basats en la paraula” (M<sup>a</sup> A. Margarit, comunicació personal, 8 de febrer de 2011).

#### **4.3.4. Corpus teòric: la nova consciència de corporalitat en la dansa de la contemporaneïtat**

El desplaçament de la dansa, abans centrada en la narrativitat, cap a una poètica de la corporalitat, amb tots els matisos possibles, no és patrimoni exclusiu de la digitalitat. La majoria de novetats que la digitalització de la dansa expressi, es presenten ja de manera embrionària o menys manifesta, en el si de la dansa contemporània més innovadora (és a dir, en el que s’ha identificat amb dansa “conceptual” o “experimental”) que habitualment prescindia d’eines digitals.

Conseqüentment, preguntar-se si aquestes novetats ja hi eren poc abans del segon mil·lenni, comporta també qüestionar-se el vertader caràcter innovador de la dansa que incorpora elements digitals. Però aquesta és una hipòtesi que es resoldrà a la fi del capítol, donat que primer cal comprendre què està passant en el si del cos contemporani i que en relació a ell, es fa necessari descriure la relació dansa-*performance*, cos-pensament, cos-corporalitat, moviment-presència, temps-temporalitats i espai-espacialitats.

Es fa necessari però, un advertiment previ a la lectura d’aquesta secció, acollint-se en allò expressat en l’estat de la qüestió: tot el que aquí s’exposa forma part d’un cos teòric de molt recent elaboració i això explicaria la necessitat de citar, més sovint del que seria habitual, als

dos grans teòrics de la dansa actual: José Antonio Sánchez, al territori espanyol, i André Lepecki, el llibre del qual se situa entre les lectures més rellevants a nivell internacional.

#### 4.3.4.1. *Dansa versus performance*

Al llistat de conceptes confusos, sobretot pel seu ús massiu i a vegades paradoxal, cal afegir-hi la paraula en llengua anglesa *performance*, traduïda per “acció”.

Circumscriure cronològicament l’art d’acció no és difícil perquè es troba limitat a un espai històric concret, però de la mateixa manera com s’esdevenia amb el terme “dansa postmoderna”, les seves premisses s’estenen molt més enllà i ens arriben fins al dia d’avui, a vegades sota el mateix nom i/o sota d’altres variants del tipus “dansa performativa” (*performance dance*), “performador” (*performer*) o fins i tot, “performativitat”, etc.

És obvi que ni l’Institut d’Estudis Catalans (IEC) ni la Real Academia de la Lengua Española (RAE) no poden donar per vàlids –encara– aquests mots, tots ells adaptació d’un neologisme, potencialment traduïble –i per tant, obvia en la seva forma original– per “art d’acció”, “accions”, “actuador”, etc. Sigui com sigui, cal conèixer el significat real del terme *performance* en la seva particular relació amb la dansa de finals del segle XXI, mediada per tecnologia o sense mediar.

El terme anglès “performatiu” va ser utilitzat l’any 1955 per primer cop per part de John L. Austin, filòsof del llenguatge, en un cicle de conferències titulat *Com fer coses amb paraules*. Des de finals dels 80, les tradicionalment anomenades “arts escèniques” (teatre, dansa, música, circ) van arribar a ser repensades en el context de l’actuació i “es va tendir

aleshores a parlar d'‘estètica performativa’ per descriure la investigació que posa l'accent en la presència fundacional del cos i en els seus gests en els processos de creació i de recepció”

<sup>352</sup> (Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade Nova de Lisboa, 2014).

La interpretació que en fa Christine Greiner, s'ajusta al sentit original d'aquesta definició: la *performance* perviu en el record de qui ho contempla i de qui ho executa, depassa els límits de la dansa a nivell disciplinar, i és un exercici intel·lectual sobre la posició política del cos en el món: “la performativitat és el procés que caracteritza l'acció no verbal. Així, fins i tot quan es tracta d'un discurs, la performativitat estaria en l'acció de les paraules i no en el seu significat. Neix i s'organitza en el cos”. I referint-se als seus autors (Austin, Judith Butler i Derrida), afegeix que, malgrat els accents en aspectes diversos, el que sembla comú a tots ells és el reconeixement que “la *performance* no acaba quan l'acció acaba davant dels nostres ulls. Sobreviu en diversos sentits, en el cos del que l'executa, en el que hi assisteix i en l'ambient on té lloc”. (Greiner, p. 214-215)

D'altra banda, les experiències de dansa-*performance* reclamen uns enfocaments que superen l'antic binomi artista-públic i suggereixen la necessitat de concepcions actualitzades per repensar maneres de traduir i reflexionar sobre els pensaments de la dansa (crítica i curatela), de les polítiques culturals, així com de les estratègies per conrear memòria i documentació. Per tant, “en la mesura que debaten i repensen el cos, les noves danses-*performances* es transformen en un mitjà poderós per lluitar amb aquestes qüestions i moltes

---

<sup>352</sup> [Text original traduït per l'autora]

O termo inglês performative foi utilizado por John L. Austin, em 1955, numa série de conferências intitulada “How to do things with words”. Austin era um filósofo da linguagem que defendia o poder transformador dos discursos. A partir do final dos anos 80, as tradicionalmente designadas ‘artes do espetáculo’ (teatro, dança, música, circo) passaram a ser repensadas no âmbito da performance, que se alargou a modalidades até então consideradas fora do campo da arte. Tendencialmente passou a falar-se em ‘estéticas performativas’ para designar a investigação que sublinha a presença fundadora do corpo e dos seus gestos nos processos de criação e de recepção.

altres referents als jocs de poder i a les biopolítiques del món contemporani”<sup>353</sup> (Greiner, p. 214-215). Un cop més, la dansa roman vinculada a la política.

Finalment, Sánchez atorga un caràcter de permeabilitat a la dansa performativa, entenent que en ella traspua la pluja fina d’elements procedents de diverses disciplines, ampliant així la paraula ”intèrpret” en l’accepció literal del terme, és a dir, esdevenint executor i alhora traductor dels propis pensaments o dels altres; “intèrpret” doncs, d’un altre llenguatge:

L'encreuament de la dansa i el teatre amb la *performance* ha possibilitat un tipus de discursos escènics situats en una zona transdisciplinar, on els intèrprets han deixat de ser mers executors per esdevenir persones que pensen amb el seu cos. ... Els creadors escènics s'han llançat apassionadament a un treball que transcendeix les fronteres dels gèneres i defuig la identificació del fet escènic amb el simple divertiment. (Sánchez J. A., 2005)

També Isabel de Naverán, que reconeix la manca de consens, matisa que les construccions com *Self Unfinished*<sup>354</sup>, per exemple, prefereix qualificar-les de “pràctiques performatives”, enlloc de “*performance*”, així com parlar de “peces” enlloc d’obres. (I. de Naverán, comunicació personal, 31 de març de 2012)

En canvi, contrastat en les converses mantingudes amb la crític de dansa Bàrbara Raubert, “això està molt definit i no hi ha escletxes” i conclou que la *performance* va associada a alguna acció que perviu en el temps, de caràcter inesperat per als assistents i esdevenint-se en un espai no escènic:

---

<sup>353</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>354</sup> Veure pàgines 516-517.

“*Performance*” és una actuació extraquotidiana sense quarta paret i que requereix a la persona que actua. És una acció que és a mig camí entre quotidianitat i l’art. Apareix sempre per sorpresa, trencant el temps natural i no sabem ni quan començarà, ni quant durarà, ni què s’hi farà. És un trencament del temps natural i és l’intèrpret qui trenca el ritme de la gent, del seu espai. Mai és en un escenari. Per tant: no és la conferència performàtica d’Antúnez, ni *Afasia* .... això serien obres obertes, simplement.

Tampoc coincideixo amb la separació entre *performance* i *art performance*. És el mateix. A partir de l’art d’acció ha evolucionat, però continua tenint aquests elements.

La dansa és sempre en un espai extraquotidià que no s’alimenta del moment. Té dues variants: la “dansa performàtica” (com els espectacles de La Ribot), que conté poca dansa i és en un entorn de normalitat. No hi ha un art de “*performance*”, sinó artistes que se serveixen de diferents medis per situar l’art a un nivell molt proper a la vida (sense quarta paret, sense butaques, en un espai no necessàriament teatral, com pot ser una galeria d’art, etc.). L’altra variant és la “*performance* multimèdia”, com per exemple, el cas de Jean le Favre. (B. Raubert, comunicació personal, 2 de desembre de 2011)

Existeixen doncs, dos tipus d’espectacle no pròpiament dansístics: obres obertes (tals com *Afasia* o la conferència *Protomembrana* d’Antúnez) i *performances* (que mai són en un escenari). D’acord amb aquesta definició, res que no contempli aquests factors no seria *performance* i per tant, molts dels espectacles o comentaris que es troben sovint associats a aquest terme en tot tipus de publicacions, no ho serien.

#### 4.3.4.2. *El cos, instrument de pensament*

En paraules de Sánchez “la nova dansa es constitueix abans que res com un pensament del cos, com una temptativa d'indagar sobre aquesta manera com el cos pensa que escapa a la nostra consciència habitual” (2005).<sup>355</sup> Pot semblar estrany situar l'eix central d'una activitat física en el pensament, sobretot perquè històricament, la dansa s'havia centrat en tota mena de qüestions relatives a l'art i a la seva expressió.

Però el cert és que la recerca d'un pensament del cos, fins i tot d'un pensament de la carn, forma també part d'una tradició teatral que es remunta a l'expressionisme i també al surrealisme i en concret, en la idea d'un llenguatge corporal més efectiu que el verbal. Una idea que reapareixia en les formulacions d'Antonin Artaud (1896-1948), que proposava trencar la fixació del text teatral per trobar "una espècie de llenguatge únic a mig camí entre el gest i el pensament"<sup>356</sup> (Sánchez J. A., 2006, p. 183), que respongués al concepte exclusivament mental del cos.

Només a partir de Cunningham i continuant amb els postmoderns Yvonne Rainer (1934), Simone Forti (1935), Steve Paxton (1939), Trisha Brown i Carolee Schneeman (1939) entre d'altres, es va començar a introduir el pensament en l'acció escènica: “al ‘*motion from emotion*’ de Martha Graham no es va oposar un ‘moviment del pensament’: no es tracta de pensar un moviment, ni de moure per pensar, sinó, en paraules de Mónica Valenciano, ‘posar els pensaments en moviment’”<sup>357</sup> (Sánchez J. A., 2005). El moviment ja no és resultat, doncs, “de la partitura rítmica, ni de la composició visual, ni de l'estructura dramaturgic, i molt menys de l'emoció, el moviment és en si mateix un procés de reflexió divers al procés de reflexió intel·lectual” (Sánchez J. A., 2005).

---

<sup>355</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>356</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>357</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Al territori espanyol, autores nascudes en el si de la dansa contemporània, tals com Blanca Calvo, La Ribot, Olga Mesa, Elena Córdoba, Ana Buitrago, Mónica Valenciano o Àngels Margarit, a Catalunya, agafen el relleu del grup postmodern en el recorregut del cos com a objecte d'estudi. Això no obstant, “hi ha alguna cosa en el tractament del cos que distancia la proposta d'aquestes coreògrafes de moltes propostes de dansa contemporània”<sup>358</sup> (Sánchez J. A., 2005).

En totes aquestes obres l'espectador és testimoni de la sinèrgia entre quatre fets que es poden encadenar: en primer lloc, la idea del cos com a eina de pensar significarà la composició d'una “dansa del pensament” –si es vol–. En segon lloc, atès que la dansa del pensament s'allunya dels circuits comercials, comportarà un sacrifici econòmic als seus pensadors. El resultat lògic d'aquest dos primers factors serà la promoció sobre l'escenari del monòleg o del diàleg –de dues o tres solistes, a tot estirar–. Finalment, s'accentuarà l'autonomia de l'executant, que veurà créixer la seva influència i opinió, molt més enllà del que seria esperable en una companyia de dansa clàssica o contemporània habitual, perquè aquí s'està traduint –que no traint– a si mateix.

Un bon exemple d'aquest acostament cap a la presentació de l'intèrpret, més que no pas de la representació del que d'altres pensen al seu lloc, en seria l'obra *Capricis* (estrenada l'1 de març 2014 a Barcelona), d'Àngels Margarit, que no deixa de ser una polifonia instrumental, en el sentit literal i metafòric del terme: hi sobta la capacitat d'explotar els múltiples registres corporals de cada intèrpret (un total de 17 ballarins i ballarines), fins al punt d'adequar cada cos a una veu i a un caràcter musical (de la partitura de Paganini que un

---

<sup>358</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



violinista interpretava en directe) i cada veu a una frase en moviment. Era obvi que d'una banda, Margarit havia conegut la particularitat de cada cos abans de dibuixar-ne la coreografia, i de l'altra, que també el ballarins havien facilitat i participat activament en aquestes correspondències.

#### 4.3.4.3. *Moviment versus presència*

La “nova dansa” comparteix un altre comú denominador en totes les seves múltiples cares: la importància concedida a la lentitud, a allò immòbil i a la repetició. La coincidència d'aquests tres fenòmens revela que l'embrió que s'està gestant a les entranyes del cos que balla, atorga gran importància a la simple presència. Perquè ella sola ara confereix validesa al cos que balla, ja estigui –aparentment– immòbil, o desplaçant-se en exasperant lentitud o bé, perpetuant el gest.

Si en la dansa moderna s'explota la relació dansa-moviment continu, la dansa contemporània dels anys noranta qüestiona aquesta relació i “esgota la modernitat”, expressió que Lepecki manlleva del títol del llibre de Teresa Brennan. (Lepecki & Conde-Salazar, p. 24)

A *Exhausting modernity*, la filòsof feminista Brennan proposa, sota una mirada que combina les teories de Marx i Freud, una nova economia de la modernitat basada en la circul·lació d'energies i afectes, vist que el sistema capitalista ha esgotat els recursos ambientals, financers i personals (provoca, per exemple, un cansament per la inèrcia que, al seu torn, aboca a les persones a esdevenir presoneres de la immediatesa). (Brenann, p. introducció)

A la peça de Jérôme Bel *The Last Performance* (1998), quatre ballarins (entre els quals hi figura el mateix Bel) intercanvien contínuament noms, personatges. Així, per exemple, un d'ells anuncia per micròfon “Je suis Jérôme Bel” (no ho és, però) i després d' estar-se quiet durant un minut exacte, surt i entra a escena el vertader Bel que també, davant del micròfon diu: “I am André Agassi”. Apareix un tercer ballarí i exclama: “Jo sóc Hamlet”, etc. Què pot significar tot plegat?: “*The Last Performance* mostra clarament que els cossos i les subjectivitats romanen captius en espais de representació lingüístics, culturals, però també materials i físics”. Però la seva obra també mostra que “el final de la representació segueix sent tant un projecte com una impossibilitat”<sup>359</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 94).

Bel refusa l'accepció de subjecte com a entitat acotada per la frontera corporal visible. Ens trobem davant de la subjectivitat oberta, a la manera de Deleuze i Guattari, que no està limitada ni al nom, ni al cos visible. Lepecki també s'inspira en Pau Schilder quan parla del “cos-imatge”, terme que no coincideix amb la presència visible del propi cos, sinó que s'extén a qualsevol partícula del propi cos (femta, sang, orina, suor, llàgrimes...) que hagi arribat a través del temps o de l'espai, o bé en qualsevol rastre del propi cos (petjades també lingüístiques, afectives o sensorials). El concepte de Schilder del cos com a cos-imatge proposa un cos més enllà dels seus propis límits presencials: “un cos que va sempre per darrere de la seva arribada i sempre per davant de la seva partença, un cos que mai està del tot en el context de la seva aparició”<sup>360</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 96).

---

<sup>359</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>360</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Conseqüentment, si Bel qüestiona el cos del ballarí, també s'ha de qüestionar per força la figura de l'autor-coreògraf. A *Nom Donné par l'Auteur* (1994) dos personatges masculins exploren la relació entre els objectes i el seu nom: situen en silenci un objecte davant de l'altre i ells es col·loquen en relació amb cada objecte presentat, creant un joc visual sorprenent. No hi ha dansa ni música, ni vestuari... Què en queda per tant, de coreogràfic en aquesta peça?

Aquí s'entén el silenci com l'entenia Cage: no com la manca de so, sinó com una força que intensifica als objectes, així com també fa autònoma la dansa dels ballarins seguint la recerca cap a aquell "ésser pur orientat cap al moviment"<sup>361</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 98). La coreografia doncs, es torna muda per donar autonomia a la dansa, centrada ara en el moviment.

Es podria sintetitzar la tasca de Jérôme Bel com a reflexiva quant als elements no cinètics de l'obra: el poder de l'autor, la indeterminació del nom, l'escena teològica, la subjectivitat com a multiplicitat i l'activació del públic. D'altra banda, en el terreny cinètic proposa necessàriament allò lent i immòbil per explicar les intensitats del moviment: "de la mateixa manera que el silenci no és utilitzat per Bel com la negació del so, tampoc allò immòbil és utilitzat com la negació del moviment". Alhora, s'introdueix en la coreografia com una crítica ontològica a la cinètica de la coreografia tradicional, en l'"ésser orientat cap al moviment"<sup>362</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 106).

---

<sup>361</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>362</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Pel que fa als elements cinètics, doncs, en primer lloc, trobem una preferència pel *tempo* lent amb espais “d’immobilitat tensa, de silenci, de fixació de la imatge, espais oberts per a la contemplació o per a la reflexió, que arriben a alguns casos a anul·lar no només el moviment sinó l’acció mateixa”, forçant l’espectador a adaptar la seva percepció i enfrontar-se a una proposta plàstica o visual, a sumergir-se en un espai acústic, a introduir-se en la pròpia consciència, o a l’interior d’una entitat abstracta. (Sánchez J. A., 2005)

Quant a la “dansa immòbil”, concepte encunyat per l’antropòloga Nadia Seremetakis (1996, p. 12-13), descriu moments en els quals el subjecte interromp el fluxe històric i practica la interrogació històrica: escenifica la suspensió, la desacceleració. L’acte immòbil aleshores és paradoxal perquè vol reflectir mitjançant l’extrema lentitud, la posició del subjecte en relació amb el moviment i el pas del temps.

El tercer element que introdueix Bel és la repetició. A *The Last Performance*, el ballarí que s’identifica com a Hamlet marxa d’escena un cop pronunciat “to be” (per reparèixer i concloure amb un “or not to be”) i apareix la ballarina Susanne Linke que dansa un fragment de *La mort i la donzella* de Franz Schubert, vestida de blanc amb una perruca rossa. És l’únic moment ballat de l’espectacle. El públic se sent reconfortat en veure algú ballar en el que se suposava un espectacle de dansa, tot i no durar més de quatre minuts. Torna a sortir Jérôme Bel que s’identifica com a Susanne Linke (va vestit com la ballarina) i així successivament amb d’altres ballarins. Una contínua repetició. Lepecki anomena aquest canvi repetitiu, “paronomàsia”, concepte que independitza la dansa del seu dansaire i identificant “la coreografia com una màquina assetjant, una lladre de cossos”. En ella, “la dansa emergeix com un poder descorporeizat, a punt de ser ocupat per qualsevol cos. En despullar la dansa

del dansaire, el dansaire pot ser habitat per d'altres passos no executats en escena”<sup>363</sup>  
(Lepecki & Conde-Salazar, 2009, p. 114).

Bel s’inspirà en el llibre *Diferència i repetició* de Deleuze (*Différence et Répétition*, 1968) per qui, en cada repetició, hi hauria una diferència, per la simple raó que cada cop és percebut de forma diferent. De manera similar, encara més proper a l’actualitat, Johannes Birringer recorda que el moviment és irreproduïble:

[La dansa] ... Es mou a través dels mitjans i dels mitjans de representació, i com que no sempre es pot assegurar, preservar o recuperar, es crea un desafiament particularment sorprenent i paradoxal per als historiadors, crítics i teòrics que tracten de retrobar-la en el llenguatge i en els textos. Com en l’actuació musical, la pintura, l’escultura o la fotografia, el moviment és extralingüístic i no es pot repetir o reconstruir per escrit. Es podria fins i tot, dir que la repetició dels moviments (per exemple, en la seva repetició en el cinema) no és mai el mateix moviment perquè la instantaneïtat d'un moviment present desapareix en el moment de la seva realització i percepció. Pot ser "gravat", però mai no es pot gravar i reproduir el mateix, perquè ja en el present, en l'acció de moure, el moviment no es pot repetir. La gravació de fet, crea un altre moviment.<sup>364</sup> (Biringner J. , 1998, p. 29)

---

<sup>363</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>364</sup> [Text original traduït per l'autora]

Dance ... moves through media and moves media of representation, and since it cannot ever be fixed, saved, or recovered, it creates a particularly striking and paradoxical challenge to historians, critics, and theorists who seek to map it onto language and textuality. Like music performance painting, sculpture, or photography, movement is extralinguistic and cannot be repeated or reconstructed in writing. One could even say that the repetition of movement (e.g., in its replay on film) is never the same movement because the momentarily present movement vanishes the moment it is enacted and perceived. It can be “recorded,” yet it cannot be recorded and played back as the same, for already in the present, in the presence of the act of moving, the movement cannot be repeated. The recording creates another movement.

Al capítol anterior<sup>365</sup> es feia referència a la secundària relació entre el *balletto* renaixentista i el moviment. La tesi de Franko enllaça amb la de John Martin (Martin, 1972, p. 6), segons la qual només amb la dansa moderna es descobreix la relació de la dansa amb el moviment en considerar que ni tan sols l'alliberament del cos per part d'Isadora Duncan, no va descobrir aquesta relació. El ballet, segons ell, estava massa vinculat a la narrativa i "coreogràficament massa impregnat pel posat cridaner": va ser amb Martha Graham i Doris Humphrey als Estats Units, i amb Mary Wigman i Rudolph von Laban a Europa, quan la dansa moderna descobrí el moviment com a essència i es "convertí per primera vegada en un art independent"<sup>366</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 18):

En la passada dècada, una part de la coreografia nord-americana i europea es va posar realment a la tasca de desmantellar una idea de la dansa –la idea que associa ontològicament la dansa amb "flux i continuïtat de moviment" i amb "gent que fa salts" (amb o sense música ...). Però també reflecteix una incapacitat generalitzada, o fins i tot la manca de voluntat, per explicar críticament les pràctiques coreogràfiques recents com a experiments artístics vàlids. D'aquesta manera, la reducció del moviment en la recent coreografia experimental és mostrada només com un símptoma d'una "inactivitat" general de la dansa. Però potser és precisament aquesta mateixa representació que ha de considerar simptomàtica una "inactivitat" en el discurs crític de la dansa, la qual cosa indica una profunda desconexió entre les pràctiques coreogràfiques actuals i una modalitat d'escriptura encara molt desvinculada als ideals de la dansa com a constant agitació i contínua mobilitat.<sup>367</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 15-16)

---

<sup>365</sup> Veure pàgina 92.

<sup>366</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>367</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Lepecki descriu el primer encontre amb “l’esgotament cinètic de la dansa” la tardor del 1992,<sup>368</sup> posterior a la primera guerra del Golf i de la guerra civil de Bòsnia-Herzegovina. Dos coreògrafs (la portuguesa Vera Mantero i l’espanyol Santiago Sempere) van decidir que davant d’aquests aconteixements, no podien ballar. En canvi, la nord-americana Meg Stuart va coreografiar una dansa immòbil per a un home estès a terra que allargava una mà cercant records del passat. I el coreògraf australià Paul Gazzola reposava estirat, nu i a la nit, vora una autopista. (Lepecki & Conde-Salazar, p. 37)

En aquest context, on la presència corporal és la principal protagonista, la resta d’elements escènics quedaran inevitablement tocats per aquest caràcter inestable i mutant:

La pràctica de la desestabilització, del desequilibri, la insistència en les desviacions donen lloc a una concepció de la dansa més com a espai de trobada i descobriment que com a espai de realització. I en moltes ocasions el que es troba és el sorprenent, l’inevitable, l’incontrolat, l’accident... la pròpia identitat. L’aleatori i el lúdic afegeixen al desequilibri físic un factor de desestabilització. ... Entronca així amb una tradició que, procedent del 'happening' i de les teories sobre la indeterminació de John Cage, ha anat colpejant una i altra vegada les estructures lineals o dramàtiques del teatre i de la dansa i proposant noves formes d’acord amb l’experiència de la dispersió de la mirada en la cultura contemporània.<sup>369</sup> (Sánchez J. A., 2005)

Actualment doncs, “la dansa no es pot limitar a parlar de la continuïtat del moviment, sinó també sobre la pròpia presència”, terme que tracta la desconstrucció de Derrida.<sup>370</sup> En aquest

---

<sup>368</sup> A la Cité Universitaire de París, durant el laboratori coreogràfic SKITE organitzat pel crític de dansa i programador francès Jean-Marc Adolphe.

<sup>369</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>370</sup> [Text original en llengua francesa, traduït per l’autora]  
Cal entendre aquest terme, "desconstrucció", no en el sentit de dissoldre o de destruir, sinó en el d’anitzar les estructures sedimentades que formen l’element discursiu, la discursivitat filosòfica dins la qual pensem. Això passa per analitzar la llengua, la cultura occidental, el conjunt del que defineix la nostra pertinença a aquesta història de la

sentit, qualsevol dansa “que posi a prova i que compliqui el seu acte de presència i el lloc on establir el territori del seu ésser, suggereix als estudis crítics de la dansa, la necessitat d'establir un diàleg renovat amb la filosofia contemporània”<sup>371</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 20).

De l'entrevista mantinguda amb Isabel de Naverán (comunicació personal, 31 de març de 2012) i de la seva ponència al congrés “Coreografia expandida. Situacions, moviments, objectes...” (Barcelona. 29, 30 i 31 de març 2012), es dedueix en d'altres paraules, la mateixa idea: la “nova dansa” no pot ésser encabida en d'altres corrents perquè estem passant de la representació del cos i del seu moviment, a la presentació del cos en directe i a peu pla, qüestió que també aborda per escrit:

La coreografia s'esdevé en el moment en què es planteja una relació. És possible que aquesta sigui una de les raons per les quals l'atenció, centrada fins fa unes dècades en el moviment del cos i en el que aquest representa, ha hagut de ser desviada, fent fins i tot, que desaparegui d'escena. Però el cos no desapareix perquè sí. El que fa és desplaçar-se uns metres, el mínim per permetre'n veure l'espai que permetrà un canvi en les relacions socials que l'escena reflecteix i que guarden la promesa d'un món compartit.<sup>372</sup> (Naverán, 2012)

Heus aquí perquè la dansa avui doncs, no queda únicament circumscrita en un entorn psicomotriu o físic, sinó que de manera inevitable, entronca amb la filosofia actual.

---

filosofia. La paraula "desconstrucció" existia ja en francès, però el seu ús era molt rar. A mi em va servir en primer lloc, per traduir un parell de paraules: la primera prové de Heidegger, que parlava de "destrucció", la segona ve de Freud, que parlava de "dissociació". Però ben aviat, és clar, vaig intentar assenyalar de quina manera, amb la mateixa paraula, allò que vaig anomenar desconstrucció no es tractava simplement d'una cosa heideggeriana ni freudiana. He dedicat però, bastants dels meus treballs a assenyalar un cert deute tant amb Freud com amb Heidegger, i al mateix temps una certa reflexió sobre allò que vaig anomenar desconstrucció. És per això que sóc incapaç d'explicar el que és la desconstrucció, sense recontextualitzar les coses. (Derrida, 2004)

<sup>371</sup>[Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>372</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



#### 4.3.4.4. *Cos versus corporalitat*

Tot i que la dansa es basa en el cos des del seu inici, cal passejar per la seva història per arribar a comprendre com les tecnologies del segle XXI arriben a qüestionar, de la mà de Stelarc<sup>373</sup> que parla del posthumà, un cos obsolet.

El cos és l'origen del moviment gràcies als músculs i a l'energia que l'animen: pot fer moviments en l'espai, trajectòries i desplaçaments. Però no ho fa mecànicament, sinó que en el gest hi ha implícita una estètica de l'emoció. És a dir, quan un ballarí efectua un gest moltes fases es desencadenen quasi alhora: en l'etapa de categorització perceptiva, les motoneurons alfa del còrtex s'ocupen de les emocions, és a dir, que

“s'assignarà un significat al moviment segons una espècie de codi propioceptiu<sup>374</sup>. El cos ha de fer passar, a través de la seva categorització perceptual, el pensament del seu gest. Aquesta etapa determina el premoviment, on es projecta el moviment a efectuar, abans del moviment voluntari”.<sup>375</sup> (Jaffré, p. 48)

O sigui, que el lligam entre un gest i un moviment, rau en aquesta etapa: un gest, doncs, es compon de premoviment i de moviment. El gest s'acompanya de la noció de sentit i això determinarà la intensitat dramàtica de cada gest, és a dir, el que pretengui comunicar.

---

<sup>373</sup> Performador xipriota, nascut el 1946.

<sup>374</sup> La propiocepció és el sentit que indica a l'organisme la posició dels músculs; és la capacitat de sentir la posició relativa de parts corporals. La propiocepció regula la direcció i rang de moviment, permet reaccions i respostes automàtiques, intervé en el desenvolupament de l'esquema corporal i en la relació d'aquest amb l'espai. D'altres funcions en què actua són el control de l'equilibri, la coordinació d'ambdós costats del cos, el manteniment del nivell d'alerta del sistema nerviós central i la influència en el desenvolupament emocional i el comportament.

<sup>375</sup> [Text original traduït per l'autora]

L'on va assigner du sens au mouvement, et cela selon une sorte de code proprioceptif. Le corps doit faire passer par sa categorization perceptive la pensée de son geste. Cette étape determine le pré-mouvement, celui où l'on projette le mouvement à effectuer, avant le mouvement volontaire.

És precís recordar el solo increïble de Xavier Le Roy, *Self Unfinished* (1998), on Lepecki explica com elimina el concepte tradicional de “subjecte” i el substitueix per “esdeveniment”, entès com a experimentació: el mateix Le Roy apareix davant la seva taula, vestit amb roba interior rebent al públic. L’hora següent farà tres accions. A la primera, tal i com anava vestit, es mourà com un robot fent sorolls mecànics: el resultat és humorístic. En la segona, es treurà sabates i calçotets i la samarreta serà estirada fins a convertir-se un vestit fins als peus, esdevenint una dona que més tard es doblega per caminar com un quadrúped en forma de lletra “ve” i sense cap. Una estona més tard, s’alça dret situant el cap entre les cames i amb les natges cap amunt, comença a moure’s dificultosament. Segons Lepecki, de totes les obres analitzades fins ara, aquesta és la primera representació que “subverteix de forma total, radical i sistemàtica l’isomorfisme entre presència, masculinitat, verticalitat, figura, nom propi, frontalitat, facialitat i movilitat eficient”<sup>376</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 79). El cos masculí “aviat es difumina gràcies a l’ús sexualment indeterminat de la roba i a l’esdevenir animal que suggereixen les involucions contorsions del seu cos nu, el rostre del qual mai es gira cap a nosaltres”<sup>377</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 80).

El jo està inacabat perquè no podrà completar-se mai atès que es troba en un procés continu que Le Roy denomina “relació”. Le Roy ens demostra que s’ha acabat el concepte de subjectivitat: no hi ha un individu, ni la identificació d’un sol cos, sinó de parts del cos. Es crea una imatge no anatòmica del propi cos, tal i com ell mateix explica a l’Autoentrevista del 27 de novembre del 2000: “cada persona seria percebuda com una infinitat de parts

---

<sup>376</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>377</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

extensives. En d'altres paraules, únicament individus compostos. Un individu seria un concepte completament desproveït de sentit"<sup>378</sup> (Sánchez & Conde-Salazar, 2003, p. 133).

#### 4.3.4.5. *Temps versus temporalitats*

A Espanya només hi ha tres centres que escriguin sobre dansa: el Mercat de les Flors, la Universidad de Alcalá y el Centro Coreográfico Galego. Tots ells investiguen a l'entorn del mot "dansa", concepte vinculat tradicionalment amb el temps. Això, diu Conde-Salazar, ens porta a reflexionar sobre el significat d'aquest terme, ara multiplicat des de totes les seves possibilitats:

Ha arribat el moment d'"investigar la coexistència de múltiples temporalitats dins la temporalitat en la dansa", d'identificar múltiples presents en les actuacions de dansa", "d'ampliar el concepte d'aquest, des del seu destí malenconiós, des del seu atrapament en la microscòpia de l'ara, fins l'extensió del present al llarg de les línies de qualsevol acte immòbil", de "revelar la intimitat de la durada". Tots aquests moviments "teòrics i polítics" potser facin possible que ens alliberem de la pesada llosa formalista.<sup>379</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 10-11)

Ja s'ha comentat anteriorment el caràcter telepresent de l'escriptura coreogràfica<sup>380</sup>, aspecte que no difereix en res de l'actualitat més digitalitzada:

---

<sup>378</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>379</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>380</sup> Veure pàgines 93-95.

El primer [Arbeau] es queixa que no sapiguem ballar les danses antigues, el segon [Noverre] que oblidem els noms dels mestres antics. Res sembla romandre en els arxius de la dansa. La dansa ho perd tot. Principalment es perd a si mateixa. Aquesta és la maledicció de la dansa en la temporalitat de la modernitat: oblida massa, no conserva res. ... La coreografia apareix precisament per contrarestar aquesta condició ontològica.<sup>381</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 222)

I és que de totes les arts, la dansa és la més efímera. I per això intentem conservar-la, reproduint-la melancònicament: la dansa del segle XIX és executada per part de tots els ballets nacionals en els països en vies de desenvolupament, sobretot perquè volen pujar al tren de les altres nacions per poder ser valorades per igual: “tota una economia de la dansa i els seus complements, fomentada pel lament malenconiós de l'advocat Capriol [el ballarí que apareix al tractat d'Arbeau], permet precisament un constant procés de reciclatge, reproducció, envasat, distribució, institucionalització, venda de la dansa i les danses” (Lepecki & Conde-Salazar, p. 225).

Parlar de dansa, i avui més que mai doncs, equival a parlar de temporalitats. Lepecki pensa que, com Bergson i Deleuze, “el present ja no equival a l'ara” i que hi ha molts presents contemporanis que conviuen alhora, cosa que implica una certa immovilitat. L'“ara”, un cop està passat, ja no és present i per tant, cal cercar una nova manera de definir el present i s'explica, segons ell per la suma de records anteriors, pel que passa ara i el que sembla que succeirà. Hi ha doncs, múltiples coexistències dins la dansa, diversos presents dins l'acte immòbil (Lepecki & Conde-Salazar, p. 229-232), visibles en l'experimentació de la soledat o solipsisme, en l'experimentació de la no forma o isomorfisme –amb la consegüent pèrdua del privilegi de la masculinitat (*Self Unfinished* de Xavier le Roy)–, en l'experimentació dels

---

<sup>381</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

sense sostre –i de la conseqüent pèrdua del privilegi de la verticalitat (L. Pope)– o en l'experimentació de la discriminació racial i sexual –Vera Mantero–.

Les obres que analitza Lepecki vénen representades per homes que es mouen sols en espais tancats i buits (salons buits, estudis buits, habitacions buides, forats ombrívols) on la soledat es caracteritza per la concentració de la voluntat i la precisió de l'execució. És el que analitza l'autor quan parla de l'obra coreogràfica de Bruce Nauman (*Walking in a Exaggerated Manner on the Perimeter of a Square*, 1967-68; *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68; *Revolving Upside Down*, 1969)<sup>382</sup>, de Juan Domínguez (*TLBETME*, 2002) o de Xavier Le Roy (*Self-Unfinished*, 1998). (Lepecki & Conde-Salazar, p. 46)

#### 4.3.4.6. *Espai versus especialitats*

A mitjan març del 2003 la coreògrafa nord-americana Trisha Brown va presentar al *Fabric Workshop and Museum* (FWM) de Filadèlfia l'actuació *It's a Draw/Live feed* (és un dibuix/transmissió en directe).<sup>383</sup> En aquesta actuació va fer dibuixos monumentals en un context públic, una barreja de dansa improvisada i dibuix automàtic que es contempla en vídeo en directe des d'un racó del museu: Brown camina al voltant d'un full blanc immens, situat a terra amb un carbonet a la mà i després es deixa caure dins del paper per desplaçar-se

<sup>382</sup> Nauman inicialment va fer films d'ell mateix en un estudi de Califòrnia (1967-68) i després a Nova York (1968-69). Als primers films l'objecte d'estudi era el seu propi cos, examinat de moments maneres, angles i aproximacions. A *Walking in a Exaggerated Manner on the Perimeter of a Square* se'l veu executant uns moviments molt precisos, un peu tocant l'altre al davant, ondulant molt la cadera i amb la zona lumbar arquejada seguint un petit quadrat marcat a terra, caminant-lo i "descaminant-lo" (com si tirés enrera un film) i després repetint l'operació un quadrat més gran, extern al primer. Podríem dir que en tots aquests films hi ha una partitura coreogràfica molt precisa, però no hi ha dansa. Per a Nauman, a més, i coincidint amb Arbeau, l'espai és quadrat, és una habitació solitària i és allà on es crea, en solitari, tancat i en "reflexió filosòfica", la seva coreografia. (Lepecki & Conde-Salazar, p. 46)

<sup>383</sup> Se'n pot veure el vídeo al següent enllaç: *Trisha Brown Drawing/Performance. Arts Connected. Tools for teaching the arts.* (17.04. 2008). Minneapolis: Walker Channel. Consultat a <http://www.artsconnected.org/resource/98088/trisha-brown-drawing-performance>

i refregar-se en el paper, horitzontalment. El seu dansar-dibuixar amb el carbonet agafat a les mans o als peus, sempre estirada, no simbolitza res: són actuacions espontànies que no persegueixen res. Tant és així, que sovint realitza moviments grans i petits amb les diverses parts del cos en contacte amb el paper (tors, pit, cap, braços, cames, malucs, natges, mans, peus, esquena) i del contacte no en queda res sobre el paper. L'objectiu no és crear un dibuix acabat i els seus moviments, per tant, no s'entenen com a objectiu en el dibuix, territorialització que per exemple, sí que exerceix Pollock en la tela. Així com es pot identificar un caràcter "d'urinari" del pinzell de la pintura d'acció quan regalima sobre la tela estesa la sòl, es pot establir alhora la coincidència amb el concepte d'art de Deleuze i Guattari de marcació de territori. El "dansar-dibuixar de Brown ens permet considerar altres formes de fer art, o de pensar sobre la relació entre art i espai, que rebutgin les implicacions colonials de marcar un territori amb la bandera dels artistes"<sup>384</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 135). Un cop Brown ha acabat de pintar, arriben els empleats vestits de negre del museu, recullen el full gegant i el pengen. Es pot dir doncs, que es verticalitza i es territorialitza amb marca el que abans era una acció lliure: el producte final ara és objecte artístic.

S'apuntava al capítol anterior<sup>385</sup> que l'any 1700 Feuillet encunyà el terme "coreografia" i proposà un quadrat blanc buit per aprendre a coreografiar. La historiadora de dansa Susan Foster (p. 24) associarà aquest espai abstracte amb un full en blanc. Tot i que es pot establir un símil entre ambdós processos, els moviments improvisats de Brown, al voltant i dins del paper blanc sobre el qual es mou, xocarien, per exemple, amb la rígida disciplina barroca.

En la mateixa data que Brown, dos dies més tard, la coreògrafa espanyola María José Ribot (La Ribot) presenta a la Tate Modern de Londres l'esdeveniment *Panoramix* que fou

---

<sup>384</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>385</sup> Veure pàgina 99.

qualificada de “*performance* de llarga durada” i que enllaçava dansa amb escultura i instal·lació, en viu i en directe. *Panoramix* és un espectacle que dura més de tres hores amb les *Piezas distinguidas* (1993-2003), elaborades durant una dècada. Les primeres *Piezas distinguidas* (1993-94) havien de ser comprades per persones distingides i havien de durar trenta segons i set minuts. Les *Más distinguidas* (1997) també es presentaven, com les anteriors en petits escenaris o caixes negres. Però amb les *Still Distinguished* (2000) La Ribot es planteja l’espai i les reubica fora del teatre, normalment en una galeria d’art o en un museu. Ara la visió frontal desapareix i s’anul·la l’espai teatral, el so no s’escolta amb tanta nitidesa per causa dels comentaris i sorolls del públic i per contra, s’escolta i s’observa a la protagonista de prop, nua. La seva pròpia roba escampada és la que defineix el seu espai, com també s’asseu a terra i deixa les seves coses entre el públic, accentuant-ne la horitzontalitat i la gravetat. Tot plegat reflecteix una desterritorialització de l’espai per “la manca de rumb, el passejar, el deixar-se anar..., en donar prioritat a la creació de punts de vista indefinits (sense lloc fix per al públic) i als intervals d’atenció (el públic pot anar i venir com li plagui)”<sup>386</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 142).

La Ribot treballa en la gravetat i en la “presentació” més que no pas en la “representació”, segons declarà ella mateixa. La Ribot presenta la caiguda física dels objectes que situa en l’espai (ampolles, una ala d’àngel, perruques, un vestit verd, un de rosa...) i “la caiguda lingüística d’aquests objecte en perdre el seu significat inicial”. També tracta la immobilitat. I així, per exemple, a *Muriéndose la sirena*, *Pieza distinguida n°1* es vesteix amb una perruca rossa i cobreix les cames amb un paper blanc per simular ser una sirena agonitzant que respira de forma espasmòdica els darrers sospirs. La seva temporalitat, tal i com ella mateixa declara, inicia un afebliment de la temporalitat lineal de la representació teatral, per

---

<sup>386</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

substituir-la per una de no teatral, sense començament ni final. (Lepecki & Conde-Salazar, p. 146-149)

Un altre punt de vista nou que tracta La Ribot és l'obliquitat: d'una banda, la manera com es desplaça pel terra, com situa el seu cos o en quin lloc col·loca els objectes, obligaria a l'espectador a observar de forma obliqua. D'altra banda, s'elimina la mirada tradicionalment vertical d'un espectacle, ja que aquí hi predomina l'horitzontalitat:

L'alteració de l'espai, la producció de dimensions, la contracció de tot el que ha passat amb tot el que ha d'arribar però, segueix sense ser anunciat: tot això desenvolupant-se en aquests intercanvis visuals i cinètics entre la quadrícula ortogonal-representacional que sosté el pes de la mirada, i les dimensionalitats obliqües de plecs, masses i línies gravitacionals de la visió. Com la imatge de La Ribot jacent com una sirena moribunda en el cartró, amb els seus espasmes al costat dels nostres cossos arraulits a terra, rebent el pes de la nostra mirada, ampliant la seva presència a través de l'aroma resplendent i sonora del sòl, esdevenint pes, convertint-se en terra, convertint-se en pes, bategant sobre el sòl, sentint els batecs del sòl, modulant el temps, creant espai a l'inestable obliquïtat del no construït.<sup>387</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 155)

Curiosament, aquestes dues coreògrafes, Brown i La Ribot, executen escenes similars sempre relacionades amb les arts visuals i en dos llocs diferents alhora, tot i que en dates molt exactes. Totes dues, a més, passen de la prevalença del pla vertical a l'horitzontal i oblicu, tal

---

<sup>387</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



i com féu Pollock al seu dia, pintant a terra, acció que s’ha reconegut com a masculina i animal.<sup>388</sup>

De manera genèrica, podríem dir, parafrasejant Goran Sergej Pristas, que en la dansa “experimental, abstracta o conceptual” la coreografia té lloc en un espai “no pròpiament corporal que s’ubica exactament entre els dos cossos”<sup>389</sup>:

Durant aquest procés de traducció "en brut", l'expressió de la dansa d'un s'exposa a una interpretació constant i contínua de l'altra, creant una situació coreogràfica que ja s'esdevé en els cossos, sinó entre els dos cossos. ... El punt de convergència es deixa a la mirada dels espectadors que, en la distància il·lusòria, dues línies paral·leles intersectuen fins a l'infinit.<sup>390</sup>  
(Pristaš, 2013)

D’altra banda, pel que fa a l’espai on es desenvolupen aquestes actuacions, s’observa un desplaçament del teatre cap a d’altres entorns menys habituals que s’adapten millor al discurs que es transmet. Segons Raubert, el teatre a la italiana té virtuts, però també comporta inconvenients, donat que és jeràrquic (les fileres situades allunyades de l’escena no tenen bona visibilitat, per exemple) i el limita a les tres parets que tanquen dins d’una caixa a tot l’auditori. El seu ús pot ser aplicat de forma adequada dependent de per a què es faci servir:

---

<sup>388</sup> Comparant el regalim del semen amb la seva pintura de l’acció painting. Així, s’ha trobat l’equivalent en la japonesa Shigeko Kubota, per exemple, amb la *Vagina Painting*, pintura creada amb un pinzell col·locat en la seva vagina, una pintura de caire femení. Lepecki va encara més enllà i titlla el que totes dues proposen “d’espacialitats no fal·locèntriques” [manllevant el terme de Derrida] i territorialitzacions no col·lonialistes” (Lepecki & Conde-Salazar, p. 127).

<sup>389</sup> [Text original traduït per l’autora]  
That is no longer located on the bodies, but between the two bodies.

<sup>390</sup> [Text original traduït per l’autora]  
During this process of “rough” translation the dance expression of one is exposed to a constant and continuous dance interpretation of the other, creating a choreographic situation that is no longer located on the bodies, but between the two bodies. Attempts at negotiation, at translation, misconstructions, explanations one did not request, disagreements, an attempt at coexisting. The point of convergence is left to the spectators’ gaze where, in the illusory distance, two parallel lines intersect at infinity.

pels creadors d'obres obertes –a la manera d'Eco– no tindrien cap sentit. En canvi, pels creadors d'obres tancades, serien escaients” (B. Raubert, comunicació personal, 2 de desembre de 2011).

#### **4.4. La dansa amb mediació digital. Creació i producció coreogràfica: l'ús de sistemes digitals**

La tecnologia informàtica converteix les dades a forma digital (0 i 1), és a dir, codificada. A partir dels anys vuitanta, el tractament del senyal de vídeo esdevé digital i aleshores s'obren noves possibilitats pels creadors. La digitalització serà la capacitat de convertir en 0 i 1 tota informació visual, sonora i escrita i a l'inrevés, la possibilitat de transformar en 0 i 1 tot estímul visual, sonor o escrit:

Amb l'isomorfisme i la integració digital s'obren noves oportunitats per a la comunicació entre els diferents llenguatges artístics, no en termes de correspondències semàntiques (al nivell d'expressió), sinó com una connexió matèrica real, semiòtica gràcies al fet digital en tant que interfície.<sup>391</sup> (Jaffré, p. 36)

Quan la dansa es combina amb la tecnologia digital es poden realitzar múltiples combinacions en diversos estadis. En un primer nivell, en la realització dels passos, és a dir, de la coreografia. Tal com ja s'ha tractat amb Cunningham, es vénen usant programaris per a la seva visualització, reproducció, assaig, realització i/o reproducció en escena i conservació.

---

<sup>391</sup> [Text original traduït per l'autora]

Avec l'isomorphisme et l'intégration numérique s'ouvrent de nouvelles possibilités de communication entre les différents langages artistiques, non sur le plan des correspondances sémantiques (le plan de l'expression), mais sous la forme d'une véritable connexion matérielle, sémiotique grâce au numérique en tant qu'inter-code.

Pel que fa a l'estadi següent, durant les produccions en dansa, cal distingir –almenys de moment– entre dansa pròpiament escènica, on hi ha una clara separació entre qui executa i qui observa (entenent que no necessàriament estem referint-nos a un espai teatral), i dansa instal·lativa, espai on aquesta separació no és tan clara perquè el participant-visitant no té horari adjudicat, ni recorregut guiat en la visita, ni rol limitat. Si escoltem Rosa Sánchez (comunicació personal, 11 de març de 2011) però, aquestes dues distincions –encara vigents per a Àngels Margarit (comunicació personal, 8 de febrer de 2011), per exemple–, comencen a resultar caduques perquè considera que difícilment es pot delimitar ja cap gènere. Tot això es detallarà més endavant<sup>392</sup> i es tractarà amb l'ajut d'exemples concrets en el capítol dedicat al treball de camp.<sup>393</sup>

Sigui com sigui, en aquestes produccions poden intervenir diferents eines informàtiques i computacionals<sup>394</sup>. Així com ja s'ha vist la profusió de termes que pateix el panorama dansístic, no ho és menys pel que fa a la terminologia digital aplicada a la dansa. I és que aquí hi ha tantes categoritzacions com coreògrafs, intèrprets, informàtics i pensadors hi especulin. S'observa però de manera general, una tendència a parlar de suports quan les produccions estan realitzades per professionals més formats en processos informàtics i computacionals que en dansa i, de manera inversa, ho faran les persones més formades en dansa que en informàtica o computació. Pretendre doncs, classificar o unificar formats o eines resulta francament impossible, havent-nos de conformar a conèixer o a oferir una mínima transmissió d'estris o termes, tals com “programaris”, “computació”, “interactivitat”, “vídeo

---

<sup>392</sup> Veure pàgines 341-343.

<sup>394</sup> Caldria distingir la informàtica de la computació ja que la informàtica seria un estadi més simple en aquesta tecnologia.

digital”, “manipulació de la imatge i del so”, “sistemes de captura”, “telepresència”, “algoritmes”, “realitat virtual” (*VR*) o “escenari sensible”.

En totes aquestes produccions híbrides però, sí que es podrien establir dos elements que es manipulen digitalment de manera recurrent: el so i la imatge, a banda d’altres com robots o il·luminació. Recolzant-se en sistemes de control sonor, s’utilitzarà com a eina de creació coreogràfica i no únicament com a acompanyament a la dansa. La dansa per tant, en contacte amb els sistemes digitals, desenvolupa de manera preponderant, una nova relació amb la música i amb el so, desenvolupant així els experiments sinestèsics que artistes del segle passat realitzaren perseguint un somni “intersensitiu” –terme que aquesta tesi proposa– que l’era digital fa possible.

El que al segle XX encara s’anomenava música, era un complement indissociable de la dansa, d’acord amb el recorregut traçat al capítol anterior. Al present capítol ja s’ha explicat com aquesta disciplina passà de ser reciclada a elevar-se a la categoria de la dansa per a ser finalment, qüestionada, com a dependent primer, i com a necessària –però autònoma després, de la mà de Cunningham. Fos com fos, la música es presentava sempre en directe i en el moment en què n’aparegué la possibilitat, s’enregistrà per tal de reduir costos.

En la fase predigital, recuperant la idea de música com a so del futurista Russolo, va ser conceptualitzada com a font sonora, sovint independent de la dansa i també, com ella, immersa en un procés improvisatori.<sup>395</sup> Amb la digitalització, i en concret, amb els sistemes de captura i de rastreig, so i imatge esdevenen per força, companys de ruta, participant així

---

<sup>395</sup> Veure pàgina 217. Veure l’enllaç al canal Youtube dels Annexos, pàgina 4.

d'una nova reconciliació del tradicional maridatge música-dansa, ara sintetizat en una renovada relació so-presència.

Quant a la imatge, la dansa tradicionalment contenia com a imatge un fons escenogràfic, aspecte que compartia amb el gènere operístic, tret d'obviar el fet que el llenguatge corporal fos transmès visualment i emfasitzat, ja fos *a priori* de la música i per tant, composta aquesta darrera per a acompanyar la dansa o ben a l'inrevés, la qual cosa significaria que la dansa reutilitzaria la música *a posteriori*.

Finalment, és obvi que la tecnologia digital avança a passes gegantines. Per tant, el caràcter intrínsecament obsolescent d'aquesta branca tecnològica (més encara que la de qualsevol altra terminologia intervinguda pel pas del temps) comportarà un permanent estat de metamorfosi. Això significa que adjectius del tipus “nou”, “emergent”, “darrers”, etc., no hi poden tenir cabuda. Per aquesta raó doncs, aquesta tesi en prescindeix del tot.

També per la mateixa causa, s'ha optat per declinar la possibilitat que per exemple, ofereixen autors de la magnitud de Steve Dixon, a l'hora d'enllistar les produccions en funció del tipus de tecnologia emprada, ja que, com ja s'explicava més amunt, seran caduques des del moment en què naixeran. Això pot explicar alhora, la preferència per cercar fòrmules descriptives que se centrin més en el discurs que en la instrumentació, o expressat poèticament, en el paisatge més que no pas en la nomenclatura llatina de cada espècie vegetal.

#### **4.4.1. Dansa escènica i dansa instal·lativa**

S'ha optat per la separació entre dues tipologies d'espectacles o accions dansístiques: dansa escènica i dansa instal·lativa. Aquesta possible categorització ha estat establerta a partir de les lectures i les entrevistes a creadors i intèrprets. Així, per exemple, la crítica de dansa, Bàrbara Raubert (comunicació personal, 23 de gener de 2012), el ballarí i director del centre La Caldera, Alexis Eupierre (comunicació personal, 20 d'agost de 2011), i la coreògrafa Àngels Margarit (comunicació personal, 8 de febrer de 2011), són del parer que es tracta d'una separació viable i actual. En canvi d'altres, com és el cas de Rosa Sánchez, directora de Kònic thtr, són de l'opinió que és una classificació caduca atès que “avui dia tot està ja mesclat i tot i que permet treballar-hi encara, ja no servirà. El que caldria és establir una categorització segons l'eina tecnològica utilitzada, per exemple” (R. Sánchez, comunicació personal, 11 de març de 2011). Finalment, s'ha optat per aquesta doble diferenciació en observar el caràcter temporal dels mitjans audiovisuals digitals, qüestió que impossibilitaria qualsevol intent de classificació basat en aquest estris.

La diferenciació entre el que és dansa, *performance* o instal·lació també presenta confusió. Àngels Margarit, per exemple, creu que “cal separar el fet escènic d'allò instal·latiu. La tecnologia sol trencar el discurs si no està creat per un coreògraf amb un discurs coherent. Es perd el sentit fàcilment si predomina l'informàtic per sobre del coreògraf. Mai ha de ser així. *Glow* sí que amplifica els moviments del cos perquè “el cos no es limita a ser un interruptor d'efectes”<sup>396</sup> (M<sup>a</sup> A. Margarit, comunicació personal, 8 de febrer de 2011).

Per a ella, hi ha aquestes diferències: “l'art escènic té un principi i un final; l'art instal·latiu comparteix la temporalitat i es pot entrar i sortir; a les instal·lacions performatives hi ha total llibertat d'entrada i de sortida”. Ara, diu, ens estem trobant en què “molts artistes

---

<sup>396</sup> Veure pàgina 499.

canvien l'espai negre de l'escenari per l'espai blanc dels museus. Les franges es dilueixen”.

Per exemple, Margarit pensa que “*Cámara Oscura* és un joc curiós, lúdic, un objecte, un artilugi divertit”<sup>397</sup> (comunicació personal, 8 de febrer de 2011).

Al parer de Raubert la dansa, i també la *performance*, requereixen d'un intèrpret. Són una acció fora del quotidià que creen una realitat): a l'espectacle el ballarí ja no és ell mateix, sinó una realitat creada (B. Raubert, comunicació personal, 23 de gener de 2012. En canvi, la instal·lació crea un ambient i té, segons Raubert, les següents característiques pròpies:

No té intèrpret, sinó públic que modifica o no el discurs; és un espai expositiu, crea un ambient; pot ser interactiu o no; és practicable. Passes a través de la instal·lació i la sensibilitat es desenvolupa a través de la gent. En la seva praxi o ficant-te endins, veus el que l'artista vol que miris. Per exemple: *Cámara Oscura*. (B. Raubert, comunicació personal, 2 de desembre de 2012)

#### **4.4.2. La incorporació dels sistemes digitals en el procés de creació coreogràfica: la notació coreogràfica digital**

Amb Cunninham<sup>398</sup> els programes per reproduir un cos en pantalla –que tenien com a objectiu aparent l'emmatzament de les coreografies–, es transformen en gènesi de noves possibilitats coreogràfiques, per bé que la majoria de coreògrafs es limitessin a la finalitat més conservadora, en el sentit literal i metafòric del terme.

---

<sup>397</sup> Veure pàgina 515.

<sup>398</sup> Veure pàgines 285-294.

Actualment, el camp que més ha crescut és de l'”actor sintètic”, produït amb l'objectiu de substituir éssers humans en situacions perilloses o impossibles, sobretot en la indústria cinematogràfica per tal de minimitzar el cost de les produccions fílmiques. La recerca finançada per l'àrea militar perviu encara. L'Office of Naval Research entrena als soldats amb el programa Virtual Sailor i la NASA analitza el moviment mitjançant algorismes genètics. Els programes informàtics es van desenvolupar per a diverses funcions com notació i composició coreogràfica, recerca, anàlisi, creació i captura de moviments, entre d'altres. (Santana, 2002, p. 30-31)

Els programes més coneguts de notació coreogràfica actuals són dos: en primer lloc, el *Benesh Editor*, conegut com *MacBenesh*, desenvolupat entre el 1981 i el 1990 a la universitat de Waterloo (Toronto, Canadà) pel John Beatty, professor de computació gràfica del departament de ciències de computació i per Rhonda Ryman, del departament de Dansa. El segon, el *LabanWriter*, és una versió digital del *Labanotation* i es va desenvolupar a Ohio (EEUU). El problema de tots dos és que cal tenir prou coneixements d'informàtica per poder-los descodificar i habitualment només un coreògraf especialitzat ho sap fer. (Santana, 2002, p. 30-31)

John Lansdown, professor del Center for Electronic Arts de la universitat de Middlesex (Londres, Anglaterra), va més enllà i explica –com ja féu Cunninham– que usa dos mètodes per crear coreografies, és a dir, interactuant amb l'ordinador:

Considerant que volem utilitzar la informàtica per crear una dansa mitjançant la informàtica i no simplement per ajudar en la notació, se'ns ofereixen dos mètodes bàsics. Un és tenir una idea més o menys clara de la dansa que volem crear i dissenyar un algorisme o algorismes per adonar-se'n. Nosaltres anomenem a això, "aproximació assistida per ordinador." L'altre és



tenir una idea més o menys clara de l'algoritme que volem crear i després veure quin tipus de ball pot produir. Nosaltres anomenem això, "aproximació generada per ordinador".<sup>399</sup>

(Lansdown, 1998)

D'entre les dues possibilitats, Lansdown prefereix la segona perquè obliga més al ballarí a l'hora de crear. De fet, per a ell, l'objectiu final de la coreografia és estimular i enriquir el procés creatiu i no minimitzar cost o temps.

I és que la tecnologia pot enriquir el treball de creació de moltes maneres. Per exemple, quan la coreògrafa Àngels Margarit (comunicació personal, 8 de febrer de 2011) i Francesc Casadesús, director del Mercat de Les Flors (comunicació personal, 26 de novembre de 2011), són preguntats sobre un referent per a la dansa i la tecnologia actuals, ambdós esmenten William Forsythe (1949), director del Ballet de Frankfurt. Forsythe ha usat la tecnologia digital per elaborar la seva producció artística per tractar temes com la reversibilitat, la permanència, la no permanència i ha explorat la dimensió temporoespacial. Inicialment s'introduí en l'àrea tecnològica digital amb l'objectiu d'ajudar alumnes de la seva companyia en l'aprenentatge, pràctic i teòric de la seva tècnica. L'interès de Forsythe va tenir lloc gràcies a les idees de l'artista digital Paul Kaiser (1956), membre de Riverbed Group, i al centre ZKM (Centre for Arts and Media Technology, Karlsruhe, Alemanya).

El resultat va anar més lluny d'una eina per analitzar els moviments amb gràfics digitals i fou un CD Rom multimèdia molt aplaudit, sota el nom de *Improvisation Technologies*, que

---

<sup>399</sup> [Text original traduït per l'autora]

Given that we wish to use computing to create a dance by program rather than simply by using the computer to assist in notation, two basic methods are open to us. One is to have a more or less clear idea of the dance we wish to create and then devise an algorithm or algorithms to realise it. We can call this, the 'computer-assisted approach'. The other is to have a more or less clear idea of the algorithm we wish to create and then to see what sort of dance it produces. We can call this, the 'computer-generated approach'.

presentava imatges d'obres del repertori de Forsythe, entre les quals *Self Meant To Govern* (1994). Es pot clicar sobre diverses lletres per veure el mateix Forsythe explicant o realitzant el què es mostra: “t” per a teoria, “e” per a exemple, “p” per a *performance* i “r” per a *rehearsal* (assaig). Les novetats importants són dues: en la *performance* és possible modificar la perspectiva i veure l'actuació des de diversos angles i l'existència de la línia blanca anomenada *Point-to-Point-Line* permet seguir el moviment que executa el ballarí digital de manera precisa. (Santana, 2002, p. 33-34)

A banda d'aquest CD ROM, Forsythe ha portat la tecnologia als seus espectacles. A *Eidos: Telos* (1995) inserí la instal·lació performativa *Binary Ballistic Ballet* de Michael Saup (1961) creant una interacció entre música, dansa i imatges. Els ballarins conviuen i interactuen tant en l'espai virtual com en el real en temps real; a les pantalles es veuen paraules i lletres acolorides que es mouen controlades per la música. Els passos dels ballarins són la resposta al que llegeixen: *pizza, crack, rotating description*, etc. És a dir, són paraules sobre les quals, després de llegir-les, improvisen moviments. (Santana, 2002, p. 35) És ben clar, doncs que l'aportació d'aquesta interacció digital dóna lloc a una major improvisació per part de l'interpret, qüestió fonamental per a Pérez Royo i sobre la qual es retornarà. (V. Pérez Royo, comunicació personal, 18 de novembre de 2011)

Un altre sistema de notació informàtica del 1998 fou el *Nota Anna*, basat en el *Labanotation*. Segons Santana, aquesta eina és força moderna ja que intenta descriure el moviment temporoespacial mitjançant les imatges prèviament gravades en vídeo que després l'ordinador analitza. Tot i així, Santana opina que el *Nota Anna* està concebut en consonància amb la divisió cartesiana cos-ment, segons la qual la dansa seria una manifestació provinent de l'interior essencial de l'ésser humà, cosa que el converteix en obsolet. Per contra, s'hauria

de considerar la dansa com alguna cosa del cos i realitzada pel cos, mitjançant la pròpia possibilitat biològica de l'organisme a manifestar-se, sense necessitat de traduir o d'interpretar cap altre missatge amagat sota la pell exterior. (Santana, 2002, p. 36-37)

#### **4.4.3. De la videodansa analògica a la videodansa digital**

Tot i que es ve filmant dansa des dels començaments del cinema<sup>400</sup>, la videodansa va expandir-se com a gènere autònom als anys vuitanta –encara que Cunningham s'hi anticipà en una dècada–, paral·lelament als primers escenaris interactius tal com es coneixen a l'actualitat. Des de llavors, s'ha definit pel seu caràcter avantguardista, trencant amb els llenguatges que li són propis: amb el llenguatge clàssic cinematogràfic, així com el de les disciplines de dansa, segons Pérez Royo. (2007, p. 8)

L'herència de Cunningham en el camp del vídeo ha donat pas al gènere renovat de forma continuada per les generacions que l'han succeït. Una evidència de la seva vigrositat actual n'és, per exemple, el festival de videodansa que se celebra fa més de vint anys amb seu al centre Georges Pompidou de París (Jaffré, p. 26), la fama del qual és reconeguda arreu del món.

Un altre clar exponent d'aquest llegat és la conversió del mateix Atlas:

D'acord amb l'evolució tecnològica del video, l'any 2003 vaig començar a experimentar amb l'actuació electrònica en viu, i per fi vaig començar a entendre el que les caixes negres de David Tudor volien dir-me. L'ús d'aquestes noves eines digitals per compondre i editar vídeo

---

<sup>400</sup> Es recorda aquí el cas de Fuller i l'interès de Méliès en enregistrar-la, per exemple.

en temps real, ha estat desafiant i estimulant, i ha canviat la manera com treballa i penso en la creació d'imatges. Ha suggerit noves direccions i m'ha presentat més possibilitats de les que hagués pogut pensar.<sup>401</sup> (Foundation for Contemporary Arts)

De manera general, entre els coreògrafs existeixen dues perspectives: aquells que utilitzen el vídeo per potenciar la seva capacitat creativa o els qui el conceben com a simple objecte de representació. Un exemple de la primera opció pot ser la videodansa *Prélude à la mer* o el *site-specific Skintheatre*, ambdós descrits al capítol dedicat al treball de camp.<sup>402</sup> Aquest nou tipus d'espectacle fascina perquè la tecnologia s'insereix dins del procés creatiu quan la barreja de dansa i vídeo permet produir efectes irrealis i/o òptics. En aquest darrer cas, per exemple, es pot fer un simulacre del diàleg pregunta-resposta entre el ballarí i una imatge projectada, gràcies a la precisa sincronització d'aquest ballarí amb la seva imatge. Un altre recurs pot ser la creació de personatges híbrids i fantasiosos com una dona-peix o un home-zebra.

Relacionat amb un possible cas dins del grup menys afortunat, Jaffré es pregunta aleshores si no podem veure-hi un potencial abús en l'ús del vídeo en la dansa. El vídeo permet nous modes de representació per a la dansa. Els coreògrafs en fan ús a les *performances* i a les instal·lacions: gràcies al vídeo, la dansa s'apropia de nous espais de difusió. Un exemple: *Portraits dansés* de Philippe Jamet té lloc a un hangar del nord de París, un espai no convencional, on s'habilitaren petites sales on es veien vídeos de ballarins d'arreu del món mentre, ahora, es veien *performances* reals de ballarins en una sala més gran. (Jaffré, p. 29)

<sup>401</sup> [Text original traduït per l'autora]

As video technology has evolved, in 2003 I started to experiment with live electronic performance, and I have finally begun to understand what all of David Tudor's black boxes were meant to do. Using these new digital tools to compose and edit video in real-time has been challenging and invigorating, and has changed the way that I work and think about image creation. It has indicated new directions, and has already presented me with more possibilities than I care to think about.

<sup>402</sup> Veure pàgines 504-505.

Avui la videodansa és reconeguda com una de les millors col·laboracions entre dansa i cinema. Pot semblar contradictori el fet d'esmentar cinema i no vídeo, qüestió que Pérez Royo aclareix mitjançant la següent cita de Youngblood:

Per a mi el vídeo és el cinema. Cal distingir entre el cinema i el mitjà, de la mateixa manera que distingim entre música i instruments. ... Hi ha el cinema i existeixen diferents mitjans a través dels quals es pot practicar el cinema: el film, el vídeo, l'ordinador i l'holografia. El cinema és l'art d'organitzar fets audiovisuals en el temps. I això es pot fer amb films, amb vídeo o amb ordinador. Tan sols canvia la superfície sobre la que flueix aquest deversall d'imatges o la pantalla on es visualitzen les imatges.<sup>403</sup> (Pérez Royo, 2007, p. 21)

No hi ha, per tant, des d'aquest punt de vista, diferències entre cinema i vídeo, segueix Pérez Royo: la distinció entre “cinedansa” i “videodansa” ha quedat obsoleta, atès que la qualitat de la imatge de vídeo és comparable a la del cinema, alhora que el procés de postproducció d'ambdues gravacions es realitza gairebé exclusivament utilitzant l'ordinador. Els mitjans amb els quals es crea videodansa, per tant, són variats i l'ús d'un o altre no sembla tenir rellevància en el resultat estètic final. Per tant, la denominació d'aquest gènere s'ha generalitzat com a videodansa, per bé que en la majoria de creacions s'utilitzi la tecnologia digital i en menys ocasions, la cinematogràfica.

La novetat que la videodansa incorpora recentment és que intervé sovint directament sobre l'escena i que té un marcat caràcter transdisciplinar:

---

<sup>403</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

El seu caràcter netament intermedial ha conduït al seu rebuig a les formes cinematogràfiques clàssiques, mentre que d'altra banda, hereva de la dansa postmoderna nord-americana, ha trencat amb el seu propi llenguatge de moviment, en la seva preferència pel gest quotidià enfront d'un llenguatge dansístic fixat. L'estudi de la videodansa es revela fonamental per comprendre les arts de la interacció. Aquestes s'han alimentat de diverses formes d'art, com l'Expanded Cinema, *performances*, música electrònica, cinema i videoart, de manera que un acostament a l'estudi de la videodansa, híbrid entre cinema, video i ball resulta de gran valor gràcies a la seva relativa autonomia i independència econòmica, i motivat per les diverses influències que entren en contacte en la videodansa, aquesta ha originat un canvi en les estructures de recepció en els últims trenta anys que s'ha continuat desenvolupant en l'art de la interacció. El video aplicat a la dansa continua sent avui dia una de les tecnologies més poderoses i esteses ...<sup>404</sup> (Pérez Royo, 2007, p. 8)

Hom es pot preguntar què pot tenir d'interactiu un vídeo ja enregistrat que es visualitza en pantalla dins d'un espai teatral, si no va referit aquest adjectiu a la passiva relació establerta amb aquell qui ho contempla. Ara bé, el vídeo escènic té múltiples usos que el fan netament força interactiu quan s'acompanya d'espectacles en directe.

Poden servir com a il·lustració els exemples següents: enregistrar un o més intèrprets mentre actuen en directe i projectar-ne les imatges segons o minuts després, mentre encara són a escena, ballant noves seqüències. El diàleg en aquest cas, prové d'aquesta relació extratemporal que l'intèrpret estableix amb les imatges anteriors d'ell mateix, projectades rere seu o sobre seu, si és el cas.

---

<sup>404</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Una altra mostra d'interacció videogràfica pot ser oferta per la gènesi i visualització en pantalla i en temps real de pel·lícules de gràfics, tots ells originats a partir dels moviments dels intèrprets que ballen a l'escenari. Aquí la interacció és manifesta perquè no es desplaça en el temps i per contra, s'ubica en la immediatesa.

Com a tercer exemple d'interacció videogràfica, és el cas de la telepresència, que amb un retard de centèsimes de segons –en el millors dels casos–, projecta la filmació en directe de ballarins posicionats en espais geogràfics allunyats, però mostrats en una pantalla que esdevé un tercer marc teatral on es retroben i es contemplen fictíciament tots els cossos.

Aquests tres models o exemples de pregunta-resposta que vindran descrits al capítol següent (amb les produccions *Norman*, *Stocos* i *e-Pormundos Afeto*), associats per definició a diversos programes informàtics i sistemes computacionals, demostren que el vídeo és avui més present que mai a escena, però d'altra banda, es diferencien clarament del gènere específic de la videodansa, ja que aquesta darrera perviu autònomament fora d'aquest ús que combina alhora temps real i diferit.

En aquest sentit, la presentació d'una videodansa en un espai teatral, no seria massa interactiva si no hagués estat prèviament combinada amb el temps real, ja fos en el propi procés de creació videogràfic o bé, durant la seva escenificació.

La interacció moviment dansat-tecnologia ha estat un repte per a molts artistes actuals: la companyia Troika Ranch Company (Estats Units); Mark Coniglio (Estats Units); Johannes Birringer (alemany resident als Estats Units); Isabelle Choinière (Canadà); Michel Lemieux

(Canadà); la companyia Random Dance de Wayne McGregor (Anglaterra); el grup Palindrome (Alemanya); DumbType (Japó), etc.

Ja en el territori català no podem obviar Núria Font i la seva plataforma de recerca NU2's a l'entorn de la videodansa i de la difusió de dansa i noves tecnologies des del Mercat de les Flors; Àngels Margarit i la seva companyia de dansa Mudances pel tractament, tan puntual com coherent, de la tecnologia digital; així com la familiarització promoguda amb els estris digitals per part de Rosa Sánchez i Alain Baumann en el si de Konic Thtr, o les incursions puntuals de la companyia espanyola Erre que erre.

A nivell escènic, l'ús de la tecnologia més actual dóna lloc a l'escenari sensible o intel·ligent, màxim exponent de la digitalització interactiva on els sistemes tecnològics s'uneixen en qualitat i quantitat per explotar la interactivitat.

La dansa interactiva ha despertat l'interès tant del món acadèmic com de les companyies de dansa. Amb el desenvolupament i l'augment de l'assequibilitat del rastreig de moviment, de sensors i d'algoritmes, un munt d'espectacles de dansa han començat a integrar aquestes tecnologies. (Sentürk, p. 4)

Els sistemes digitals que actualment s'usen de manera generalitzada a escena són principalment sistemes de captura i de rastreig del moviment (entre els quals, hi figuren els algoritmes i la teledansa). D'altra banda, s'han desenvolupat experiments al voltant de la realitat virtual i augmentada, més desvinculats de l'escena.<sup>405</sup> Tots aquests sistemes, però, tenen en comú un cert grau de diàleg home-màquina.

---

<sup>405</sup> La realitat virtual (VR) i la realitat augmentada (AR) permeten als usuaris interactuar amb el contingut digital en temps real i avui dia s'ha desenvolupat especialment en el camp de la medicina o de la biologia, però puntualment



Johannes Birringer anomena “Ambients Interactius” els entorns escènics en els quals els moviments de la dansa són capturats, o bé via sensors ubicats al cos del ballarí i/o fora d’ell, o bé mitjançant càmeres que capturen i rastregen el moviment executat pel ballarí.<sup>406</sup> Posteriorment, els convertidors analògics/digitals produeixen un senyal representatiu dins del programari. Un d'aquests exemples és el programari *MAX/MSP*[sic]. Com un instrument, el programari *MAX/MSP* principalment controla els materials com els sons i els arxius de vídeo emmagatzemats a l'ordinador o sintetitzador. Birringer alerta que el que és més crucial pel que fa a aquesta qualitat d'interacció, és la varietat de respostes del control amb la particular varietat de dinàmiques de l'expressió de qui es mou. Més que una simple qüestió de causa i efecte, Birringer pensa on el sistema permet al ballarí modular l'espai del so, però sobretot permet que dansaire i platea puguin percebre les conversions realitzades pel programari a l'hora de transformar moviment en so, en temps real. (Martínez Pimentel L. C., p. 243)

La captura de moviment (*motion capture* o *Mocap*) i el rastreig de moviment (*tracking motion*) són termes utilitzats per descriure el procés de moviment de la gravació d'un o més objectes o persones. Aquests mètodes s'han utilitzat habitualment en aplicacions militars, oci, esports i aplicacions mèdiques i la robòtica. Al cinema i en jocs, es refereix a la gravació d'accions dels actors humans, i utilitzar aquesta informació per animar models digitals de personatges en animació per ordinador en 2D o 3D.<sup>407</sup>

---

també s'ha utilitzat en el camp dansístic, atès que deixa el cos físic del ballarí fora de l'experiment, raó per la qual, entre d'altres factors, no ha esdevingut un sistema que hagi pres –encara- embranzida en aquest àmbit i raó per al qual, també queda desplaçada del present estudi.

<sup>406</sup> Per a Birringer existeixen cinc tipus d'ambients que envolten la dansa en creuant amb allò digital: Ambients Interactius, Ambients Derivats, Ambients Immersius i Ambients en Xarxa i Ambients Barrejats, on els altres tipus es poden trobar barrejats en un mateix ambient. Birringer considera aquests ambients immersius com un nou coneixement i un nou espai per a l'entrenament, creant amb els ambients de realitat virtual un entorn que requereix condicions de laboratori apropiades. (Martínez Pimentel L. C., p. 242-243)

<sup>407</sup> La captura de moviment ha començat a ser àmpliament utilitzada a l'hora de produir pel·lícules que tracten de simular o aproximar la mirada d'acció en viu de cinema, amb models dels personatges gairebé fotorealistes digitals. *The*

Pel que fa a la primera opció de sensors, els ballarins usen roba especial o marcadors que són interpretats pel programari. Aquest és el sistema més senzill i comú. D'altres programaris exigeixen als ballarins ésser equipats amb dispositius anomenats "goniòmetres" per mesurar i informar sobre la posició del cos real. Encara que aquests aparells poden ser molt precisos, són difícils de muntar i de calibrar. Fins i tot, els sistemes de captura de moviment més sofisticats que requereixen del coreògraf per poder corregir acuradament el resultat. Això és degut a que és molt difícil de calcular la ubicació 3D amb certesa, ja que els marcadors són, en general, no més grans que una pilota de ping-pong.

La captura i el rastreig de moviment ofereix diversos avantatges sobre l'animació per ordinador tradicional d'un model 3D: en primer lloc, és més ràpida. D'altra banda, la quantitat de treball no varia amb la complexitat o la longitud de l'actuació que quan s'utilitzen tècniques tradicionals. En tercer lloc, permet realitzar moviments complexos i realistes. I finalment, la quantitat de dades de l'animació que pot ser produït dins d'un temps donat, és extremadament gran en comparació amb les tècniques tradicionals de l'animació. Això contribueix a l'eficàcia de costos i al compliment dels terminis de producció, així com té un potencial per al programari lliure i les solucions de terceres parts a reduir els seus costos.

Per contra, entre els desavantatges més clars, hi ha el cost del programari, equips i personal necessaris, que poden arribar a ser prohibitius per a petites produccions. També succeeix que el sistema de captura pot tenir requisits específics per a l'espai on s'utilitza, qüestió que Francesc Casadesús (comunicació personal, 26 de maig de 2011) i Marcel·lí

---

*Polar Express*, per exemple, utilitza captura de moviment per així permetre a Tom Hanks convertir-se en diversos personatges digitals (als quals també va proporcionar les veus).

Antúnez (comunicació personal, 25 de març de 2011) destaquen com a problema a l'hora d'expandir-ne la seva utilització. Ara bé, l'inconvenient principal és que el moviment que no segueix les lleis de la física en general (com moviments tals com aixafar o estirar), no pot ser capturat.

La segona possibilitat és usar les càmeres de vídeo per a la captura de la imatge mitjançant el sistema anomenat Frame-Grabbing. Les imatges, capturades amb la càmera, romanen arxivades en la memòria de l'ordinador, són inputs que es transformen en un altre mitjà com pot ser música, projeccions o il·luminació. Les càmeres són col·locades en tres punts de l'espai per poder percebre i capturar altura, llargada i profunditat de la dansa i així obtenir-ne una visió tridimensional. Són similars a un sensor molt més sofisticat perquè arribem a percebre la trajectòria del moviment del cos en l'espai i en el temps.

#### **4.4.4. Els pioners dels sistemes digitals interactius: Troika Ranch Theater, Palindrome Inter.media Performance Group i David Rokeby**

“El nostre objectiu és examinar l'esforç humà en curs: el desig d'integrar les expressions més bàsiques de l'ànima amb les més complexes creacions de la ment.”<sup>408</sup>

Mark Coniglio i Dawn Stoppiello

La coreògrafa Lucinda Childs descriu la seva relació amb la música en aquests termes:

---

<sup>408</sup> [Text original traduït per l'autora]

Our aim is to examine an ongoing human effort: the desire to integrate the most basic expressions of the soul with the most complex creations of the mind.

” ... [referint-se a l’obra *Dance*] Vaig arribar a trobar l’equivalent de la música al cos. De vegades, el ball és una visualització de la música, el progrés realitzat de forma simultània en els dos.”<sup>409</sup> (Jaffré, p. 93)

Moltes danses d’arreu del món exemplifiquen aquesta frase. Com per exemple, la *capoeira* brasilera, on el ritme s’ajusta al gest i de forma accelerada; o el flamenc, on la dansa, les mans, la guitarra, la veu i les castanyoles participen del mateix. Durant molt de temps, la dansa il·lustrà la música i en d’altres moments, ambdues estaven subordinades a la dramaturgia. Per contra, en la coreografia occidental progressivament desapareix aquesta coexistència, i ho fa al 100%, quan Cage i Cunningham decideixen independitzar els dos àmbits des de la introducció de l’atzar. Si a això, hi afegim la pèrdua de contacte amb l’espectacle en viu i en directe, disminueix el rol funcional que la música ocupava en l’art coreogràfic. (Jaffré, p. 93-94)

Amb la tecnologia digital, els artistes tornen a posar cara a cara música i dansa per intentar fer-les dialogar en temps diferit i en temps real. Així és com apareixen coreògrafs interessats a manipular imatges i música amb el propi moviment a escena. Tots ells s’envoltaren de programadors o ells mateixos aprenen a programar per assolir aquesta fita. Dins del grup de programaris que manipulen el vídeo i l’àudio, és a dir, la imatge o el so (o ambdues coses alhora, segons el cas) hi trobem per exemple, Isadora, Max/MSP, Max/Very Nervous System, Imatge/INE, el jitter o l’Eyesweb.

D’altres recercadors s’interessaran per l’espacialització del so: les modulacions del so seran reproduïdes de tal manera que permetran al ballarí d’orientar-se en l’espai. La

---

<sup>409</sup> [Text original traduït per l’autora]

Je suis arrivée à trouver l’équivalent dans la musique des corps. Par moment, la danse est une visualisation de la musique, la progression des deux se faisant simultanément.

companyia N+N de Nicole (s.d.) i Norbert Corsino (s.d.) a *Topologie instant n°7* (2001) desenvolupen la navegació en tres dimensions on el so és font d'orientació. Aquest tipus d'experimentació però, és minoritària al món de la dansa. Les principals innovacions en el camp del control gestual es dediquen a la composició musical pura. (Jaffré, p. 100)

Hom es podria preguntar si la pretesa interactivitat proposada que podria semblar innovadora, no ve a ser una redefinició de la tradicional interacció entre dansa i música, però, si bé és cert que músics i ballarins sempre havien estat en el passat molt acostumats a treballar junts, amb la digitalització, es retorna a la tradició. Ara es confereix un nou poder al ballarí perquè, amb l'ajut de programadors, pot manipular música o imatges amb el seu moviment. L'intèrpret doncs, esdevé alhora compositor i grafista.

Així ho expressa Weschler, fundador i director artístic de Palindrome Inter-Media Performance Group: “les exigències en musicalitat per part del ballarí, per exemple, són en realitat més grans, ja que ara n'advertim la sincronització, tan aviat com ho veiem! D'alguna manera, el ballarí disposa d'unes facultats artístiques com mai havia tingut”<sup>410</sup> (Wechsler, 1998, p. 8). I també Stoppiello:

Per a Stoppiello, quan un ballarí està vestit amb el MidiDancer, no és només un ballarí, sinó també un coreògraf, un tècnic i un compositor, ja que la sensació és que el seu cos és més gran del que realment és, la qual cosa li proporciona una sensació que no es pot explicar.<sup>411</sup>

(Martínez Pimentel L. C., p. 219)

---

<sup>410</sup> [Text original traduït per l'autora]

The demands on the dancer's musicality, for example, are actually greater since we now hear their phasing as well as see it! In some way the dancer is artistically empowered as never before.

<sup>411</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

És el que per exemple, permet el sistema de captura de moviment desenvolupat pel programa *Touchline*, dissenyat per accionar efectes a través de línies sensibles als canvis col·locats en el digitalitzador de vídeo (*frame-grabber*) de manera que els quatre ballarins “tocaven” música a partir dels moviments (Santana, 2002, p. 44), com hauria fet Theremin al segle passat.<sup>412</sup> Però no permet únicament això, sinó que és un rar cas d'interacció amb l'audiència ja que permet produir sons amb els seus moviments: oferir a l'espectador un paper actiu és un repte atractiu. Per exemple: atorgar la possibilitat de realitzar una companyament musical a la dansa en escena, gesticulant, posant-se dempeus o fent formes amb els seus cossos, obté sovint un resultat sonor força caòtic, però un cop alguns participants ho han provat per primer cop, tothom vol investigar-ho per ell mateix. (Wechsler, 1997)

Quan el ballarí pot, amb el seu gest o moviment, provocar un determinat so o parar-lo, està establint una relació de dominació sobre la música. Quant a la generació de sons, al seu *tempo* o a la seva intensitat, es planteja una segona opció: la de dominar la dansa des de la música. El coreògraf de Palindrome explica que amb la utilització del sistema EyeCon hi ha les dues possibilitats: d'una banda, el coreògraf pot crear sons i d'altra banda, la coreografia es pot concebre per obtenir frases musicals d'acord amb les exigències de la composició. En aquest cas, doncs, estaríem assistint a una relació de subordinació de la dansa a la música.

En aquest segon supòsit doncs, l'interpret és compositor abans que ballarí, mentre que al primer, era ballarí abans que compositor. En ambdós escenaris la sensació de poder que ha d'obtenir l'interpret el pot comprendre, però la seva tasca tampoc ha de deixar de ser un

---

<sup>412</sup> Veure pàgines 146-147.

exercici d'humilitat perquè ... què seria d'ell sense el programador o l'enginyer? O què pot succeir si en el moment menys esperat el sistema no funciona adequadament?

#### **4.4.4.1. Troika Ranch Theater**

Es fa imprescindible esmentar, en primer lloc, la companyia Troika Ranch Dance Theater, nascuda l'any 1994<sup>413</sup>, que implementa els programes Isadora i MidiDancer. Troika Ranch s'autodefineix a ella mateixa en aquests termes: “Troika Ranch produeix i dona suport a l'art que valora la interacció en viu –entre el que veu i el que és vist, entre performador i imatge, moviment i so, persones i tecnologia”<sup>414</sup> (Ranch). Quant al nom de la companyia, “la paraula ‘Troika’, significa una espècie de carruatge tirat per tres cavalls utilitzats a Rússia, simbolitza la dansa, el teatre i música mentre "ranxo" simbolitza l'intercanvi entre aquestes tres disciplines. (Sentürk, p. 8).

Prioritàriament enfocat a combinar imatge i moviment, es gesta el programari Isadora l'any 2001, en homenatge a Duncan. Isadora fou creat per part del nord-americà Mark Coniglio (1961), compositor musical, artista multimedial i programador, i per Dawn Stoppiello (s.d.), i va ser especialment dissenyat per a les actuacions de la seva companyia, Troika Ranch (<http://www.troikaranch.org>): “El programari Isadora és un entorn de programació gràfica que proporciona control interactiu sobre els mitjans digitals, amb

---

<sup>413</sup> Segons Santana, naixeria l'any 1993, però segons el que figura al lloc web de Troika Ranch, es tractaria de l'any següent.

<sup>414</sup> [Text original traduït per l'autora]

The name Troika Ranch refers to its founders' creative methodology, which involves a hybrid of three artistic disciplines, dance/theater/media (the Troika), in cooperative artistic interaction (the Ranch). Troika Ranch produces and supports art that values live interaction – between viewer and viewed, performer and image, movement and sound, people and technology.

especial èmfasi en la manipulació en temps real del vídeo digital". Així es presentava al lloc web de l'autor, <http://www.troikatronix.com/>

I més encara:

Però no només del vídeo digital, també de la música o qualsevol material sonor digital, imatges, informació MIDI, vídeo càmeres, sistema físics lumínics i mecànics i d'altres. Isadora recull la informació de moviment rebuda per diferents tipus de sensors de moviment, infrarojos, de presència per exemple, utilitzant aquestes dades per manipular el vídeo digital, sintetitzadors de música, dispositius de modulació de música i llums entre altres. És un programa que té deu anys des de la primera versió, i al llarg d'aquest període ha anat evolucionant, expandint-se i millorant les seves possibilitats funcionals i operatives. Això es deu no només perquè el seu creador continua treballant sobre Isadora, sinó gràcies a l'aportació que realitzen els usuaris, com així mateix la incorporació al programari de tots els desenvolupaments tecnològics i l'avanç en les millores dels sistemes operatius i del maquinari que ofereix el mercat. És un programa comercial (no gratuït), però es pot baixar i instal·lar i utilitzar en mode "demo" amb gairebé totes les seves funcions.<sup>415</sup> (Valeria Cuesta, Maximiliano Wille y Aníbal Zorrilla)

Troika Ranch també treballa en la integració de música, dansa teatre i tecnologies interactives que amalgamen sota el nom de *The Splash Arts* (arts que esquitxen). Amb aquest sistema, l'escenari és mapejat per sensors col·locats a terra, parets, escenari i al cos del ballarins. Aquest darrer mapejat s'anomena MidiDancer. (Santana, 2002, p. 47)

Heus aquí una explicació del funcionament del cos sensat amb el sistema MidiDancer:

---

<sup>415</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



Els sensors estan posats en les articulacions dels cossos dels ballarins, com també als genolls o als colzes. En general s'usen 8 sensors i només un transmissor. Quan els ballarins es mouen, els sensors, que tenen un format prim de material flexible, són doblegats i envien els senyals al transmissor.

Com en una metàfora de la memòria, utilitzen imatges dels ballarins, capturades per dues càmeres que són a l'escenari, i projecten aquestes imatges amb un retard d'alguns segons o fins i tot en l'escena següent. Les imatges produïdes en viu són emmagatzemades per a ser usades posteriorment.

En l'escenografia de l'espectacle s'empren 20 monitors que poden ser usats tant de forma individual, projectant ara el discurs d'un text presentat per un ballarí a una de les càmeres, com de forma general, és a dir, els 20 monitors són usats com una tela única. Coniglio explica que els moviments dels ballarins controlen la intensitat de les imatges i també el seu "play back", a més de ser usats en el sistema del MidiDancer per accionar sons o músiques.<sup>416</sup>  
(Martínez Pimentel L. C., p. 219-222)

Dins del mateix sistema *The Splash* hi intervé el programa Interactor, creat per la companyia per controlar diferents mitjans: sintetitzadors de música, sistemes d'il·luminació, efectes digitals d'àudio i vídeo i mecanismes robòtics. La funció del ballarí és controlar els aparells, via tecnologies interactives. (Santana, 2006, p. 47)

---

<sup>416</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

En resum, l'aplicació tecnològica que Troika Ranch ofereix es pot basar en un o més estris digitals i en funció del nombre de dispositius emprats, l'obra habitualment resultarà ser, més o menys interactiva.

#### **4.4.4.2. *Palindrome Inter.media Performance Group***

A banda de Troika Ranch, és necessari destacar el rol indiscutible de Palindrome Inter.media Performance Group i del seu programa EyeCon. Palindrome Dansa Company és una de les companyies de dansa més antigues i respectades en l'escenari contemporani de ball.<sup>417</sup> Les obres de Palindrome es basen en les interaccions entre els ballarins, la tecnologia i de vegades, l'audiència. Per a Robert Wechsler el principal objectiu del grup ha estat sempre la recerca artística, i la tecnologia només s'ha utilitzat com una eina per emfatitzar-la, qüestió que la justifica, però no l'estableix com a protagonista.

Wechsler va començar a investigar la interactivitat l'any 1974, mitjançant l'ús de "caixes" electròniques que produïen so en resposta a les condicions d'il·luminació, al seu torn modificades a causa dels seus moviments dels ballarins. (Sentürk, p. 4)

El 1995, la companyia comença a utilitzar els ordinadors amb l'ajuda de l'enginyer informàtic Frieder Weiss (s.d.), que havia codirigit el grup fins el 2006. Frieder Weiss ha estat qui ha desenvolupat el conegut programa interactiu EyeCon, un sistema de detecció de moviment de vídeo que permet als artistes generar, controlar la música i les imatges projectades a través dels seus moviments i gests a l'espai. (Sentürk, p. 6) Heus aquí una descripció de l'EyeCon per part del mateix Weschler:

---

<sup>417</sup> "Els lectors han de llegir les declaracions, manifestos i publicacions i veure les actuacions si realment volen comprendre el treball artístic de la companyia i la seva evolució al llarg dels anys" (Sentürk, p. 4).

L'EyeCon permet capturar l'acció d'acord amb una varietat de paràmetres del moviment, i també permet fer experimentacions amb el medi "mapping". Entre les diferents alternatives de la tecnologia "*mapping*", l'EyeCon ofereix bones possibilitats per crear treballs de *performances* interactives. Robert Wechsler explica que la tècnica *mapping* es refereix a com els paràmetres de la dansa són interpretades pel programari d'ordinador, a com la naturalesa de les dades pot ser llegida i, finalment, a com les dades poden ser usades de manera efectiva per tal d'influir en la nostra experiència en el treball de dansa.

Els tres aspectes principals de la tecnologia "mapping" consisteixen en: "INPUT" o entrada de dades, "OUTPUT" o sortida de dades i "COMPLIANCE". La "compliance" es tradueix en aquests experiments com la naturalesa de la relació establerta en la *performance*, la seva disposició, direcció i intenció entre d'altres.

El programari EyeCon permet una gran varietat de paràmetres del moviment que poden ser usats com a "INPUT" o entrada del sistema interactiu, com ara: la posició de les parts del cos en l'espai al voltant d'ell, la dinàmica dels moviments, la posició del cos en l'àrea de l'escenari, l'altura del cos en relació al sòl, els graus d'expansió o contracció del moviment, fins i tot el grau de simetria del cos, el nombre de ballarins que estaven en escena i la relativa proximitat que hi ha entre ells.

També hi ha una gran varietat d'"OUTPUT" (sortides de dades d'àudio, tant referents a controls d'encès-apagat, com a control de volum o arxius de música pregravats, com referents al processament dels senyals digitals en temps real. Per això s'han fet servir ara la plataforma MAX/MSP [sic] i les sortides de dades de vídeo, com posar un vídeo per projectar en temps accelerat o alentit, o el processament de la imatge en temps real a través dels programari Isadora o Kalipso. També és possible tenir com a sortida la manipulació de les llums de

l'escenari, a més d'estructures mecàniques, com un aparell de ventilació, entre d'altres.<sup>418</sup>

(Martínez Pimentel L. C., p. 225-226)

Posteriorment, Wechsler i Weiss van convertir també les expressions facials i mínimes contraccions corporals, en *outputs* sonors. És a dir, l'espectacle es controla únicament per la tensió muscular i no cal que el ballarí es desplaci per escoltar cap so: només amb la contracció muscular de les zones on hi ha elèctrodes (braços, l'estómac, pit i a cames dels ballarins) n'hi ha prou.

D'altres models interactius de Palindrome (Martínez Pimentel L. C., p. 228-230) podrien ser els següents: a *Electrodes* (1999) les contraccions dels músculs del ballarí podien controlar altres mitjans com el so i les imatges que estaven sent projectades en pantalla; *Touching* (2001) presentava els dos ballarins amb cables i sensors acoblats als seus cossos que a partir de les distàncies que hi havia entre els sensors, de cada un sorgia un so: si s'estaven molt lluny un de l'altre, no es generava cap so ni imatge. En canvi, si existia contacte físic els sensors s'acostaven i d'aquesta relació apareixien imatges i sons; a *Digital Dream* (2000), a partir de la captura dels moviments d'una ballarina i del sistema EyeCon, sensible als canvis fets pel cos, llegia la velocitat dels moviments realitzats. En concret, queia una pluja de números projectats al cos de la ballarina quantitativament proporcional a la velocitat del seu moviment corporal.

Partint de la constatació que el so musical afecta la nostra manera de percebre la dansa, Palindrome es dedicarà a qüestions de percepció auditiva i de visualització del moviment. La credibilitat, per a ells, dependrà de la coherència gest-música i això s'aconseguirà amb els

---

<sup>418</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

recursos tècnològics que ofereix el *mapping* multidimensional. Així, proposa la coreografia *Seine Hohle Form* (novembre 2001) que pretén crear una obra musical que no existirà, si no és com a resposta coherent al gest del ballarí: a un so greu, per exemple, li correspondrà un salt fort.

#### 4.4.4.3. *David Rokeby*

En tercer lloc, a part de Rroika Ranch i Palindrome, no es pot oblidar l'artista David Rokeby i el seu programa Very Nervous System (VNS). Altres coreògrafs intentaren transformar moviment en so, com feu Rokeby amb Very Nervous System (1982). Igual que d'altres sistemes de captura i seguiment com són el BigEye, l'EyeCon o l'Isadora, la interfície VNS captura els senyals a través de les càmeres i d'estructures de detecció de moviment: via càmera de vídeo, VNS detecta a través d'un ordinador la presència, la immobilitat o la velocitat d'acció del performador.

Els gests físics i la localització dels ballarins configuren la informació bàsica d'entrada (*input*) en el programa. La música i els sons són els *output* del programa, és a dir, són les respostes immediates d'aquest cos en moviment. VNS va ser projectat per analitzar els moviments realitzats en un espai predeterminat. Les imatges captades per una o dues càmeres de vídeo (VNS I i VNS II) són mapejades per una xarxa predefinida per l'usuari. Les dades recollides pel VNS són enviades al programa MAX [sic], responsable de la sortida de la informació (*output*) de controls MIDI. (Santana, 2002, p. 46)

Aquest programa és precursor dels programaris interactius per a la dansa. La interfície VNS captura els senyals a través de les càmeres i d'estructures de detecció de moviment i alimenta el programari. Però els ballarins també es tornen "sensors", o sigui, poden captar

dades de l'espai, adoptant així un nou coneixement espacial d'aquest espai digitalitzat. El ballarí i el seu sistema d'operació poden rastrejar dades i retornar respostes al programari.

Parafrasejant Domingues, Rokeby proposa que una tecnologia és interactiva en la mesura que reflecteix les conseqüències de les nostres accions o decisions:

Una tecnologia és interactiva ja que reflecteix les conseqüències de les nostres accions o decisions, retornant-les cap a nosaltres. Per tant, una tecnologia interactiva és un mitjà a través del qual ens comuniquem amb nosaltres mateixos, és a dir, com si fos un mirall. El mitjà no només reflecteix, sinó que refracta el que es dona cap a ell; ho retorna cap a nosaltres mateixos, transformat i elaborat. En la mesura que la tecnologia reflecteix una forma recognoscible, ens dona una auto-imatge, un sentit d'un mateix. ... Trobem el nostre "jo" al mirall de l'univers.<sup>419</sup> (Domingues, p. 67)

Rokeby està basant-se en els experiments artístics interactius que envolten l'equipament de captura, ja sigui d'imatges, sons i d'altres senyals o mitjançant càmeres i sensors.<sup>420</sup> Les imatges capturades són transformades, traduïdes en sons, músiques, acompanyant els moviments del participant, en un *feedback* sincrònic en temps real al participant, alterant també la seva consciència sobre els moviments.<sup>421</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 216)

---

<sup>419</sup> [Text original traduït per l'autora]

Una tecnologia é interactiva na medida em que reflète as conseqüências de nossas ações ou decisões, devolvendo-as para nós. Desta forma, uma tecnologia interativa é um meio através do qual nós nos comunicamos com nós mesmos, isto é, como um espelho. O meio não apenas reflète, mas também refrata aquilo que lhe é dado; o que retorna somos nós mesmos, transformados e processados. Na medida em que a tecnologia nos reflète de forma reconhecível, nos proporciona uma auto-imagem, um sentido do eu. ... Nós descobrimos nossos "eus" no espelho do universo.

<sup>420</sup> El programa VNS, inicialment projectat només amb qualitat artística, també pot ser usat per ajudar a persones paraplàgiques a tornar a parlar i a escriure. És a dir, que quan allò biològic ja no és suficient, afegir el seu bessó sintètic possibilita noves lectures i actualitzacions de les nostres experiències corporals. (MoMA, 2010, p. 217)

<sup>421</sup> Fins fa poc, els sistemes de control sonor es centraven en diverses parts del cos, excloent-ne però, els peus. Joe Paradiso (s.d.) inventa sabatilles de dansa instrumentalitzades per a aplicacions musicals. En un primer moment, s'inspiren en realitzacions sobre el control-lador musical Miburi per a la firma Yamaha a Tokyo. Els *footnotes* són les sabatilles que només deixen de produir sons quan reposen a terra. Paradiso explica com en una ocasió va veure com una peça de la seva sabata sortia volant i com va ferir un espectador. Aleshores va adonar-se que immediatament la música

Som hibriditzats amb la màquina. Vist des d'aquest punt de vista, hom es pot preguntar on se situa la verdadera interfície en aquest joc de miralls: en la pantalla?, en els sensors?, en els sintetitzadors?, qui o què és la interfície? A la qual cosa, Núria Font respondrà que la interfície és, ni més ni menys, que el mateix ballarí. (comunicació personal, 16 de gener de 2011)

#### 4.4.5. Metamorfosis produïdes en el si de la dansa amb mediació digital. La coreografia a l'escenari intel·ligent

---

es va aturar. El disseny final és una sabata esportiva que conté cintes *piezoelèctriques* que mesuren la pressió dinàmica a la planta del peu i taló, i un captor de flexió.<sup>421</sup>



**Figura 20 : J. Paradiso i N.S. Shenck. (1997). *Parasitic Power Shoes Project*. Consultat a <http://resenv.media.mit.edu/power.html>**

L'ús d'aquestes sabates permetrà al ballarí d'afegir notes i ornaments simples. Per exemple: una pressió sobre els captors produeix notes, un salt produeix un so de col·lisió o fer voltes desencadena efectes sonors de vent. Quan el ballarí atura els seus moviments, els sons cessen immediatament, cosa que ajuda al públic a comprendre la relació causa-efecte.

Serà en l'escenari digital intel·ligent (artificial o no)<sup>422</sup> allà on es farà èmfasi, ja que és aquest entorn on es desplega en la seva màxima potència, la digitalitat en interactivitat amb la dansa: imatge, so, música, llum, moviment s'abracen en permanent diàleg mitjançant la figura del ballarí. (Birringer J. , 2003)

Per tant, aquesta recerca emprarà el terme “escenari intel·ligent” per referir-se a la dansa escènica que s'ubica en un espai teatral on les tecnologies captura i de rastreig de moviment, algoritmes i/o telepresència són emprades per combinar-se interactivament amb la dansa.

Tot i que l'escenari digital és encara “escenari”, en tant que hereu del seu passat més remot, hi ha característiques pròpies que aportarà a la cadena evolutiva de la història de la dansa: en primer lloc, el caràcter interactiu i per tant, dialogal –per raons intrínseques– entre els diferents elements. En segon lloc, la improvisació, que al seu torn adoptarà la “no linealitat” o manca de linialitat, qüestió tradicionalment atribuïda a l'hipertext. Caldria considerar aquí les esperes forçades –és a dir, ingerències temporals extrínseques– en el *tempo* escènic per causa de problemes tècnics, tan habituals en espectacles d'aquests tipus. El resultat tendirà a substituir l'anterior narrativitat per la poètica i la introspecció de l'ego per l'exploració de l'alteritat. El gir performatiu de la imatge, concepte encunyat per Erika Fischer-Lichte i defensat en la tesi doctoral de Pérez Royo, constitueix un altre tret definitori d'aquest entorn.

També es desenvoluparà la corporalitat, temàtica que exigeix –i exigiria encara– una recerca més profunda per tot el que aquesta nova corporalitat vinculada al fet digital, regala

---

<sup>422</sup> L'escenari d'intel·ligència artificial és un pas més enllà que l'escenari intel·ligent perquè en ell la màquina és generadora del diàleg interactiu entre maquinari i programari.



als sentits. I es proposaran quatre categoritzacions per als cossos en simbiosi amb la tecnologia digital.

Els sistemes de recepció, és a dir, la manera com és percebuda l'obra escènica o instal·lativa per part de l'audiència i/o participants, és un aspecte innovador en aquest àmbit que també ve alterat i ampliat. I de la mateixa manera, el mode en què es produeix o fabrica una obra d'aquestes característiques.

Per acabar, es veurà cap a on tendeix o si més no, què n'entreveuen els experts sobre l'avenir de la dansa filtrada per la tecnologia, i les conclusions que es poden extreure d'aquest conglomerat de visions.

Tot el que s'argumenta ve justificat o, com a mínim, acompanyat de fonts bibliogràfiques. La particularitat d'aquest capítol és la introducció de les declaracions de les personalitats entrevistades durant aquesta recerca, així com del contingut compartit durant els congressos en els quals es va assistir.

#### **4.4.5.1. *Interacció versus interactivitat. Aproximació al terme***

Al diccionari en línia de la Gran Enciclopèdia Catalana (diccionari.cat), la paraula “interactivitat” ve definida per "qualitat d'interactiu". I alhora, l'adjectiu “interactiu/va” conté dues accepcions: “Que és concebut a la manera d'un diàleg entre màquina i usuari (o una altra màquina)”, o bé, “Relatiu o pertanyent a la informàtica interactiva o a un procés interactiu”. Aquesta darrera definició consultada és força més concreta de la que es pot trobar en d'altres

diccionaris, que identifiquen la interactivitat amb la interacció social, és a dir, entre els individus.

Per exemple, es podria acceptar un treball com a interactiu únicament si es convidés a l'auditori a contribuir, des de la seva participació, al seu desenvolupament, mentre que també es podria simplement qualificar el ballet *Le Sacre du Printemps* de molt interactiu, pel sol fet d'haver provocat reaccions crispades i violentes entre els seus enfurismats espectadors.<sup>423</sup>

D'altra banda, la "interactivitat" i tampoc el "multimèdia", no són conceptes exclusius dels mitjans electrònics i digitals:

El multimèdia existeix des que l'ésser humà va decidir per primera vegada combinar diversos mitjans per expressar les seves idees; des de les ombres xineses, passant pel drama grec, fins al teatre contemporani, el cinema i els concerts, tots són exemples de diferents mitjans i formats de creació i comunicació. La interactivitat existeix des de l'instant en què s'estableix una comunicació de doble via entre dos punts; tanmateix, en parlar d'interactivitat en l'àmbit digital, s'entén que és un procés de comunicació en el qual una de les parts dóna instruccions i rep respostes de l'altre part.<sup>424</sup> (Puig Mestres, 2009, p. 94)

Segons Wechsler aquesta tecnologia no és tan innovadora com ens volen fer creure: "l'ús de moviments coreogràfics com a elements de control en composicions/actuacions musicals de ball és una preocupació per als coreògrafs i músics de fa gairebé mig segle"<sup>425</sup> (Jaffré, p. 99).

---

<sup>423</sup> Veure pàgina 125.

<sup>424</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>425</sup> [Text original traduït per l'autora]

Vist això, seria més adient qualificar aquesta situació d'“interacció”, per diferenciar-la d'una relació d'interactivitat. Retornant al mateix diccionari.cat, s'identifica el mot “interacció” amb quatre possibles accepcions: “acció o influència mútua o recíproca; influència aerodinàmica d'un element d'una aeronau sobre els altres; acció recíproca que s'exerceixen dos sistemes físics; procés social a través del qual els individus i els grups s'estimulen i reaccionen en relació els uns amb els altres.” (Gran Enciclopèdia Catalana)

S'observa doncs, com els supòsits anteriors encaixarien dins de la darrera accepció, de caire sociològic. En aquesta direcció, es podrien esmentar, per exemple, les *jam sessions*, on els músics de jazz modifiquen els discursos melòdics i harmònics dels col·legues i el propi, donat que la improvisació és a la base de l'estructura formal de les *jam*.

En el cas de la dansa, explica Sentürk (p. 4), hi ha una interacció real entre qualsevol tipus de ball i la seva música, des que els intèrprets de dansa intenten sincronitzar-se amb la música –interpretada en viu o enregistrada–. En el cas específic de les danses populars dels països de l'est, per exemple, la interacció s'amplia encara més per tres raons: el caràcter improvisatori de la dansa i la música d'aquests balls, hi condueix de manera natural; la línia que separa músics de ballarins no és nítida perquè ambdós grups s'intercanvien espontàniament; així com els espectadors són benvinguts a unir-se al grup professional.

A l'extrem oposat de la interacció social, es poden trobar les competicions de balls de saló, on el tribunal i els mateixos espectadors, han d'esforçar-se en no mostrar cap tipus d'emoció per tal de no interferir negativament en la concentració dels artistes i de la resta del

---

L'utilisation de mouvements chorégraphiques comme éléments de contrôle dans des compositions/représentations musicales pour la danse est une préoccupation pour les chorégraphes et les musiciens depuis presque un demi siècle.

silent auditori. (Sentürk, p. 4) Aquí potser es podria titllar la interacció social de “continguda” perquè potencialment existiria, però se’n vetaria la seva manifestació.

En aquest capítol doncs, l’adjectiu “interactiu/va”, vindrà referit al mateix significat que Sentürk (p. 4) identifica amb la dansa: “una connexió directa, activa i en temps real, així com a la manipulació dels diferents elements que conformen l'espectacle de dansa, com ballarins, música, il·luminació, espectadors o escenari”.

Robert Wechsler (2006, p. 63) va encara més enllà i estableix que el significat d’interacció és més psicològic que no pas tecnològic:

La interacció és més aviat un efecte psicològic que un element tècnic. La interactivitat és un anar i tornar instintiu que té lloc quan ens relacionem, en aquest cas, mitjançant la dansa. En aquest i en tots els àmbits de la interactivitat, és necessari un cert grau de fluïxetat [sic] o buscar una certa obertura en els materials artístics per a que tingui lloc un intercanvi convincent.<sup>426</sup> (Gómez, p. 443)

D’una banda, Wechsler afirma que no s’ha de confondre el que l’ull veu com a espectador de dansa, amb l’efecte que produeix el que veu: podem sentir-nos de manera diferent segons el que veu l’ull, i en canvi, molts moviments poden escapar-se de la nostra consciència, és a dir, de la nostra mirada. Fins i tot, essent molt evidents, poden romandre ocults a un determinat públic.<sup>427</sup> (Gómez, p. 446)

---

<sup>426</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

<sup>427</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

Amb rares excepcions, la tecnologia no ha tingut l'impacte profetitzat i que la interactivitat no ha produït millors obres. Una companyia no necessita la tecnologia per interactuar, ja que és un tret inherent a la dansa. No obstant això, considera que la tecnologia interactiva és útil a l'hora d'invertir la dansa, abans en sincronia amb la música, per passar a produir música en sincronia amb la dansa, ara la portaveu de l'espectacle. (Sentürk, p. 11-12)

És a dir, estem viatjant entre la possibilitat tradicional de secundar la dansa al ritme i a la melodia musical, i la possibilitat de dissenyar la música en funció de la dansa, a la qual cosa Wechsler afegirà:

Per tant, la noció de tecnologia va més enllà de representar els aspectes exclusivament tècnics de la mateixa, té el poder de convertir en forma i representació. ... D'aquesta manera, les tecnologies poden contribuir a la transmissió i comprensió de noves idees, a d'altres formes d'espectacularitat, i a nous formats de representació.<sup>428</sup> (Gómez, p. 442-443):

El resultat de tot plegat, assegura Campàs, comportarà una reorganització cognitiva causada per la incorporació de noves formes de pensament:

Moltes innovacions tecnològiques i artístiques s'adrecen a la resposta psicològica de l'interpret o usuari com a company en la creació de sentit i significat. Les instal·lacions d'art interactiu fan de connectors; inviten als usuaris a interioritzar el que estan sentint per a realitzar noves connexions, o sigui, per a reorganitzar el seu propi sistema nerviós. Per a Allucquère Rosanne Stone "la comunicació prostètica i les coses que crea, específicament el *software* d'entreteniment interactiu, Internet, el ciberespai i la realitat virtual, no són una qüestió d'accions de mercat ni de contingut. En un sentit fonamentalment mcluhanià, aquestes

---

<sup>428</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

coses són part de nosaltres. Igual que tots els discursos amb força, la seva existència ens dóna forma. Atès que en un sentit pregon són llenguatges, és difícil veure el que fan, perquè el que fan és per a estructurar la visió. Actuen sobre els sistemes -socials, culturals, neurològics- amb els quals creem significats. El seu missatge implícit ens fa canviar". (J. Campàs, comunicació personal, 10 de juliol de 2013)

En definitiva, si la dansa que Valenciano definia com "els pensaments en moviment"<sup>429</sup> es pot considerar com a retroalimentació de la cadena moviment-pensament, i vist que es reformula de manera contínua, potser es pugui també extrapolar aquest lligam de dependència creativa a la interactivitat, establint una relació paral·lela entre màquines i persones, o entre màquines i màquines. En d'altres paraules, la incorporació de la tecnologia als espectacles de dansa forneix una nova cosmogonia i alhora, una nova genètica, com ja ho feren al seu dia l'escriptura, la impremta, el teatre, el cinema o l'electricitat, per exemple.

Birringer considera que la interactivitat implica un canvi significatiu en el procés de composició coreogràfica en què, a més d'usar l'escenari, necessita ampliar aquest concepte per convertir-lo en un espai-laboratori. Els directors de l'Institute for Studies in the Arts (ISA) de la universitat d'Arizona, anomenen aquest nou espai "escenari intel·ligent", on la dansa és assistida pels ordinadors i per les interfícies MIDI, construint un ambient interactiu. A l'ISA l'escenari té connexió amb Internet i pot transmetre telemàticament vídeos i sons de MIDI mentre està funcionant el Very Nervous System (VNS) de David Rokeby.

És per tothom acceptat que la dansa amb mediació digital, escènica o instal·lativa, conté, o pot contenir, un elevat grau d'interactivitat. En el cas de la dansa escènica, la interactivitat es

---

<sup>429</sup> Veure pàgines 319-320.

concentra habitualment en aquesta direcció home-màquina, i en el cas de l'escenari d'intel·ligència artificial, la direcció es converteix en un cercle sens fi: home-màquina-home. En el primer cas, l'intèrpret acciona dispositius que en moure's obtenen resposta determinada (imatges, sons, llums). En el segon cas, a més d'això, el performador obté una resposta no prevista per part de la màquina, sobre la qual ell prendrà una nova decisió d'acció i per tant, en haver-hi un retorn cap a ell s'estableix un diàleg continu de tipus circular. Es podria dir que el primer procés és menys interactiu que el segon. I en ambdós casos, el públic es limita a observar.

En la dansa instal·lativa la interactivitat exclou a l'intèrpret -que no hi és present, si no es tracta d'un enregistrament previ-, però en canvi, és el participant-usuari el que hi intervé accionant, passejant i/o observant els canvis que s'operen en el sistema per causa de la seva intervenció. En definitiva, el visitant esdevé l'intèrpret.

Johannes Birringer atribueix l'actual interactivitat en la dansa en simbiosi amb la tecnologia digital, al passat avantguardista, ja descrit al capítol anterior:

Històricament, la interactivitat com a categoria estètica, no deriva dels conceptes clàssics de composició o coreografia; més aviat és en deute amb els principis de les avantguardes del segle vint i dels seus experiments en *performance* com a concatenació en viu de diferents mitjans de comunicació, de vegades en conflicte (futuristes, *performances* surrealistes, dadaistes), així com amb la *performance* com a instrument conceptual d'activació i provocació de l'audiència. La comprensió en la història de l'art de les arts digitals interactives prové sobretot dels esdeveniments participatius dels anys 1960 (*happenings*, Fluxus, art de processos, el situacionisme, l'art cinètic, art conceptual, "art i tecnologia", les col·laboracions de John Cage i Robert Rauschenberg, art cibernètic, instal·lacions de vídeo de circuit tancat,

etc.) i de la progressiva "desmaterialització de l'objecte artístic" que implicava la participació activa i física de l'audiència en l'actuació.<sup>430</sup> (Birringer J. , 2003)

Tot i així, el cert és que en el territori artístic ha estat i és encara, molt discutit el fet de qualificar una obra d'interactiva o no, d'acord amb la quantitat interminable de definicions i categoritzacions del terme.<sup>431</sup> Heus aquí una interessant mostra del conflicte conceptual extret de les converses amb la videasta Núria Font, una veu que no es pot deixar al marge d'aquesta disquisició:

Què és el que de veritat vol dir [el terme interactiu]? Si ens basem en el terme aparegut en l'àmbit de les arts visuals té un significat important en la forma de relacionar obra-espectador: ofereix una nova manera de participar (interactuar) amb una obra no tancada, construïda amb la participació directa de l'usuari-visitant. A la dansa escènica, la interacció és una eina per construir un diàleg intèrpret-imatge/so amb la generació o manipulació en temps real, però en la qual el públic no interactua (amb algunes excepcions molt puntuals).

He vist i puc imaginar perfectament, una dansa virtual [aquí es refereix a una dansa amb mediació digital] no interactiva, amb una relació preestablerta entre la imatge i el moviment en directe a l'escenari: una càmera a escena que fragmenta un espai o cos i projecta, és dansa virtual, però no interactiva; o un espectacle simultani en dos espais diferents connectats per

---

<sup>430</sup> [Text original traduït per l'autora]

Historically, interactivity as an aesthetic category would not derive from classical concepts of composition or choreography; rather, it is indebted to the early 20th-century avant-gardes and their experiments with performance as live concatenation of different, sometimes conflicting media (dadaist, futurist, surrealist performances) as well as with performance as a conceptual instrument for the activation and provocation of the audience. Art history derives its understanding of interactive media arts predominantly from the participatory events of the 1960s (happenings, Fluxus, process art, Situationism, kinetic art, concept art, "art and technology," the John Cage/Robert Rauschenberg collaborations, cybernetic art, closed-circuit video installations, etc) and the progressive "dematerialization of the art object" which implied the active, physical participation of the audience in the event.

<sup>431</sup> A tall d'exemple, Wechsler considera que hi ha quatre nivells d'interactivitat: un primer nivell seria purament tècnic, és a dir, quan el sistema realitza amb èxit les conversions d'un mitjà en un altre; al segon nivell, els performadors prenen consciència de la manera com els seus moviments afecten l'ambient que els envolta; un tercer nivell permetria la participació de la platea, però no de forma activa; i finalment, ja al quart nivell, l'audiència causaria de manera directa canvis en els mitjans. (Wechsler, 2004)



internet és una dansa virtual, però és interactiva? Total, que s'haurien d'afinar els termes. Per a mi, "virtual" es relaciona amb "no presencial", més que amb "interactiu". (N. Font, comunicació personal, 16 de gener de 2011)

Aturar-se aquí a desgranar les múltiples declaracions de teòrics i artistes tenint-ne en compte, a més, la seva caducitat per causa de la permanent superació tecnològica, no té cap sentit i allargaria innecessàriament el contingut d'aquesta recerca.

#### **4.4.5.2. Coreografia versus improvisació**

En la concepció de Birringer, la programació de les interfícies entre els ballarins i l'ordinador implica la creació d'un sistema inestable. Per a ell, el concepte de "coreografia" és, en aquest cas, més a prop de la cultura tecno, quan els DJs creen una situació, un continu sonor, i usen les possibilitats de filtres per modificar els paràmetres en resposta a l'energia que és transferida entre els dansaires i la música tocada. En recents experiments de dansa amb aquestes interfícies interactives basades en captura i resposta en temps real, el procés de composició és com un sistema emergent: una improvisació simbiòtica amb línies sensorials invisibles o àrees dinàmiques en l'espai. (Birringer J. , 2003)

La dansa en un entorn sensible, explica Pérez Royo, es basa en un treball d'improvisació que comença als assaigs i té continuïtat el dia de l'estrena. Per tant, la improvisació que coneixen els espectadors constitueix una evolució al diàleg ja iniciat entre artistes i maquinària des del primer assaig. Ara bé, així com en els assaigs, els intèrprets van explorant el sistema interactiu mitjançant la improvisació per tal de conèixer-lo, el dia de l'estrena ve a ser la culminació d'aquest diàleg improvisat. Aquell dia ja es parteix així d'una certa seguretat sobre els efectes que l'acció del performador pot provocar en l'espai sensible, alhora

que es farà ús d'una imprevisió relativa pel que fa a la reacció concreta. És a dir, durant el període d'assaigs el treball és exclusivament improvisat i en la mesura que es va coneixent el sistema, progressivament es va reduint aquest caràcter: “es tracta d'una exploració dels efectes que el moviment causa per, al llarg dels assaigs, anar organitzant una evolució determinada”<sup>432</sup> (Pérez Royo, 2007).

Dit d'altra manera, es descarta la possibilitat d'una coreografia ja prèviament establerta al 100% o tancada perquè no permetria l'exploració esmentada per part de l'intèrpret, per bé que al final sigui factible un cert grau de predicció:

S'abandona així la coreografia en favor d'una possibilitat de moviment més oberta, en la qual el ballarí pugui prendre decisions de forma autònoma, en què assumeixi competències que abans no li pertanyien, que enriqueixin la seva experiència en l'escena. Es tracta d'atorgar al ballarí competències, se li permet prendre decisions pròpies.<sup>433</sup> (Pérez Royo, 2007)

Per aquesta raó, el coreògraf de l'escenari intel·ligent ja no pot dissenyar passos que s'executin amb precisió sinó que ha d'instruir als seus ballarins en la improvisació, que ara tenen més autonomia i poder de decisió. Ha de permetre'ls experimentar amb el sistema i seleccionar les decisions més interessants des del seu punt de vista: “el coreògraf es converteix així en un motivador i sobretot en una mena de supervisor o conseller del treball dels ballarins”<sup>434</sup> (Pérez Royo, 2007). Això succeeix, és clar, en el cas que el coreògraf i l'intèrpret siguin persones diferents.

---

<sup>432</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>433</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>434</sup> Text original en castellà traduït per l'autora]

El resultat final doncs, és de fet, la presentació d'un procés, cosa que tampoc és una novetat ja que es porta practicant en les arts de l'escena i de l'acció des del *happening* i la *performance*. Així doncs, amb l'escenari interactiu es produeix “un avenç qualitatiu, possibilitat per la tecnologia digital i basat en la intercanviabilitat de les seves informacions”<sup>435</sup>. La traducció immediata d'un moviment a qualsevol altre suport expressiu possibilita així unes interrelacions complexes, que permeten la creació a temps real de l'obra que es presenta. Entre aquests elements, les relacions no obeeixen a una jerarquia prèvia, de subordinació, sinó que en la seva estructura de xarxa s'interrelacionen.<sup>436</sup> (Pérez Royo, 2007)

#### **4.4.5.3. *Narrativitat versus poètica***

En la història de la dansa s'explicaven històries mitològiques (edat moderna), literàries (segle XIX) i fins i tot, personals (segle XX). Al segle XXI se substitueix aquesta tendència literària que vincula dramaturgia amb escenari, per una nova possibilitat: l'exploració de l'aura intangible de la poètica que ofereixen els mitjans interactius digitals.

El 1925 Theremin va intentar promocionar el seu aparell que feia interactuar gest amb so musical sense tacte, però ningú no va poder concebre seriosament aquesta primerenca relació “virtual” que ell gestà perquè el context cultural no estava preparat per a rebre'l. Faltava temps per poder aplicar i superar la seva proposta. (I. Santana, comunicació personal, 14 de març de 2012)

---

<sup>435</sup> Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>436</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Arribat el moment, les tecnologies digitals han enlluernat molts dels coreògrafs que es van allistar a les seves files sense adonar-se (o sense voler adonar-se) de l'ús més tecnològic o mercantilista que no pas artístic, que n'estaven fent:

La novetat de les possibilitats que oferia la tècnica eren tan atractives que havien de ser explorades, independentment dels resultats estètics als quals donessin lloc. ... És de suposar que els seus creadors encara no han pogut escapar a la fascinació de l'instrument que han desenvolupat, o bé que encara es troben en una fase de promoció dels seus programes, de manera que els sembla encara rellevant, més que un resultat escènic, mostrar al públic les possibilitats dels seus instruments.<sup>437</sup> (Pérez Royo, 2007)

Tant és així, que malgrat les aportacions d'aquest tipus de dansa, cal reconèixer que hi ha molts espectacles que contenen molta tecnologia sense cap nova concepció: són lúdics, però no fabriquen cap poètica determinada, sovint perquè no s'ha atès un estadi on totes les peces parlin dins d'una conversa ordenada i coherent:

És fascinant poder treballar la imatge animada, intervenir en la música a partir de la meua veu i que hi hagi un control interactiu del meu propi cos, és a dir, aquest aspecte d'espectacularitat necessària que compleix una funció en el conjunt de l'obra. Cal destacar que és un treball en què el text no té la importància que pugui tenir en el teatre clàssic o al cinema sonor, amb els seus diàlegs. En desaparèixer el text com a element principal, és molt més fàcil intervenir en les diferents disciplines o àmbits que participen en una obra multidisciplinària. A mi m'interessa treballar precisament a partir d'aquesta reflexió i prenent plena consciència del que significa fer que aquests àmbits interactuïn entre si, creant una realitat superior i indissoluble és a dir, la pròpia obra. Sovint assistim a obres multimèdia o que utilitzen aquests recursos, i la seva

---

<sup>437</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

integració és nul·la; es desenvolupen com a registres independents que s'esdevenen al mateix temps i al mateix espai; no funciona, no és possible generar cap poètica.<sup>438</sup>

(Performancelogía: todo sobre Arte de Performance y Performancistas)

En la mateixa línia, Víctor Zambrana, un dels dos ballarins de la companyia Erre que Erre, assegura que la clau de volta es troba a construir un gran espectacle, en el qual “els dos o més elements per separat poden ser perfectes (tecnologies, dansa, llum, música...) i on en ajuntar-se, es complementen” (V. Zambrana, comunicació personal, 26 de gener de 2011).

Al parer de Margarit, “cal trobar obres i autors que captin una nova manera d'integrar la dansa i les noves tecnologies; que mantinguin el contacte amb l'essència corporal; que modifiquin la manera –o ampliïn– la manera de concebre la corporalitat; que facin reflexionar” (M<sup>a</sup> A. Margarit, comunicació personal, 8 de febrer de 2011).

“En una obra no podem definir paràmetres universals de l'excel·lència perquè són subjectius.” Tot i així, segueix Pérez Royo, “molts ens podríem posar d'acord en què significa poètica, i sobretot, en què cada cop que mires l'obra excel·lent hi veus més aspectes: que no s'esgota mai.” Potser podríem establir com a criteri que “una obra és vàlida on es plantegen problemes sempre, cada cop que ho vas a veure”. El cert però, és que “la qualitat del que la majoria d'artistes presenta és baixa. El resultat acostuma a ser molt instrumental i per tant, falla la poètica” (V. Pérez Royo, comunicació personal, 19 de gener de 2012).

Per a Kozel, la dansa està fent-se un lloc en el desenvolupament de la realitat virtual i així assenta la base per a una poètica de la virtualitat, centrada en el cos que balla: “la

---

<sup>438</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

col·laboració entre la dansa i la tecnologia de realitat virtual és una nova forma d'art, o almenys un híbrid fet per la unió de les diferents formes de construir l'espai”<sup>439</sup> (Classen, p. 446).

#### ***4.4.5.4. La unitat temporoespacial versus l'extratemporoespacialitat***

Amb la digitalització, les coordenades d'espai i de temps es veuen profundament mutades. El punt de partença que provoca aquests nous plantejaments rau en el lloc on es programa i es crea aquest tipus de dansa, és a dir, el laboratori, que al seu torn, generarà nous i desconeguts indrets, on la dansa tindrà lloc, que li serviran de reflexió:

La creació d'obres de dansa i tecnologia digital interactiva és una activitat que es diferencia d'altres espectacles de dansa pel lloc des del qual s'elabora la creació, que és el punt d'encreuament entre l'art del moviment i la tecnologia digital interactiva. No es tracta simplement d'afegir a la dansa algun "efecte" més, sinó de concebre l'obra des de l'actualitat del cos hibridat amb la interactivitat tecnològica, amb els nous espais virtuals viscuts com una nova possibilitat de ballar, una nova possibilitat d'habitar-los amb l'art del moviment.

Llavors sí, mitjançant la nostra pròpia experiència creativa, esperem poder conceptualitzar els fenòmens observats en un conjunt coherent i productiu, que permetin manejar-los, reelaborar-los i transmetre'ls adequadament.<sup>440</sup> (Valeria Cuesta, Maximiliano Wille y Aníbal Zorrilla)

La frontera temporoespacial es veu amplificada de mil maneres:

---

<sup>439</sup> [Text original traduït per l'autora]

The collaboration between dance and VR technology is a new art form, or at least a hybrid made by uniting different ways of spacemaking.

<sup>440</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

La condició contemporània de l'art, a la cruïlla de camí de tecnologies i mitjans, diversifica i expandeix els llocs i espais (reals o virtuals) on se situen individus i col·lectius que situen la presència creativa, moltes vegades, més enllà de la materialitat física de l'ésser humà. Nous llocs que són lloc, al seu torn, d'inèdites definicions i possibilitats constructives de l'art, del disseny, de la imatge, de la visualitat i de la multiplicació exponencial de contacte amb la creació humana, on les persones fan front a aquesta època on la imatge visual sembla dominar les possibilitats de representació, significació i orientació de sentit de la quotidianitat i el transcendent.<sup>441</sup> (Miranda, 2009)

Descriure-les totes és una tasca massa exhaustiva per poder abordar-la apropiadament, però sí que es poden posar alguns exemples que il·lustrin aquesta expansió extratemporal i extraespacial on l'espai és desmaterialitzat, “el moviment és capturat<sup>442</sup>, commutat, transferit i rematerialitzat on sigui”. Nosaltres interactuem amb la informació sensorial, així com amb els vídeos, els quals projecten diferents percepcions cinestèsiques<sup>443</sup> de l'energia del moviment, posició i velocitat (per exemple, càmera lenta, primers plans, escales diferents, distorsions de colors/pixelització, sense focus, etc.).<sup>444</sup> (Birringer J. , 2003)

Yacov Sharir, gran coneixedor dels entorns immersius, descriu dos nous escenaris espacials (la sala i el ciberespai) per al cos del ballarí:

---

<sup>441</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>442</sup> Aquí caldria matisar la declaració de Birringer amb el que Susan Kozel pensa al respecte de la “captura” del moviment, ja que considera que no existeix tal captura pròpiament dita, ja que el moviment aparentment “capturat”, lluny de restar immòbil, obté una continuïtat immediata en un altre tipus de moviment i per tant, és un flux constant. És a dir, Kozel no estableix cap separació entre el cos que balla a temps real i el cos transformat. (Kozel, 2007, p. 220)

<sup>443</sup> Els ballarins tenen la intel·ligència corporal cinestèsica molt desenvolupada, ja que s'expressen a través del cos realitzant moviments de gran dificultat a l'hora d'executar, coordinar i memoritzar. Els actors també tenen desenvolupada aquesta intel·ligència, ja que simulen expressions facials i corporals.

<sup>444</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

A partir de les noves tecnologies hi ha noves possibilitats d'espai i de cos per ésser explorades i experimentades per la dansa. El cas és que el nostre cos ja no és només humà, sinó que també és híbrid, barreja de carn i de silici, d'òrgans i de programaris, de ritmes biològics, però també d'informacions digitals. Aquests nous cossos expandits ballen des de l'espai real però també experimentant amb espais virtuals, espais simulats, espais híbrids, en una nova càmera espacial, el ciberespai.<sup>445</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 63-64)

Thecla Schiphorst, per exemple, ha centrat la seva recerca en com el coneixement del moviment i del cos pot afectar la representació i l'experiència del cos i per extensió, la representació de l'espai i del temps. Així, a la seva instal·lació *Bodymaps* (a la Western Front Gallery de Vancouver), a *l'Ars Electronica* (a Àustria) i a *Interaction 97* (al Japó), les tres del 1996, l'artista provoca una mediació entre el cos real de l'espectador i el cos virtual (la imatge de l'artista projectada sobre un fons blanc), de manera que quan l'espectador s'hi acosta, l'ésser digital reacciona amb moviments i sons i, fins i tot, l'espectador pot deixar impreses les seves mans sobre el vellut blanc on es projecta Schiphorst:

Una memòria s'estableix en el cos virtual. L'aspecte objectiu esdevé un sentiment subjectiu. El cos virtual guanya sensació, pell, complicitat i records. El cos projectat respira i pot ser abraçat, ressaltat, desintegrat, etc. d'acord amb la manera com el cos físic interactua mirant, tocant, movent o, fins i tot, només estant-hi present. Aquesta nova geografia ininterrompuda per la tecnologia digital col·loca al cos com a punt de partida per al descobriment dels llindars.<sup>446</sup> (Santana, 2002, p. 39)

---

<sup>445</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>446</sup> [Text original traduït per l'autora]

Uma memória fica estabelecida nesse corpo virtual. O olhar objetivo transforma-se em um sentimento subjetivo. O corpo virtual ganha cumplicidade, pele, sentimento e lembranças. O corpo projetado respira e pode ser afagado, realçada, desintegrado, etc., conforme o corpo físico interage, olhando, tocando, agitando-se ou mesmo estando apenas ali presente. Essa nova geografia irrompida pela tecnologia digital col·loca o corpo como o ponto de partida para a redescoberta dos limiares.



D'altra banda, la telepresència ens torna nòmades, tot i tenir els peus afermats, ens permet viatjar a llocs remots sense abandonar el nostre lloc físic, possibilitat augmentada amb els entorns immersius ja que no solament ens permeten viatjar a llocs geogràfics distants, sinó que també permeten introduir-nos en espais microscòpics, imaginaris, impossibles, etc.

En l'escenari sensible però, la noció de flux de temps real també es veu modificada per dificultats tècniques, ja que l'entorn funciona com un estudi de vídeo o de so, on hi ha càmeres, sensors i llums que necessiten ser calibrats contínuament. Per tant, hi ha forces interrupcions per causes tècniques (i a vegades, fins i tot, cal suspendre la representació).<sup>447</sup> A més, si l'ambient està connectat a Internet, hi ha alguns retards a l'hora de tenir accés als enllaços.

Un altre decalatge temporal que hi pot haver és l'existent entre el moviment en temps real de l'interpret i la distribució del mateix moviment capturat i processat en imatge, generant dobles corporis que es mouen en pantalla fora del “*tempo*”.<sup>448</sup> A nivell sonor, aquest decalatge també té lloc fàcilment quan s'intenta interpretar música telemàticament, ja que la diferència d'un segon només –amb sort– entre ambdues interpretacions musicals, requereixen un esforç, un hàbit i una capacitat auditiva extra que pocs professionals poden posseir, dificultat que es va percebre en diverses intervencions durant la participació al congrés *Network Performing Arts Production*, celebrat a Barcelona. (“Network Performing Arts Production Workshop –TERENA–“ [Taller-Seminari]. Barcelona. 15,16,17 de juny 2011)

---

<sup>447</sup> Una d'aquestes interrupcions i abandonament d'alguna proposta tècnica va ser presenciada per l'autora de la recerca durant l'estrena de *Before the Beep* a Barcelona (27.04.2011) donat que l'aplicació que suposadament havia de permetre a l'audiència emetre missatges via mòbil no va funcionar per causa d'una cobertura Wi-fi deficient.

<sup>448</sup> A la teledansa *e-pormundos Afeto* a Barcelona (116.6.2011) es va poder comprovar la dificultat de sumar pantalles.

Pel que fa al concepte de moviment, tal com és usat en instal·lacions i *performances* interactives i connectades a la xarxa, no és un flux continu en l'espai, sinó que és contínuament travessat entre espai real, espai projectat (vídeo o animació) i d'altres contextos virtuals (VR i llocs remots).

I on comença i acaba l'espai interactiu? Una altra forma d'anomenar o comprendre les noves possibilitats que l'escenari interactiu ofereix al ballarí, parteix del concepte de cinesfera, ja tractat al capítol anterior:<sup>449</sup>

La cinesfera, l'àrea d'influència que el ballarí té sobre el seu entorn, o més ben dit, l'espai que conforma el ballarí amb el seu moviment, no es redueix a l'escenari interactiu a l'àrea de cames i braços estesos, sinó a tot l'espai escènic, de manera que es veu ampliada espacialment, facilitant el contacte amb llocs allunyats del cos. Si es té en compte que el moviment arriba a afectar la forma de l'obra no només de manera espacial sinó també musical o visual, la cinesfera s'amplia llavors d'una manera qualitativa, arribant a determinar altres plans que en principi li serien totalment aliens.<sup>450</sup> (Pérez Royo, 2007)

Es podria entendre l'obertura de l'espai virtual com una continuïtat de les obertures culturals obertes per la fotografia, el cinema o la televisió. Observaríem l'espai virtual com un mitjà més per a la producció de discursos simbòlics audiovisuals, competència directa del teatre i al seu torn, estímul per al desenvolupament de nous llenguatges, formats i combinacions medials. No obstant això, l'espai virtual podria llegir-se també com a símptoma i factor d'un canvi de paradigma: el situaríem llavors més aviat en continuïtat amb altres grans transformacions dels paradigmes culturals, com la invenció de l'escriptura, la invenció

---

<sup>449</sup> Veure pàgines 236-237.

<sup>450</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

de la impremta o la invenció dels procediments de registre audiovisual, és a dir, del registre del temps.

L'escriptura va alterar la relació entre arts del cos i arts de la paraula. La primera conseqüència va ser la preeminència del text sobre el gest com a discurs. La impremta va convertir el drama en gènere literari. La següent conseqüència seria la independència del drama respecte a l'espectacle i la completa dissociació entre cos i discurs. L'espai virtual permet la generació de discursos multimediàtics no fixats prèviament per la paraula, però també independents del cos. (Sánchez J. A., 2007, p. 8)

#### **4.4.5.5. *El gir performatiu de la imatge***

Des dels estudis fotogràfics sobre el moviment de principis del segle XIX i des dels dos primers treballs del cinema amb Muybridge, Marey i Méliès, la dansa va estar associada a la imatge, al cinema, fins i tot creant *performances* exclusivament fetes per la càmera. Els coreògrafs van descobrir que la videodansa és un mitjà per a compondre pel simple fet que coreografiar és un procés d'editar imatges, d'editar pantalles (*frames*). Fer danses per a la càmera no només és una alternativa cinematogràfica per a la dansa en viu, sinó que també motiva els coreògrafs a reconcebre l'estètica de la dansa en viu. Un procés dialoga amb l'altre. L'impacte és palès en la qualitat cinematogràfica de molts treballs contemporanis.

La velocitat del vídeo digital ahora aporta nous conceptes d'edició no lineal per a la pràctica de la composició i de l'escenografia. El gran ús de projeccions de vídeo afavoreix també que pensem en l'escenari com en un ambient, més que en una plataforma d'escenari

tradicional on els artistes construeixen treballs usant el gest coreogràfic com a component de control per a la música i per al processament de les imatges de vídeo. (Birringer J. , 2003)

D'aquesta manera, l'escenari interactiu presenta una obra emergent que es crea a si mateixa en un sistema d'autoalimentació, motivada pel diàleg entre les seves parts (actor o ballarí i elements escènics): "la imatge cinematogràfica s'instal·la plenament en l'espai reservat a les arts escèniques, s'expandeix i adquireix propietats de subjecte, es tracta d'igual a igual amb l'actor, amb qui dialoga per generar de forma emergent una situació escènica cada vegada diferent" (Pérez Royo, 2007).

En aquest nou espai, ara predominantment visual, s'hi pot aplicar el concepte de "gir performatiu" d'Erika Fischer-Lichte<sup>451</sup>, adoptat per part de Pérez Royo:

Al llarg d'aquesta evolució és possible discernir un indiscutible gir de la imatge cap al performatiu en què s'ha donat una integració plena d'elements audiovisuals i escènics: d'aquesta manera la imatge i el cos han entrat en un diàleg sens dubte fructífer i que ha donat lloc a una sèrie de gèneres artístics que encara estan oberts a exploracions futures, com ara l'escenari interactiu i la instal·lació medial interactiva<sup>452</sup>. La imatge ha deixat de ser bidimensional, unidireccional i aliena a tota intervenció per veure's afectada pel cos i la veu de l'actor, per deixar-se manipular fins arribar a una ductilitat que li permeten establir un veritable diàleg físic en l'escena. (Pérez Royo, 2010, p. 156)

---

<sup>451</sup> Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt del Main: Suhrkamp.

<sup>452</sup> Per "instal·lació medial interactiva", l'autora de la cita s'està referint al que aquesta tesi anomena "dansa instal·lativa".

#### 4.4.6. Metamorfosis produïdes en el si de la dansa en mediació digital. La corporalitat expandida

Amb l'*Orchesografia* renaixentista d'Arbeau<sup>453</sup>, raona Lepecki (p. 23), el cos adquirí una entitat lingüística: el subjecte que es mou i el subjecte que escriu són la mateixa cosa i per tant, ja s'expandien en el temps cronològic. Aquesta idea de teletransportació encaixa amb l'època moderna i cada cop més, atès que la dansa tendeix a centrar-se en el moviment, cercant la pròpia essència.

També referint-se al barroc, l'autora coincideix amb Mark Franko quan afirma que la dansa barroca és l'exhibició del moviment d'un cos tan disciplinat que gairebé esdevé robotitzat:

Qualsevol que hagi estudiat dansa barroca en l'estudi sota l'atenta mirada del professor pot testimoniar que amb prou feines deixa espai a l'espontaneïtat. El cos regi en dansa era obligat a representar-se a si mateix com a remecanitzat al servei d'una exigent coordinació entre les extremitats superiors i inferiors dictada per un estricte marc musical. Era un precoç tecnocos modern.<sup>454</sup> (Franko & Richards, p. 36)

Són aquestes dues idees llunyanes i alhora, properes en la realitat de la dansa en mediació amb allò digital. La primera fa referència a l'extensió temporal i espacial i la segona, al cos-màquina: en ambdós casos estem superant la superfície física i conceptual de l'arquitectura humana.

---

<sup>453</sup> Veure pàgines 93-94.

<sup>454</sup> [Text original traduït per l'autora]

Anyone who has studied baroque dance under the teacher's watchful eye can testify that it allows little or no place for spontaneity. The royal body dancing was made to represent itself as if remachined in the service of an exacting coordination between upper and lower limbs dictated by a strict musical frame. It was an early modern techno-body.

El cos que balla ara és ara el cos “estès que ‘incorpora’ elements tecnològics i es mou en ambients digitals. Aquest cos estès que sorgeix de la utilització de tecnologia digital interactiva canvia la forma d'abordar la creació coreogràfica, introduint elements abans inexistents o fent comuns procediments tradicionalment excepcionals”<sup>455</sup> (Valeria Cuesta, Maximiliano Wille y Aníbal Zorrilla).

Amb les noves tecnologies la creació artística ja no disposa de referents: ella mateixa esdevé el seu propi autoreferent (Jaffré, p. 116). Aquesta absència de referència obliga a tractar el procés de creació com a objecte artístic. Estem, per tant, assistint a un acostament divers del que es feia habitualment: de la dansa interessa més el procés de construcció que no pas el producte final. Segons Delahunta (Jaffré, p. 116), tot i el desplaçament produït en favor del procés, s’ha contribuït a fer explorar d’altres idees.

#### **4.4.6.1. *Les categoritzacions corporals en la història predigital***

En la història, es poden distingir tres grans aproximacions, segons Jaffré (2007, p. 48), a la noció de cos: el cos sagrat, la bellesa pura i formal del cos, i la visió expressionista<sup>456</sup>.

Pel que fa a la primera classificació, els orígens de la dansa, identificats als frescos de la cova de Gabillou (França), vora la població de Mussidan de Dordogne (França), es poden anomenar rituals sagrats:

Un home el cap del qual es cobreix totalment amb les restes de bisons, amb banyes gegants es presenten en tres quarts, a l'estil de Lascaux, que data de la mateixa època, cap al voltant de

---

<sup>455</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>456</sup> Que Pérez Soto afinaria amb el terme “expressivista”.

14.000 a.C. La seva posició és incompatible amb moviment cap endavant o cap als costats, i també amb un salt. Una hipòtesi és que l'home es gira sobre ell mateix, empenyent el seu cos amb el peu dret, els braços perllonguen la inclinació del tors i formen una espècie de pèndol que accelera el moviment.<sup>457</sup> (Bourcier P. , Raisons pratiques: sur la théorie de l'action, 1994, p. 61)

El fenomen de trànsit<sup>458</sup>, propi de les cultures africanes i sud-americanes i d'altres, sembla estar associat a aquest moviment de gir sobre ells mateixos: el trànsit mitjançant la dansa és l'únic camí per a aquest home prehistòric que necessita un poder provinent de l'exterior amb el qual connectar, eixint del món visible. El cos aleshores es situa al límit de la seva gravetat i de les seves capacitats per assolir un estat superior.

De manera paral·lela, al segle XXI trobem Andrew Degroat (s.d.) i Lucinda Childs adeptes a l'*spinning*, moviment sobre un mateix, amb els peus nus i amb variacions de les posicions dels braços. Es busca de forma primitiva aquest alliberament del cos. Ja abans que ells, Ruth Saint-Denis, recuperant l'antiga pràctica d'enllaçar dansa i acte religiós, fins a considerar que les danses orientals eren part d'una litúrgia on el ballarí entrava en contacte amb la divinitat.<sup>459</sup> (Jaffré, p. 50)

---

<sup>457</sup> [Text original traduït per l'autora]

Un homme dont la tête s'encapuchonne entièrement dans une dépouille de bison, les cornes gigantesques sont présentées de trois quarts comme dans le style de Lascaux ce qui date de la même période, vers 14.000 avant Jc. Sa position est incompatible avec un mouvement en avant ou de côté, de même qu'avec un saut. Une seule hypothèse reste: l'homme tourne sur lui-même, poussant son corps avec le pied droit, les bras prolonguent l'inclinaison du torse et forment comme un balancier qui accélère le mouvement.

<sup>458</sup> Estat psicofisiològic passatger en què hi ha atenció molt focalitzada, alteració de la consciència i disminució de l'activitat motora. (Diccionari de psiquiatria. Termcat. Centre de terminologia.)

<sup>459</sup> Les danses índies també resten vinculades a la religió hindú. El seu origen es remunta a les *Natya Castra*, un text sànscrit datat del segle II sobre dramatúrgia i que fou atribuït a Bharata. Aquestes primeres danses eren executades per les *devadasi* (ballarines dels temples). Els textos cosmogònics del Mahabarata i del Rammayan constitueixen l'essència dels temes coreogràfics, tot i que cada escola de dansa tradicional desenvolupa un estil determinat. Així, per exemple, veiem com l'estil Kathakali, aparegut a Kerala (sud de l'Índia) és un gènere especialment vigorós, avui molt conegut per les produccions de Bollywood. Si bé parlem d'un art nascut en un marc clarament religiós, no per això menysté la bellesa formal del moviment. Així, per exemple, a les *Natya Castra* s'estableix una vertadera codificació dels moviments (els moviments de peus són anomenats *mudras*), sentiments (les emocions s'anomenen *rasas*) i principis tècnics i estètics. (Jaffré, p. 51)

Com ja s'ha tractat al capítol anterior, durant el *Quattrocento* italià, la dansa es codifica. Sigui amb un objectiu polític o senzillament com a divertiment, la dansa durant els períodes medieval, barroc i romàntic s'impregna d'aquest entorn polític-religiós. Amb tot, des del punt de vista exclusivament corporal, el ballet obeeix a una mecànica corporal provinent dels tractats de dansa i aquesta tendència a la codificació preval, fins i tot en el ballet romàntic, per sobre de l'expressió. Més actual, el *hip hop* respon als mateixos esquemes o el *breakdance* desafía les lleis de la gravetat. Tot respon a un elevat grau de formalisme heretat del ballet, tot i oferir una nova estètica corporal. (Jaffré, p. 52)

La dansa no s'allibera d'aquesta codificació de gests i de la narrativa fins a inicis del segle XX, gràcies a la reflexió de Delsarte. Després haver elaborat un catàleg de gests corresponents a estats emocionals, constata que a una emoció o a una imatge cerebral li correspon sempre un moviment. Segons ell, els moviments del cos vénen dictats pels de l'ànima, contràriament a la dansa acadèmica, que dissocia els moviments de l'estat mental del ballarí. Aquestes idees serian difoses per Duncan, que proposava una dansa expressivista<sup>460</sup> on el cos havia d'ésser translúcid, simple intèrpret de l'ànima i de l'esperit.

És en aquesta frontissa on el cos esdevé un mitjà objecte de reflexions. Hi haurà aproximacions a aquesta manera de pensar i de forma cíclica, també serà rebutjada. És el que li passà a Martha Graham<sup>461</sup>, que havent ingressat a l'escola Denishawn, el 1916 dirà: “ja n'estic fins al capdamunt del ballar deïtats hinduïstes o de ritus asteques. Vull tractar temes

---

<sup>460</sup> Manllevem, tal i com ja s'ha exposat al capítol anterior, el terme de Pérez Soto (pàgines 227-228).

<sup>461</sup> Veure pàgines 244-246.



d'actualitat”<sup>462</sup> (Bourcier P. , Histoire de la danse en Occident: Du romantique au contemporain, 1994, p. 76). I referint-se a Duncan, també afegirà: “no vull ser arbre, flor, ona o núvol. ... No hem de buscar una imitació dels gests quotidians o espectacles de la naturalesa, ni estranys éssers d'un altre món, sinó retrobar una mica d'aquest miracle que és l'ésser humà.<sup>463</sup> (Jaffré, p. 54)

A més del nou moviment, l'americana Graham aporta una profunda reflexió sobre l'ànima i la psicoanàlisi freudiana. Al mateix temps, l'alemanya Mary Wigman, per exemple, voldrà seguir l'impuls més profund de l'inconscient.

La dansa té el seu origen en el ritus, l'aspiració de tots els temps a la immortalitat. Al començament el ritus neix del desig d'estar en connexió amb els éssers que podien donar la immortalitat per a l'home. Avui practiquem un ritus d'un altre tipus ja que busquem la immortalitat d'un tipus diferent: la grandesa que es pot trobar en l'home.<sup>464</sup> (Bourcier P. , Histoire de la danse en Occident: Du romantique au contemporain, 1994, p. 78)

Caldria meditar sobre si el gust per les noves tecnologies per part dels coreògrafs revela una racionalització de l'aspecte espiritual de la dansa, o si potser es tracta encara d'una interpretació simbòlica de la recerca de la immortalitat diversa de la qual parla Graham. (Jaffré, p. 55)

---

<sup>462</sup> [Text original traduït per l'autora]

J'en ai par-dessus la tête de danser des divinités hindous ou rites aztèques. Je veux traiter des questions d'aujourd'hui.

<sup>463</sup> [Text original traduït per l'autora]

Je ne veux pas être arbre, fleur, vague ou nuage. Dans le corps du danseur nous avons, non pas à rechercher une imitation des gestes de tous les jours, ni des spectacles de la nature, ni des êtres étranges venus d'un autre monde, mais à retrouver un peu de ce miracle qu'est l'être humain.

<sup>464</sup> [Text original traduït per l'autora]

La danse a son origine dans le rite, cette aspiration de tous les temps à l'immortalité. Au debut le rite est né du désir d'être en liaison avec les êtres qui pouvaient donner l'immortalité à l'homme. Aujourd'hui nous pratiquons un rite d'un autre genre, car nous recherchons une immortalité d'un type different: la grandeur qu'on peut trouver dans l'homme.

#### 4.4.6.2. *Les categoritzacions corporals en la contemporaneïtat digital*

Segons Santana (2002, p. 15-16), hi ha una tendència accentuada a finals del segle XX que reorganitza l'espai cognitiu en el qual vivim i la manera com veiem el món. Aquesta reorganització es projecta de dues maneres. En primer lloc, el trencament de fronteres entre diverses categories, abans diverses (determinisme-caos, natura-cultura, home-màquina, ordre-desordre, cos-ment) i ara, ubicades dins d'una mateixa naturalesa. En segon lloc, s'opera una fusió d'aquestes categories ampliant les relacions projectades a partir de elles i eliminant l'oposició de valors a les que estaven associades, per exemple, atorgant la mateix importància a allò material que a la forma: en el cas de la música electroacústica, als anys quaranta es revaloritza el suport, per situar-lo al mateix nivell que la forma musical.

El debat central per tant, que plantejarà l'ús de les tecnologies digitals en el camp de la dansa doncs, és la noció de corporalitat. Al voltant d'aquesta temàtica, d'ampli abast, es veuen contaminats termes que fan referència a la noció de cos, ara adjectivat de manera diferent per quasi cada teòric que en parla, enriquint així –per bé que també confonent– al possible lector o investigador.

S'observa, doncs, una multiplicitat de concepcions que fan referència a la idea de corporalitat o de la seva absència, així com de tot el que pugui anar-hi relacionat. Això ve referit, en primer lloc, a l'àmbit on es circumscriu –almenys tradicionalment– la dansa. El terme “dansa” fins fa poc es relacionava amb una disciplina artística, en contrast amb l'entorn científic. “Dansa” s'associava, a més, amb un cos físic, per oposició a la capacitat mental; així com també, es referia a una arquitectura corporal, construïda mitjançant una tècnica o tècniques determinades corporals, però mai artificials, és a dir, no ens referíem a un

cos “tecnològic”, per expressar-ho planerament, sinó sempre a una estructura corpòria biològica.

Des que les tecnologies digitals entren a escena (en sentit literal i metafòric), la dansa i tot el que l’envolta es resignifica: dansa és també tecnologia i per extensió, l’art dansat és també científic. I de la mateixa manera, el cos que balla és alhora la ment que el mou. Conseqüentment, dansa, cos, coreografia i moviment expandeixen els seus límits conceptuals i físics, per assolir un estadi superior –si és que es pot considerar així– on les disciplines s’agermanen i es reconeixen com a una, en un espai que només troba fronteres allà on la tecnologia fineix: és un nou espai –no sempre físic–, però sovint processual, és a dir, en construcció permanent.

Per acabar de tornar el panorama més complex encara, no solament es reconceptualitzen tots aquests termes comentats, sinó que fins i tot, el que s’entenia com a dansa i com a coreografia, a banda de fusionar-se amb la tecnologia i la ciència, per anar-se fent en un *work in progress* com es deia anteriorment, tampoc és ja únicament patrimoni de l’art del moviment (o del no moviment, aspecte que es detallarà més endavant), sinó que esdevé una disciplina, –si pot també contenir encara aquesta significació– que esquerda els límits de l’espectacle artísticotecnològic i científic.

Després de plantejar aquests interrogants, resta sobre la taula la qüestió inevitable: aleshores, què és o què en queda de la “dansa”? On és avui la dansa quan va de bracet amb la tecnologia digital? O fins i tot, on és avui la dansa quan es presenta a la festa sense acompanyant?

Contràriament al que podria semblar, respondre a la primera pregunta, correspon, tal i com expressa Bàrbara Rubert, respondre també a la segona qüestió:

En el fons, la dansa amb mediació tecnològica és dansa contemporània, atès que la corporeïtat, sigui real, virtual, híbrida, deslocalitzada, ampliada, individual o comunitària, segueix sent el centre de la pràctica de la dansa, i només quan el cos no és el centre d'interès, deixarem de parlar de dansa. (B. Raubert, comunicació personal, 23 de gener de 2012)

Encara hi ha més, però: què faré jo com a espectador perdut en aquest esdeveniment social que ja no reconec, si no dispenso de cap mestre de cerimònies que em guii en el meu desconcert? Tot plegat és el que s'intentarà desgranar a continuació.

Per aquesta raó, Lepecki parla sovint de la filosofia del cos de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze i Félix Guattari, “una filosofia que crea conceptes que permeten un replantejament polític del cos. La seva és una filosofia que entén el cos no com una entitat autònoma i tancada, sinó com un sistema obert i dinàmic d'intercanvi”<sup>465</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 21).

#### **4.4.6.3. Alguns exemples: cos digital o avatar, cos robòtic o posthumà i cos virtual: Bill T. Jones, Stelarc i Marcel·lí Antúnez**

A continuació, enllestem alguns dels adjectius als quals s'associa la paraula “cos” en combinació amb la tecnologia digital: cos elèctric i cos fenomenològic (des de Susan Kozel); cos híbrid (per a Birringer); metacos (segons Virilio); hipercos (segons Lévy); cos remot o telepresent (per a Sita Popat); cos objecte (segons Martínez Pimentel i referint-se a la visió de Descartes); cos imatge (segons Pau Schilder, per bé que responent a dues accepcions molt

<sup>465</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

diverses); cos virtual (segons Sharir); cos subjectiu (segons Pérez Royo i segons Santana); cos digital (per a Thecla Schphorst, Merce Cunningham, Birringer); cos centrat i descentrat (Jaffré, parlant de Cunningham); cos posthumà (segons Stelarc); cos expandit o ciber-cos (segons Santana); cos obert, processual i mediàtic, cos inorgànic o virtual (segons Santana); cos deshumanitzat (Alwin Nikolais, segons M. Pimentel); cos interactiu (per a Martínez Pimentel); cos físic (atribuït a la concepció de Cunningham, per oposició al cos subjectiu, segons Santana); cos mediatitzat (segons Pérez Royo); cos virtual; cos protèsic; cos biotecnològic; cos subjecte; cos augmentat; etc.

Considerant que aquestes només són algunes de les extensions qualitatives que es poden trobar avui dia adjectivant el cos predigital o bé, digital<sup>466</sup>, s'arriba fàcilment a copsar l'interès obsessiu de la nostra contemporaneïtat pel debat sorgit al voltant de tot allò corpori, dins i fora de les pantalles digitals: “el tema de debat principal és segurament el concepte de dansa com a cos compartit o com corporalitat expandida. La dansa com a subjecte, com a jo, ja no serveix” (I. de Naverán, comunicació personal, 31 de març de 2012).

La qüestió és: per què?

Llegim encara un xic més algunes definicions contemporànies de “cos”: “lloc d'input i d'output” (Domingues, p. 59); “espai hostatjador”<sup>467</sup> (Stelarc); “la carn és el meu cos, els altres cossos i l'espai entre els cossos”<sup>468</sup> (Kozel, p. 34); “[cos] no com una entitat autònoma i tancada, sinó com un sistema obert i dinàmic d'intercanvi, que produeix constantment modes

<sup>466</sup> En referència al concepte de cos previ a l'aparició de les tecnologies digitals o bé, coetàniament.

<sup>467</sup> Títol de la seva obra-performance: *Stomach Sculpture: Hollow Body/Host Space*.

<sup>468</sup> [Text original traduït per l'autora]  
Flesh is my body, is others' bodies, and is the space between bodies.

de sometiment i de control, així com de resistència i esdevenir<sup>469</sup> (Lepecki & Conde-Salazar, p. 20-21).

Què és o més ben dit, què esdevé –si admetem el seu caràcter processual– doncs, el cos?

Felix Guattari ens respon:

El cos concebut com a intersecció de components autopoietics parcials, amb configuracions múltiples i canviants que simultàniament treballen juntes i independents: el cos propi especular, el cos fantasmagòric, l'esquema corporal neurològic, el soma biològic i orgànic, el si mateix immunològic, la identitat personològica a l'interior dels ecosistemes familiars i ambientals, els rostres col·lectius, els ritornelli mítics, religiosos, ideològics. D'altres tantes territorialitats existencials unides per la mateixa caosmosis transversalista, d'altres "punts de vista" nomàdics escalonant-se, estructurant-se a través d'ascensos i descensos fractals, que permeten una estratègia combinada d'abordatge analític, psicoterapèutic institucional, psicofarmacològic, de recomposició personal delirant o de caràcter estètic.<sup>470</sup> (Guattari)

Ja han passat dues dècades del dia en què aquestes declaracions foren pronunciades, però no per això deixen de ser candents. I és que encara es fa molt difícil de definir o d'establir categories o tipus de cos en la contemporaneïtat de la dansa dels nostres dies i més encara, quan l'entorn en el qual fem referència, és el digital. Tant és així que, cadascú, especialista (intèrpret, informàtic i/o coreògraf) o investigador, hi diu la seva, matisant, sumant o restant el que d'altres han dit, diuen o diran.

---

<sup>469</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>470</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Aquest és realment l'apartat més complex en la seva elaboració, precisament perquè ha esdevingut quasi un cosmos amb vida pròpia, en constant (per)formació... o potser s'hauria de dir, deformació? Sigui com sigui, endreçar aquesta terminologia esdevé, avui per avui, una tasca feixuga, i es pot gosar dir que temerària, perquè el debat és encara la carn fresca que trossegem. No l'hem cuinat.

Malgrat tot, a risc d'indigestió, s'intentarà esbossar el que a grans trets sembla poder-se deduir, trets que aquí s'encabiran en tres grans calaixos del cos híbrid: cos digital, cos posthumà i cos virtual. Per "cos digital" s'entendrà aquell avatar o doble generat per computació o per videodansa i és projectat en pantalla, ja sigui en escena o en instal·lació. El terme robòtic i "posthumà" es manlleua del teòric Stelarc, per associar-lo a un cos que incorpora les pròtesi robòtiques i telerobòtiques com a extensions personals dels cos físic. Serà identificada de "virtual" aquella corporalitat que s'esdevé en un entorn virtual pròpiament dit, sigui espai immersiu o bé, es tracti en xarxa. I de manera genèrica, tots ells són resultat de la hibridació de la dansa amb la tecnologia i per tant, híbrids. Segons Martínez Pimentel, el cos "híbrid" és la generalització dels anteriors i es presenta en tres possibilitats: "el 'cos híbrid', que ... té les seves tres derivacions com a virtual, barrejat i interactiu."<sup>471</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 17-18)

Es podria però, reservar aquest adjectiu al concepte general del cos dansat en l'entorn digital, tot i que no resulta massa definitori perquè el terme "híbrid" no necessàriament es vincula a aquest entorn, sinó que és un terme d'existència anterior. D'altra banda, també en xarxa es llegeix sovint aquest terme. Sigui com sigui, a continuació s'il·lustren aquestes possibles categories amb exemples de creacions artístiques, però sense perdre de vista que

---

<sup>471</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

algunes vegades “ens esforcem tant en descriure les darreres i avançades tecnologies que ens oblidem del cos. Aquesta tecnologia sofisticada i altament jerarquitzada, que per si mateixa és causa de la tecnologia, és on la tecnologia comença i també on la tecnologia acaba”<sup>472</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 115-116).

La instal·lació *Ghostcatching*<sup>473</sup> fou el resultat de la coreografia i la interpretació motriu i vocal de Bill T. Jones i dels coneixements en enginyeria per part dels artistes digitals Paul Kaiser (1956) i Shelley Eshkar (1970).<sup>474</sup> La instal·lació es basà en l'enregistrament mitjançant la captura òptica del moviment, un sistema de càmeres infraroges, ordinadors amb maquinari i programari capaços de fer múltiples representacions gràfiques en 3D del cos de Jones. Gravar en aquest procés, implica sempre la col·locació de reflectors en posicions estratègiques, a sobre del cos del performer. Hi ha càmeres al voltant d'ell, capturant el seu rastre en temps i espai, alimentant la informació que va a l'ordinador.

Aquest fou el procés descrit en sis passos:

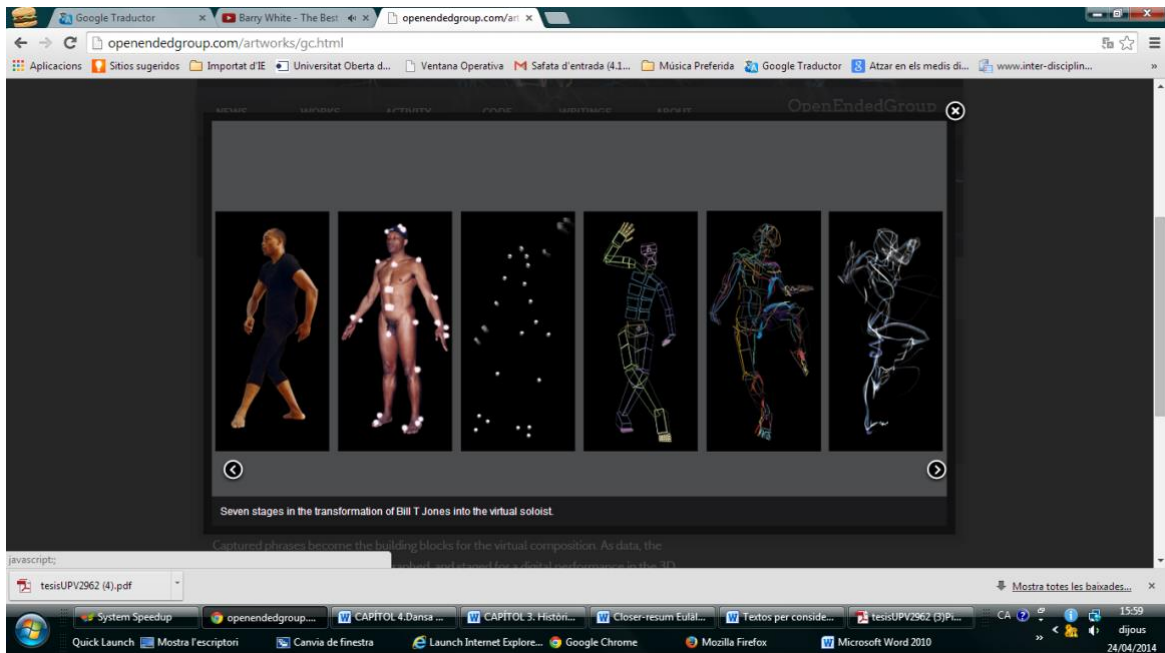
---

<sup>472</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>473</sup> Se'n pot veure el vídeo final a *Ghostcatching-BillTJones*. (2010). Consultat a [https://www.youtube.com/watch?v=aL5w\\_b-F8ig](https://www.youtube.com/watch?v=aL5w_b-F8ig)

<sup>474</sup> OpenEndedGroup comprèn tres artistes digitals - Marc Downie, Shelley Eshkar, i Paul Kaiser – en un enfocament pioner en l'art digital que combina tres elements: representació 3D no fotorealista; incorporació dels moviments del cos per captura de moviment i altres mitjans; i autonomia de les obres d'art dirigida o assistida per la intel·ligència artificial. Les seves obres abasten una àmplia gamma de formes i disciplines, com la dansa, la música, la instal·lació, el cinema i l'art públic. En el camp de la dansa, han treballat més estretament amb Merce Cunningham (*Hand-drawn Spaces*, 1998; *BIPED*, 1999; i *Loops*, 2001-8), sinó també amb Bill T. Jones (*Ghostcatching* de 1999 i 22 de 2005), Trisha Brown (*how long does the subject linger on the edge of the volume*, 2005), i Wayne McGregor (*Coreogràfic Agent Language*, 2007 i Escala, 2010). (OpenEndedGroup)





**Figura 21.** *Ghostcasting. Els set passos en la transformació de Bill T. Jones en el solista virtual* [Captura de pantalla del vídeo]. (1999).

Consultat a <http://openendedgroup.com/artworks/gc.html> (OpenEndedGroup)

Les dades de la captura de moviment dirigeixen els moviments de les figures simulades a l'ordinador, registrades per d'altres anatomies i el resultat són els "fantasmes" o dobles del ballarí sense rostre, amb un aspecte d'avatar o de dibuix ràpid, sobre una pantalla.



**Figura 22.** *Ghostcasting* [captura de pantalla del vídeo] (1999).  
Consultat a [http://www.huffingtonpost.com/leanne-goebel/a-tale-of-two-biennials-s\\_b\\_662645.html](http://www.huffingtonpost.com/leanne-goebel/a-tale-of-two-biennials-s_b_662645.html) (Goebel)

Una qüestió que condiciona la coreografia del moviment del ballarí real és el vestuari i la maquinària que porta acoblats al seu cos. Per contra i paradoxalment, també podem parlar de nous moviments creats per causa d'aquesta represa d'encarcerament físic del ballarí. Això seria comparable, per exemple, amb la cotilla del renaixement que obligava a dur l'esquena erecta i per tant, a concentrar l'exquisidesa i complexitat en els peus, o també amb les puntes de les ballarines, atrapades físicament en unes pròtesis podals, però també expandides en l'espai, amplificant-ne gests i moviments.

Degut a la dificultat de situar els captors al tors del ballarí real, no es poden obtenir tots els moviments possibles en aquesta zona, com tampoc es poden reproduir certs moviments de la mecànica del cos com pot ser la respiració de la caixa toràcica. Finalment, hem de tenir en compte que el moviment del ballarí real serà segmentat en diferents fases abans de transformar-se en dades pels sistemes digitals. Primer, la tria i el posicionament dels captors de moviment simplificarà el cos real en punts en la pantalla i posteriorment, l'elecció del mapeig assignarà una funció o dibuix a una part del cos digital.

El cos es recorporalitza i ja no existeix un cos absolut, permanent o estable. El cos esdevé màquina, com el mateix ordinador, que “sinestesia” imatge, so, llum i moviment. Malgrat ésser interpretat, doncs, en imatges, colors o acords, no deixa d'ésser real:

La creació de videodansa es presenta avui com un espai de força i de corporalitat d'una intensitat gairebé tàctil. Aquest nou abordatge de la corporeïtat que ofereix la relació amb les noves tecnologies, justifica sens dubte el temor i la resistència elevada per part dels amants del cos. No obstant això, el cos en la seva aprehensió creativa i sensorial, ara més que mai, és fonamental i essencial en aquesta tecnologia de connexió. Segueix essent el vincle a allò real, a allò material i es converteix en la nova zona de transició en tant que interfície permetent la connexió amb un entorn.<sup>475</sup> (Jaffré, p. 64)

En el cas concret del vídeo, l'espectador fusiona ambdues imatges –la “real” i la projectada o “fictícia”– assolint una seqüència hipermediatitzada o hipermedialitzada dins la

---

<sup>475</sup> [Text original traduït per l'autora]

La création de vidéodanse se présente, de nos jours, comme un espace de force et de corporalité d'une intensité quasi tactile. Cette nouvelle approche de la corporalité, qu'offre la relation avec les nouvelles technologies, justifie sans doute les craintes et réticences souvent élevées par les amoureux du corps. Pourtant, le corps, dans son appréhension sensorielle et créatrice, est aujourd'hui plus que jamais, fondamental et indispensable dans cette connexion avec les technologies. Il reste le lien au réel, au matériel et devient la nouvelle zone transitoire en tant qu'interface permettant la connexion avec un environnement.

qual no existeix cap jerarquia entre subjecte (el ballarí, tridimensional), mitjà (la pantalla, bidimensional) i objecte (la imatge projectada), on es fusionen les dues possibilitats en una de sola, accedint a un estadi superior o si més no, desconegut.

Una simple posada en escena del material i un model simple de moviments produeixen d'aquesta manera una imatge inesperada i realment insòlita. Per finalitzar amb McLuhan: "la hibridació o el punt de trobada de dos mitjans de comunicació és un moment veritable i revelador dins del qual neix una nova forma"<sup>476</sup> (McLuhan M. , p. 57). O parafrasejant Verschraegen en la seva definició dels mitjans de comunicació: els intermèdia són "màquines d'experiència que apel·len a un altre registre de la realitat, descobreixen una dimensió desconeguda de la realitat".<sup>477</sup> (Vandenbussche, Remediation as medial transformation: Case studies of two dance performances by 'Commerce' , 2003)

Passem ara a parlar d'un segon exemple de cos robòtic o posthumà: Stelarc i Marcel·lí Antúnez.

L'electricitat donà la possibilitat de veure a tothom mentre es ballava i més tard, de crear ballarins virtuals o tecnificats, però malgrat la tecnificació el cos fou sempre el cos i mai deixà de ser cos. Santana pensa que, en aquest sentit, l'expressió "cos posthumà" que tant s'ha pregonat, no existeix perquè som cos i tecnologia alhora, de la mateixa manera que no es pot separar l'art de la ciència. No hi ha, al seu parer, un futur sense cos ni sense tecnologia,

---

<sup>476</sup> [Text original traduït per l'autora]

The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born.

<sup>477</sup> [Text original traduït per l'autora]

A simple staging of the material and a simple pattern of movements produce in this way an unexpected and truly unseen image. To end with McLuhan: "The hybridisation or the meeting point of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born". Or to paraphrase the definition of Verschraegen concerning media: intermedia are "machines of experience that appeal to another register of the reality, uncover an unknown dimension of reality".

perquè tot “és un” des de sempre, des de la troballa del foc. (I. Santana, comunicació personal, 14 de març de 2012)

Allò digital és una altra manera de processar el coneixement. La diferència que té aquesta tecnologia digital és que és oberta –respecte a l’anterior, analògica– per a moltes coses: és aplicable a la música, a la medicina, a la dansa, a l’advocacia ... perquè acumula la informació de tot tipus. La tecnologia és la suma de dispositius que alteren les situacions, és un calaix de coneixements que possibilita fer comunicació. La primera tecnologia deien que va ser la parla, però Santana pensa que possiblement sigui el gest amb la mà que l’acompanya, perquè farà expressiva la parla. La tecnologia digital seria una forma de pensament que s’inicia a l’època de Turing per poder crear dispositius com ara un PC. (I. Santana, comunicació personal, 14 de març de 2012)

Per a Santana, les ciències cognitives són molt importants per a explicar tot això, tot aquest recorregut humà cos-tecnologia. La vida humana continua però no s’acaba, senzillament muda, canvia, es modifica, es reconfigura, però segueix essent “humana”, no “posthumana”. Expressar-se en aquests termes significa fer un judici de valors entre allò positiu i allò negatiu, entre allò bo i allò dolent i a nosaltres no ens pertoca designar si tecnologia, o si cos, és quelcom bo o dolent, perquè això significaria que hem de fer una valoració o de qüestionar tot el nostre passat i és del tot absurd. (I. Santana, comunicació personal, 14 de març de 2012)

També podem pensar que el cos s’estén, surt de si mateix quan utilitzem una interfície interactiva on el moviment es tradueix en so en temps real. Aquí també l’efecte sonor és una

extensió d'allò corporal. El braç, o la cama, a més de moure's, produeix sons. Aquest allargament del ballari és el que s'ha anomenat "pròtesi".

Obres significatives de Stelarc, totes protèsiques, podrien ser les *performances* com *The Third Hand*, "una tercera mà ancorada sobre el seu braç dret, que s'obria i es tancava com a conseqüència de contraccions abdominals transmeses al mecanisme ortopèdic mitjançant elèctrodes col·locats sobre la seva pell"<sup>478</sup> (Sánchez J. A., 2006). Els senyals de l'estimulador no mouen la mà esquerra, però sí el ritme, el so i la llum de la *performance*. Tots els efectes són reaccions a les descàrregues elèctriques del cos. (Santana, 2002, p. 41)



**Figura 23. *Third Hand* [Fotografia]. (1980).**  
Consultat a [http://cec.sonus.ca/econtact/14\\_2/stelarc\\_gallery.html](http://cec.sonus.ca/econtact/14_2/stelarc_gallery.html) (CEC)

<sup>478</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

El resultat, segons Stelarc, serà una coreografia de moviments controlats, de contraccions involuntàries, de ritmes interns i gests externs. (Jaffré, p. 70)

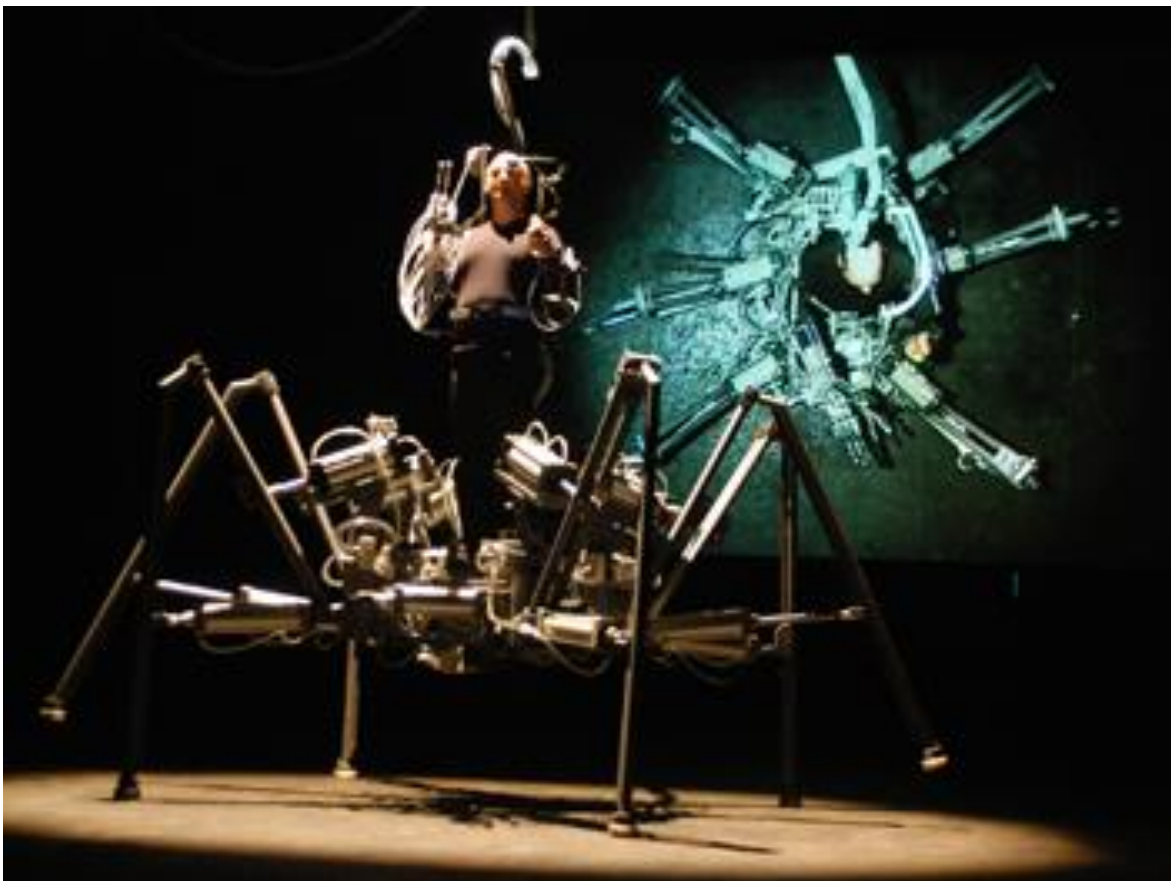
Una altra obra de Stelarc que planteja el cos en l'art és *Stomach Sculpture: Hollow Body/Host Space* (*Escultura de l'estómac: Cos Buit/Espai Hostatjador*), del 1993, que mostra una escultura dins de l'estómac humà de Stelarc: un aparell construït amb material d'implant és engolit per captar imatges de l'interior del cos, mostrant una llum que s'encén i s'apaga, sincronitzada al so d'una campana. Aquest aparell destensa l'estómac que s'infla amb un endoscopi: en el cos, en el seu interior no s'observa una obra d'art sinó que és el propi interior del cos el que es converteix en art. És a dir, el cos es converteix en amfitrió d'una escultura. (Domingues, p. 57)



**Figura 24.** *Stomach Sculpture* [Fotografia]. (1993). Consultat a <http://www.abc.net.au/radionational/programs/bodysphere/stelarc-stomach-sculpture/3904018> (ABC, 2012)

Però potser l'exemple més conegut sigui l'*Exoskeleton*, màquina de 600 quilos de pes amb sis cames que permet transformar els moviments del braç humà en moviments de cames de la màquina.

Segons Stelarc, aquests sistemes no són més que una etapa de l'evolució cap al posthumà. La creació d'identitats múltiples permesa per la realitat virtual desplaça la centralitat i la importància del cos físic i es declara l'escissió, tal com expressa Stelarc, entre el cos i l'esperit.



**Figura 25.** *Exoskeleton* [Fotografia]. (1999).  
Consultat a <http://www.videodoc.ncca-kaliningrad.ru/participants/iii-shining-prostheses/stelarc-australia>  
(NCCA, 2009)



Assistim doncs a l'espectacle d'una desposseïció de la substància del cos: el jo es desplaça del subjecte (la massa corporal no és ara l'única peça que s'identifica amb la consciència) a l'objecte, contenidor també d'aquesta. I és que per al performador australià Stelarc "el cos necessita ser reposicionat, del regne psíquic i biològic a una *ciberzona* d'interfície i d'extensió —els límits genètics per de l'extrusió electrònica" (Domingues, p. 52).

D'aquí podem extreure un altre enderrocament fronterer en l'esfera corporal, a banda de l'autoria i la geografia temporoespacial. Es tracta de la pròpia pell del cos humà que ara serà rediscutida:

Stelarc creu que la tecnologia ja és al cos, no en el sentit d'intercanvi d'informació ni com sistemes impregnats entre si ni com a mitjà; per a ell, la màquina està eficaçment i literalment instal·lada en l'home. Es converteix en un component del cos quan és possible i necessari l'ús d'un marcapassos, quan el fetus es pot generar fora de l'úter, quan hi ha la possibilitat de manipular i construir codis genètics alternatius d'altres intrusions ja existents.

Per a l'artista, aquesta època del posthumà, com ell creu, requereix d'un cibercos que no necessita una pell limítrof, sinó d'una pell sintètica que acompleixi la funció d'absorbir directament l'oxigen i de convertir la llum en nutrients. Aquest cos amb nou vestit ha de buidar-se per poder acollir millor els components tecnològics, eliminant les fronteres entre l'espai públic, privat i psicològic.<sup>479</sup> (Santana, 2002, p. 40)

---

<sup>479</sup> [Text original traduït per l'autora]

Stelarc acredita que a tecnologia já está no corpo, nao no sentido de troca de informação e como sistemas impregnados entre si e como meio; para ele, a máquina está efetiva e literalmente instal·lada no homem. Torna-se um componente do corpo quando é possível e necessário utilizar um marcapassos, quando um feto pode ser gerado fora do útero, quando existe a possibilidade de se manipular e construir códigos genéticos alternativas e tantas outras intrusoes já existentes. Para o artista, esse momento do pós-humano, como ele o considera, clama por um cibercorpo que nao precisa de uma pele limítrofe, mas de uma pele sintética que cumprisse a função de absorver diretamente o oxigênio e converter a luz em nutrientes. Esse corpo com nova roupagem deveria ser oco para melhor hospedar os componentes tecnológicos, destituindo os limites entre espaço público, privado e fisiológico.

Un altre exemple similar de cos robòtic és el cos del mateix artista Marcel·lí Antúnez, abans membre de la coneguda Fura dels Baus. La passió, la violència i la carn, tema recurrent procedent de la carnisseria on treballava el seu pare, afloren –com succeeix també amb l'artista català Carles Santos, tal com apunta Sánchez (2006)– en les seves actuacions.

El 1994 Antúnez Roca va presentar al festival d'art d'acció a Mèxic DF la seva peça *Epizoo*, representada finalment en disset països. L'actor s'oferia als espectadors perquè aquests, per mitjà d'un terminal informàtic que activava determinats mecanismes subjectes al cos de l'actor, poguessin manipular a voluntat la seva carn: obrir les fosses nasals, colpejar les seves natges, elevar el seu pit, estirar els llavis, etc. I així l'inventor del mecanisme cedia el pensament a l'espectador i es reduïa a si mateix a carn. (Sánchez J. A., 2006)

(Claudia Gianetti) –“Quins van ser els plantejaments inicials d'Epizoo?”

(Marcel·lí Antúnez) –“La meua idea consistia a oferir les meves parts eròtiques al públic; trencar, encara que fos metafòricament, la situació generada arran de l'epidèmia de la sida, que ens converteix en potencials contaminants. I amb aquesta idea vam començar a treballar.” (Performancelogía: todo sobre Arte de Performance y Performancistas)



**Figura 26.** Marcel·lí Antúnez. *Epizoo. Performance Mecatrónica* [Fotografia]. (1994). Consultat a <http://translab.cenart.tv/?p=175> (translab, 2009)

La màquina provoca moviments involuntaris en l'home i no a l'inrevés: el cos del performer és estimulat per senyals elèctrics enviats als músculs. El cos ja no domina els seus moviments, sinó que és un cos aliè qui en comanda el moviment. Això, és clar, provoca el rebuig de molts coreògrafs que es veuen privats del control sobre el propi cos, sotmès a la voluntat de mans llunyanes i desconegudes.

Resulta inevitable associar el treball d'Antúnez al de Stelarc<sup>480</sup>, que en les seves accions dels noranta va recórrer també als "exosquelets" que ell anomena "dresskeketon" (M. Antúnez, comunicació personal, 25 de març de 2011). L'ús de la tecnologia estava associat a les seves tesis sobre l'obsolescència del cos humà i a la necessitat de superar la pell com a "interfície" inadequada per a les necessitats de comunicació i acció de l'home contemporani. Stelarc, que es va denominar a si mateix "el cos", cridava l'atenció sobre la contradicció entre la imatge canònica del cos imposada pels mitjans de comunicació i espectaculars, i la violència física i social a la qual aquest mateix cos és sotmès per aconseguir una millor adaptació a les noves exigències. Però amb propostes com les de "tercer braç" (una tercera mà ancorada sobre el seu braç dret, que s'obria i es tancava com a conseqüència de contraccions abdominals transmeses al mecanisme ortopèdic mitjançant elèctrodes col·locats sobre la seva pell), Stelarc defensava la idea de l'artista com "guia evolutiu" en el disseny del nou ésser humà.<sup>481</sup> (Sánchez J. A., 2006, p. 2)

Johannes Birringer suggereix que la idea de Stelarc d'unificació d'art i tecnologia, prenia vida ja en els ballets de figures mecàniques (*Kunstfigur*) de Schlemmer, tal com Pelle Ehn apunta al *Manifiesto for a Digital Bauhaus* (1998).<sup>482</sup> (Dixon, p. 38)

---

<sup>480</sup> Malgrat els paral·lelismes, la proposta d'Antúnez Roca no té la transcendentalitat (o irònica arrogància) apreciables en la de Stelarc. Per a ell l'objectiu és la incorporació de la tecnologia a la generació de noves formes artístiques sense per això abandonar el cos. A més, el seu interès per la conciliació de la tecnologia i la carn tenia antecedents molt diferents als de l'artista grecoamericà. El precedent més directe de *Epizoo* és *JoAn, l'home de carn* (1992). Es tractava d'un autòmat d'aspecte humà compost de carn de porc cosida, que Antúnez Roca va construir amb ajuda de Sergi Jordà i instal·lar al mercat de la Boqueria de Barcelona. A l'interior d'una urna de vidre, el mecanisme de JoAn estava dissenyat per reaccionar als sons i veus de l'entorn, de manera que, malgrat la seva monstruositat, va arribar a ser un personatge simpàtic, fins i tot entranyable. (Sánchez J. A., 2006)

<sup>481</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>482</sup> Dixon també relacionarà aquests ballets de Schlemmer amb els avatars i els robots propis de la intel·ligència artificial. (Dixon, p. 39)

Si per a McLuhan, la tecnologia és l'extensió dels òrgans sensorials i del cos de l'home, ampliant i perllongant les seves capacitats, per a Stelarc, el posthumà mescla pròtesi i carn en un nou ésser, sense poder arribar saber on comença i acaben un i altre.

L'exemple indiscutible però, de totes aquestes afirmacions pren forma, encara més clarament, en l'Eyeborg de Neil Harbisson<sup>483</sup> (1982). El jove Harbisson ha esdevingut el paradigma de ciborg<sup>484</sup> en introduir tecnologia al seu propi cos per poder viure l'experiència sinestèsica –aquí, sí– del sonocromatisme.



**Figura 27.** Harbisson, N. i Montandon, A. *Eyeborg* [Fotografia]. (2003).

<sup>483</sup> Fill de pare irlandès i de mare catalana, creix i viu a Mataró, on estudia piano i belles arts. Als 16 anys estudia batxillerat artístic a l'*Institut Alexandre Satorras* on degut a la seva particularitat visual, li permeten utilitzar exclusivament els colors blanc, negre i gris als seus treballs. Als 18 anys, es trasllada a Dublín (Irlanda). Durant els seus estudis a Anglaterra coneix a *Adam Montandon*, un recent llicenciat en cibernètica de la Universitat de Plymouth. Els dos universitaris treballen conjuntament en la creació de l'Eyeborg, un sistema cibernètic que Harbisson s'instal·la al cap per a poder percebre els colors a través de sons. El treball conjunt dels dos universitaris fou reconegut amb el prestigiós premi europeu del festival *Europrix Multimedia Top Talent Award* celebrat a Viena el 2004. El projecte va guanyar el primer premi d'aquest certamen d'entre 400 participants de 28 països diferents.

L'any 2010, Neil Harbisson i Moon Ribas van crear la *Cyborg Foundation*, una organització internacional per a ajudar als humans a convertir-se en ciborgs. La fundació va ser creada com a resposta a la multitud de cartes i correus electrònics rebuts de persones interessades a convertir-se en ciborg. Els principals objectius de la fundació són eixamplar els sentits i les capacitats humanes creant i aplicant extensions cibernètiques en el cos humà, promoure l'ús de la cibernètica en esdeveniments culturals i defensar els drets dels ciborgs. El 2010, la fundació, establerta a Mataró (Barcelona), fou guardonada amb el Premi Cre@tic atorgat per Tecnocampus Mataró.

<sup>484</sup> El terme ciborg (*cyborg*) s'aplica a un cos que incorpora al seu organisme material tecnològic.

Consultat a <http://www.focusoptique.tn/2014/01/neil-harbisson-le-premier-cyborg-adepte-deyeborg/> (Magazine focus optique, 2014)

Harbisson és un artista visual i compositor catalanoirlandès i és el primer ciborg del món reconegut per un govern. Harbisson pateix acromatòpsia, una condició hereditària de la visió que l'obliga a veure el món en blanc i negre. Per aquesta raó, des dels 20 anys porta instal·lat un *Eyeborg* al cap que l'ha convertit en el primer home cibernètic reconegut oficialment per un govern. El reconeixement oficial li permet aparèixer a la fotografia del seu passaport amb l'aparell electrònic perquè s'entén que forma part del seu cos. Actualment no pot veure colors, però els pot interpretar amb notes musicals mitjançant una pròtesi que no es treu mai del cap i que considera part del seu cos i extensió dels seus sentits: "la màgia dels ous és que són com caixetes de música, si les obres hi trobes un *fa sostingut*" (Harbisson).

L'Eyeborg consisteix en un sensor que Harbisson porta al costat del seu ull i que enfoca a la direcció cap on mira. El sensor envia tot el que percep a un ordinador portàtil que porta penjat a l'esquena. A partir d'aquí, el programa informàtic converteix les ones electromagnètiques de la llum en freqüències, que són les notes musicals que ell pot interpretar com una escala de colors. I de fet, es pot ja descarregar l'aplicació Eyeborg de la casa Google Play, que permet transformar ens sons, els colors que els sensors del telèfon mòbil capten.<sup>485</sup>

El sonocromatisme o la sonocromatòpsia –del llatí “so” (*sono*), i del grec “color” (*chromat*) i condició visual (*opsia*)– és un terme que Harbisson utilitza per definir la seva

---

<sup>485</sup> L'Eyeborg és una aplicació mòbil que recrea l'experiència de ser un ciborg com Neil Harbisson. L'aplicació pretén recrear la metàfora per a que el mòbil faci de "eyeborg" d'en Neil, és a dir, que permeti experimentar a l'usuari a través del mòbil les sensacions que té en Neil. El que fa l'aplicació és captar els colors a través de la càmera del dispositiu, analitzar el color i transformar-lo en un so/freqüència que es reproduirà per l'altaveu. D'aquesta manera, agafant uns quants píxels de la part central de la imatge, podrem anar escoltant colors. Consultat a <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.espillmedia.eyeborg>

nova condició. Harbisson explica que "acromatòpsia" ja no pot definir la seva condició perquè els acromatòpsics no poden percebre ni distingir els colors. També aclareix que "sinestèsia" no defineix amb precisió el seu estat perquè és una condició involuntària i subjectiva, declaració que reforça la proposta d'aquesta recerca quant a l'adjectiu "intersensitiu"<sup>486</sup> al lloc del mot "sinestèsic". La relació entre el color i el so varia dependent de cada persona, i en canvi, el sonocromatisme és un extrasentit adquirit voluntàriament que relaciona el color amb el so, sempre de forma objectiva.

Malgrat tot, si es comparen les declaracions de Harbisson amb les dels ballarins o dels performadors escènics interactius, les paraules s'assemblen terriblement: l'aclapament inicial, la descoberta progressiva, els desconcert dels qui l'envolten (fins a la detenció policial) i finalment, el desig de que hom arribi a experimentar el que ell ja viu, no pot ser casual, la qual cosa pot portar a interpretar que la distància entre un ciborg i un ballarí d'espai sensible no deu ser gaire, com tampoc ho ha de ser entre un sinesteta per vocació i/o necessitat, –com és el seu cas– i un sinesteta per professió –si parlem de ballarins en un entorn tecnològic– i potser, fins i tot, respecte a un sinesteta genètic –qui disposi per naixement d'aquesta facultat–, almenys quan puguin coincidir a escena:

Al principi vaig tenir alguns forts mals de cap a causa de la constant entrada de so, però després de cinc setmanes el meu cervell s'hi va adaptar i vaig començar a relacionar música i so real amb color. També vaig començar a somiar en color.

S'ha canviat la manera que percebo l'art. Ara he creat un món completament nou on el color i el so són exactament el mateix. M'agrada fer retrats de so - m'acosto a la cara d'algú, m'arriba

---

<sup>486</sup> Veure pàgines 339-340.

el so dels cabells, els sons de la pell, els ulls i els llavis, i després es crea un acord específic que es relaciona amb la cara.<sup>487</sup> (BBC News Magazine)

Un darrer exemple de possibles categoritzacions, podria ser anomenat “cos virtual” i s’identificaria en primer lloc, amb el que s’ha anomenat “teledansa”, equivalent a produccions en xarxa, així com al que correspondria a l’expressió “realitat virtual” (*Virtual Reality o VR*) i als entorns immersius que habitualment l’acompanyen.

Pel que fa la la teledansa, Birringer anomena “ambients de Xarxa o *network*” (Birringer J. , 2003), a d’altres entorns no necessàriament escènics, que treballen connectats a la xarxa. Seria el cas de la telepresència (que ubica en pantalla única dos ballarins separats en la distància física), de la videoconferència (que permet mantenir una conversa entre diversos usuaris, també aïllats geogràficament) i de la telerobòtica (que atorga als usuaris llunyans, la possibilitat de manipular un cos –més o menys robotitzat– o un robot, mitjançant dispositius digitals).

Totes aquestes possibilitats permeten que els usuaris experimentin un cos dispersiu i que interactuïn amb rastres d’altres cossos remots (en un altre espai físic), avatars (imatges humanes projectades en pantalla o en l’espai) i pròtesis (extensions de maquinària emplaçades dins o sobre un cos).

---

<sup>487</sup> [Text original traduït per l’autora]

At the beginning I had some strong headaches because of the constant input of sound, but after five weeks my brain adapted to it, and I started to relate music and real sound to colour. I also started dreaming in colour. It has changed the way I perceive art. Now I have created a completely new world where colour and sound are exactly the same thing. I like doing sound portraits - I get close to someone's face, I take down the sound of the hair, the sounds of the skin, eyes and lips, and then I create a specific chord that relates to the face.



A *Company in Space* fundada per Hellen Sky i John McCormick és un grup que ha treballat la *performance* telepresencial. En el camp acadèmic ADaPT (*Association of Dance Performance Telematics*) és fundada el 2000 per cinc universitats dels Estats Units i fa trobades performàtiques via xarxa. Un exemple d'aquest tipus d'ambient en xarxa va ser la teleactuació *Escape Velocity* creada per aquesta companyia el 1999. El duet interactiu consistia a situar dos ballarins, dues càmeres i dos projectors units per una connexió directa en línia entre el lloc web del cafè de la Universitat de l'Estat d'Arizona (Estat Units) i un altre indret de Melbourne (Austràlia). (Birringer J. , 2003)

Els ambients de *network* necessiten una estructura per realitzar el processament de la *performance* en temps real, així com dispositius multimèdia per a la seva transmissió, exigint un nou model conceptual que ha de tenir en compte l'especificitat de la integració entre el vídeo, les tecnologies de comunicació i de xarxa, en ambients de la *performance*. Requereixen a més, una coproducció internacional i un projecte de gerència entre llocs múltiples i remots, amb tecnologies apropiades, com l'*streaming* (transmissió), tecnologies web, producció de vídeo en temps real/edició, a més d'una pràctica col·laborativa de composició entre els creadors.

La possibilitat de teledansa o dansa *networked* ofereix nous tipus de muntatges, càmeres, filtres, edició, mescla i transcodificació per a la dansa, que en certa forma es deriva de la nostra experiència en la *performance* multimèdia i en l'art interactiu. Els performadors en línia componen primer amb les seves seleccions de dades de vídeo i/o d'àudio, angles de les càmeres o interfícies controlades per sensors, així com també amb el programari. En aquest sentit, la dansa en xarxa pot ser considerada una extensió de la nostra experiència anterior amb la producció tècnica de videodansa.

Liza Naugle (*Distributed Choreography*, 2002) usa per primer cop el terme "coreografia distribuïda" destinat a obres d'un únic ambient en temps real, on hi ha una distribució de la coreografia creada per l'espai físic i l'espai projectat. Birringer n'adoptarà el terme per a *performances* interconnectades en xarxa (*networks*), on la coreografia es distribueix entre dos llocs, cap a dues direccions de vídeo que teledialoguen, la qual cosa crea un context viu i sincrònic de comunicació interactiva. (Birringer J., 2002)

Birringer creu que la noció de "coreografia distribuïda" descriu el procés de la *performance* de dansa que treballa contínuament amb un llenguatge entre els objectes físics (moviment, gest, veu, etc.), convertits posteriorment en un senyal electrònic que pot ser modificat en temps real, en passar a través de filtres i combinar-se amb altres dades i interfícies.

El segon cas del cos "virtual" correspondria als "ambients immersius": són un nou format de coneixement i un nou espai d'experimentació que amb els ambients de realitat virtual, creen un entorn que requereix condicions de laboratori apropiades. Tot i que els ambients de realitat virtual (VR) puguin ser considerats un nou mitjà des de principis dels anys noranta, a causa del immens treball computacional i equipament necessari, la creació dels ambients immersius no el converteix en un llenguatge comú, accessible.

Un exemple d'aquesta possibilitat és el treball *Dancing with the Virtual Dervish* (1992), creat per Diane Gromala, Marcus Novak i Yacov Sharir, on és possible una experiència immersiva en temps real, generada pels ordinadors. Sharir s'endinsa en l'ambient usant un dispositiu ubicat al seu cap i uns guants d'informació (*dataglove*). El món creat en tres

dimensions projecta a gran escala el tors (columna vertebral, pelvis i costelles) i els òrgans interns de Gromala, construïts mitjançant raigs X i una tecnologia mèdica anomenada MRI-data. Sharir es pot moure a través del tors virtual i entre imatges d'ell mateix dansant, les quals multipliquen la sensació d'estar dins d'un altre cos.

Sharir creu que les tecnologies virtuals ens permeten manipular, estendre i deformar la informació i l'experiència del cos. Són vehicles que ens capaciten per realitzar amplificacions que no serien possibles per mitjans tradicionals. Ens ofereixen la possibilitat d'augmentar i estendre possibilitats creativament, espacialment, visualment, sònicament i cognitivament. (Moser & Macleod, p. 281-285).

Pel que fa a l'embolcall literal del cos del performador, o de la interacció de la platea que estava interactuant, alguns exemples de la (bio)tecnologia contemporània poden proporcionar l'experiència que habitem sentits diferents i nous. Podem experimentar amb el nostre cos quan el distribuïm en imatges, provocant qüestionaments sobre el que és ser humà, la nostra subjectivitat, els nostres sistemes perceptius, i sobre com nosaltres ens reconfigurem a través de les tecnologies contemporànies.

#### **4.4.7. Metamorfosis produïdes en el si de la dansa amb mediació digital. Els sistemes de recepció**

La interacció màquina-home ha incorporat també el diàleg màquina-màquina de la intel·ligència artificial i alhora, es tanca el cercle quan la màquina requereix o possibilita una interacció reactiva per part de l'interpret. Per tant, ens trobem davant de la fórmula home-màquina-màquina-home.

Aquest *continuum* sens fi exigeix una contemplació del performador o ballarí també com a receptor i per tant, aquesta és la raó per a que sigui inclòs dins d'aquest apartat, tot i que tradicionalment n'estaria absent, havent designat habitualment la "recepció" de manera exclusiva a l'espectador passiu, o actiu, en el cas de considerar les instal·lacions per on transita.

Fins fa poc la percepció física del gest es limitava a l'aspecte corporal del ballarí. A l'escenari sensible el gest es tradueix en visual o sonor, entre d'altres opcions: la interactivitat, sigui gràcies a un avatar digital com a un dispositiu de control sonor present a l'escena, permet al ballarí multiplicar els processos d'emergència del seu gest. D'altra banda, el fet de conviure amb un clon o amb d'altres corporalitats pròpies o alienes, o en espais telepresents i/o en entorns immersius, altera la concepció i la consciència de cos.

També significa explorar el seu propi ésser des d'un altre cos nascut d'ell mateix (o d'altres cossos), així com explorar els altres cossos, en la forma que sigui.

En conjunt doncs, es podria afirmar que l'obsessió que caracteritzava la dansa moderna i contemporània, per expressar-se primer, i per esquarterar en partícules microscòpiques el propi moviment des de l'*ego*, ara esclata en infinits cristalls dels quals n'estem començant a intuir l'escampall en un univers completament desconegut: l'univers de l'alteritat. Per tant, l'*ego* donaria pas a l'alteritat.

S'ha comprovat que confondre els dos (o més) espais que el performador o intèrpret ha de gestionar però, pot donar lloc a una espècie d'esquizofrènia, a un desdoblament de la personalitat. I és precisament aquí on alguns artistes intenten desmitificar la relació entre la

suposada cohesió entre cos i imatge. És natural doncs, que existeixi una prèvia reserva en l'aplicació dels entorns digitals per part dels artistes.

#### **4.4.7.1. L'autoria i la interpretació**

La primera frontera que s'esberla amb la hibridació de la dansa i la digitalització és el concepte de l'autoria: ara ja no serà exclusiva del coreògraf, sinó que esdevé un treball col·laboratiu entre tots els especialistes.

Un mitjà interactiu esdevé una abstracció d'un instrument i els ballarins es converteixen en una abstracció d'instrumentistes. Coreògraf i compositor es converteixen en la meta –l'un de l'altre– i al mateix temps, els enginyers hauran de treballar per mapejar el que s'esdevé entre el compositor i el coreògraf, la qual cosa els convertirà inevitablement en meta-coreògrafs/compositors creadors de l'actuació.<sup>488</sup> (Sentürk, p. 11)

Dit d'altra manera, els rols se superposen. En conseqüència, cada creador es beneficia d'una major llibertat expressiva, però alhora, ha de carregar més responsabilitats a l'esquena.

D'altra banda, la interactivitat entre dansa i música, desdibuixa les línies frontereres entre ballarins, coreògrafs i compositors. S'estén el domini del ballarí sobre el compositor, des de l'instant en què els seus moviments conscients són part del procés de composició.

Per un altre costat, tampoc es crea una dansa, sinó una poètica tecnològica en equip. El treball col·laboratiu exigeix que cadascú compregui mínimament el mitjà on treballa l'altre.

---

<sup>488</sup> [Text original traduït per l'autora]

An interactive medium becomes an abstraction of an instrument and dancers become an abstraction of instrumentalists (yet, it's far from being the dancers role). The choreographer and the composer becomes the meta- of each other and if technical assistants work with their own initiative to map events between composer and choreographer, they also become creative meta-choreographer/composer of the performance.

Un artista multimèdia necessita més que únicament saber crear la millor imatge o el millor sistema d'interfície: ha d'entendre la gramàtica de la dansa i la *performance*, i si s'aïlla en un pensament tradicional sobre el cos o l'art, res d'això tindrà sentit.

El resultat final implicarà una única producció en cada interpretació de l'obra. Es promou així la creativitat i el potencial de tots els implicats en el projecte: coreògrafs, ballarins i tècnics. En una actuació interactiva, els ballarins no només han de concentrar els seus moviments corporals, sinó que també han de pensar en les conseqüències assignades a la música. Això condueix a un grau més en l'escala de complexitat, i per bé que no entra teòricament en contradicció amb la idea filosòfica de que en la dansa postmoderna tothom pot ballar, la realitat indica el contrari perquè, fins i tot per a ballarins professionals, el grau de dificultat s'incrementa notablement. (Sentürk, p. 9-10)

El trasllat que viu la dansa quant als llocs de creació, passant d'ubicar-se de l'escena per a emplaçar-se al laboratori, també és traduïble o equivalent quant als llocs de representació. En ambdós espais assistim a una importància creixent del tècnic informàtic, més que no pas del ballarí, que es veu forçat a actualitzar-se tecnològicament parlant, i alhora se sent potser desplaçat ja que la feina dels tècnics sembla desproporcionada pels pocs minuts durant els quals ha de treballar el ballarí. Paradoxalment, la gran quantitat de treball que genera a nivell informàtic és invisible en la representació. Per contra, es pot considerar aquesta tasca efectuada per part del programador o de l'informàtic com un procés creatiu més. (Jaffré, p. 114)

#### **4.4.7.2. *L'intendent versus el performador-interfície en un espai sensible, virtual, telerobòtic o telepresent***

Ja sigui gràcies a les càmeres o als sensors, els dos sistemes principals de captació i seguiment del moviment, el ballarí mai no té llibertat absoluta i ni que sigui mínimament, s'ha de veure constrenyit per unes normes tecnològiques que ha de conèixer i per unes limitacions del nou vestuari i/o estris que el sistema l'imposa. Així com la cotilla o les amples mànigues no permetien torsions o alçar els braços al renaixement<sup>489</sup>, ara tots els moviments tampoc no seran físicament viables.

D'altra banda, el llenguatge interactiu l'obliga a fer parlar adequadament al seu cos, de manera que els sons i les imatges que generi estiguin en consonància coreogràfica amb el disseny perquè qualsevol moviment serà interpretat en so (i si ho fa malament, en soroll) i/o imatge i només en l'espera motriu, hi trobarà silenci. L'intèrpret esdevé doncs un traductor intersensitiu en constant estat d'alerta en intentar ajustar-se a un relat que ha de traduir exactament el que vol dir:

El cas paradigmàtic l'ofereix el programa Isadora, que tradueix al moviment en visuals abstractes. Sobre la base que les projeccions neixen exclusivament a partir de les dades de moviment, l'espectador s'esforça a trobar les relacions, que de vegades poden parar atenció sobre aspectes subtils del moviment: per exemple, el gruix d'una línia que segueix el recorregut per l'escenari de l'intèrpret creix o decreix en funció de la dinàmica del moviment del tors d'aquest.<sup>490</sup> (Pérez Royo, 2007)

Això d'entrada, no ha d'exasperar al ballarí neòfit el primer dia de l'assaig a l'estudi?<sup>491</sup>  
Per si això no fos poc, a l'intèrpret li cal aprendre a concebre el seu propi moviment des

---

<sup>489</sup> Veure pàgines 91-92.

<sup>490</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>491</sup> Es recomana llegir les declaracions del coreògraf català Cesc Gelabert (1953) al respecte. (Gómez, p. 443-445)

d'altres perspectives. En primer lloc, ha d'imaginar que el seu moviment serà reproduït bidimensionalment per les càmeres, és a dir, ha de ballar per a les càmeres, i en segon lloc, que el seu moviment generarà una sonoritat que no necessàriament li exigeixi els antics paràmetres de domini tècnic o expressius, sinó d'altres de completament diferents, més aviat vinculats a l'espai i a unes distàncies determinades per l'enginyer del sistema. D'altra banda, no només els sistemes basats en càmeres operen una reducció de les múltiples facetes del moviment humà, sinó també els sensors, que es limiten a prendre una part mínima de la totalitat del moviment, limitant per exemple, les trajectòries de les extremitats. "En qualsevol cas, aquestes operacions reductores descobreixen de forma indirecta qualitats del moviment que fins llavors podien resultar insignificants"(Pérez Royo, 2007).<sup>492</sup>

Arribar a ballar en aquestes circumstàncies no es podria considerar una excepcionalitat? Les limitacions, d'una banda, són força feixugues: les pròtesis del vestuari sensat<sup>493</sup> poden ser molestes per a l'interpret i l'obliguen a un vestuari específic; el fet d'haver de tenir sempre present la frontalitat de la pantalla de càmera i haver de memoritzar les circumstàncies específiques espacials del territori per a ella; la reducció del ventall de possibilitats motrius per causa dels sensors; el ballarí ha de tenir sempre en compte la generació d'imatges i sons que s'han de combinar de manera harmònica i de manera parcialment improvisada, atès que tot s'ha d'integrar en un únic treball intersensitiu. Per contra, les noves possibilitats fan que tothom se'n vegi capaç.

Tot i així, hi ha ballarins que després d'haver-hi treballat, agraeixen el fet de no haver de repetir sempre el mateix a cada assaig, i així, cada sessió i cada estrena és una experiència irrepetible, única, convertint d'aquesta manera el procés constructiu en camí sorprenent i

---

<sup>492</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>493</sup> Veure pàgina 361.



gratificant. D'altra banda, en poder tenir control sobre la música, els intèrprets també acostumen a viure una sensació de llibertat abans desconeguda, tal i com declara el coreògraf Wayne Siegel: “s’entusiasmaren immediatament quan se’ls va oferir l’oportunitat de controlar la música. Malgrat les dificultats tècniques i els inconvenients d’haver d’usar sensors i transmissors, van trobar que aquesta dansa interactiva els obria un nou i inspirador reialme”<sup>494</sup> (Siegel, p. 4).

La interactivitat entre dansa i música en definitiva, permet una nova expressivitat, lliure de les limitacions temporals que el seguiment d’una música composta amb criteris tradicionals exigeix. Ara el ballarí pot explaiar-se en els moviments que desitja fer (i si la maquinària li ho permet). En d’altres paraules, els nous requisits es modifiquen perquè ara, enlloc de tenir limitacions temporals (pot allargar o comprimir moviments en el temps), se li imposen límits de tipus físic o motriu (només podrà fer tots els moviments en les direccions que l’enginyer l’indiqui i els estris corporals li permetin produir).

És el mateix que els passava als ballarins de la companyia de Merce Cunningham, gràcies a la introducció de l’atzar i l’aleatorietat a través del programa Life Forms. Però no és pas aquest l’únic paral·lelisme que podem establir amb Cunningham: també ell sabé aprofitar els limitacions que les noves aplicacions li oferiren, arribant a introduir moviments insòlits per la seva anterior aparença impossible.

I això és exactament el que el ballarí que treballa amb pròtesi de tota mena, ha de reaprendre: un nou llenguatge motriu, al qual ara s’afegeixen d’altres llenguatges que cal

---

<sup>494</sup> [Text original traduït per l’autora]

All the dancers I have worked with were immediately enthusiastic when given an opportunity to control the music. Despite technical difficulties and the drawbacks of having to wear sensors and transmitters, they found that interactive dance opened a new and inspiring realm.

traduir i fer dialogar. El ballarí esdevé un políglota en traducció simultània permanent. Considerant que el cervell d'un expert en traducció simultània només treballa 15 minuts per poder garantir una bona interpretació entre dues llengües, quant de temps hauria de poder resistir el nostre ballarí políglota en circumstàncies d'estrès similars en haver d'encabir al seu cervell la traducció intersensitiva de dos, tres o fins i tot, quatre llenguatges? No es cau potser en un excés, en pretendre que romangui a escena els 60 minuts que dura l'espectacle amb l'afegit desgast muscular que els desplaçaments li poden suposar? Dit en d'altres paraules, fins a quin minut es podria establir el límit de garantia en la qualitat "sinestèsica" i interactiva del que es mostra?

Tanmateix, s'ha de tenir en compte que la dansa interactiva no és millor ni pitjor que la que no ho és. De la mateixa manera que no és comparable un concert de música clàssica amb una *jam session* (Sentürk, p. 11) perquè, des del punt de vista musical, un no és superior a l'altre –ni tan sols a nivell tècnic, atès que les dificultats són similars, però molt diverses–, el mateix es pot aplicar a la dansa contemporània o clàssica no interactiva respecte a la que n'és: cap de les dues és millor que l'altra, sinó que és en la seva optimització i coherència de recursos emprats on es farà pal·lesa la seva autèntica categoria artísticointel·lectual. Per què aleshores, si els processos són diferents, no s'obtenen també diferents respostes per parts dels públics de dansa? Arribarà el dia en què l'auditori, coneixedor de les interaccions de l'interpret, l'aplaudeixi espontàniament tal i com és permès en un concert de jazz?

Una altra qüestió, més allunyada de la percepció del ballarí, és la dependència respecte la tecnologia que un sistema digital comporta, ja que sovint, es pot arribar a qualificar d'èxit una obra pel sol fet d'haver funcionat correctament abans i durant l'actuació, vista la gran quantitat de dificultats que aquest sistema comporta. Tot i així, és obvi que el bon

funcionament i l'exhibició d'eines digitals no ha d'eximir als seus creadors d'oferir un producte de qualitat.

Quant a la telerobòtica i en concret, a l'experiència de l'exoesquelet, la declaració d'Antúnez respon a una visió clarament positiva de l'evolució humanotecnològica:

La nostra relació amb els ordinadors passa pel teclat –que no deixa de ser una expansió del teclat del pianoforte inventat fa uns quants anys– i pel ratolí, un invent relativament recent de la Xerox, molt bo però amb algunes limitacions quant la precisió i la possibilitat d'actuar simultàniament a diversos nivells. Al meu entendre, la substitució d'aquestes interfícies tradicionals per un exoesquelet, que actua segons les meves posicions corporals, i l'ús d'un sistema de visió artificial, que permet utilitzar la meua posició en l'espai com a element interactiu, constitueixen nous avenços cap a la consecució de sistemes que potencien les possibilitats de la interacció i l'expansió cap a formes humanes.<sup>495</sup> (Performancelogía: todo sobre Arte de Performance y Performancistas)

La telepresència permet viure la impressió de presència en un espai llunyà, és a dir, la dansa resol, al segle XXI, el problema de la bilocalització combinant la imatge i el so de dos ballarins situats en dos països diferents, amb horaris també diferents. Ara el ballarí real no es troba sol a escena i ha de compartir l'espai amb els companys virtuals, per bé que mai podran ser reemplaçats per un ballarí real. Per contra, el que aquest sistema permet és observar el ballarí de prop i l'estat emocional que viu. (Moser & Macleod)

---

<sup>495</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Avui dia ja es disposa d'un sistema telemàtic amb menys d'un segon de retard (*delay*), entre dues pantalles: una, on ell s'hi veu projectat amb l'altre ballarí i una altra, on es veu l'altre ballarí. Per tant, això significa que ha de ser capaç de sincronitzar diversos temps: el ballarí balla presencialment davant de l'única pantalla que el públic mira, però alhora, ha de combinar tres pantalles que ell sí pot veure: el temps real del moviment que faig ara i que es projecta en la pantalla; el temps passat (un segon enrere) de la meua imatge ballant amb el ballarí llunyà (pantalla 1) que es projecta en la pantalla 2, que és la mateixa que el públic pot contemplar; el temps passat del moviment del ballarí llunyà que m'arriba projectat a la pantalla 3.

Què sent el ballarí en aquesta situació no és fàcil d'escatir. Tot és cos, però amb noves concepcions, sorgides de noves percepcions. És ben clar que ha de viure en tensió permanent (o com a mínim, atenció) esguardant el que va fer, el que ara en resulta amb el ballarí llunyà, el que fa, i el que està fent amb la càmera. Quant a la càmera, també ha de vigilar de no sortir del seu camp visual i de no fer gests massa petits o de donar-li l'esquena. Ballar per a la càmera ja és diferent de ballar sense ella, i més encara, si cal anar pensant en d'altres espais i temps. Per tant, assistim a un canvi fonamental: l'aparició de la tensió permanent del cos amb els nous sistemes interactius. Ens tornem a adonar que, un cop més, el cos no és universal, donat que no és útil per a tot i a tot arreu. I el mateix passa amb la tecnologia: no hi ha una dansa o tècnica de base per a tots els balls, comú a tots, com es creia abans que era el ballet. (I. Santana, comunicació personal, 14 de març de 2012)

Cada disciplina artística demanarà una tècnica de ball, un tipus de preparació corporal concreta i no extrapolable amb d'altres tècniques o estils. No hi ha ni una tècnica, ni un cos que pugui ser conegut, per tant, abans de fer una immersió en l'estil o sistema tecnològic dins

del qual hagi de treballar. Cap cos pot saber què es trobarà fins que es troba immers en el medi on treballarà, amb tecnologia o sense. (I. Santana, comunicació personal, 14 de març de 2012)

Un exemple de telepresència i realitat virtual, tan il·lustratiu com transgressor i potser aberrant, és la instal·lació *Telematic Dreaming* de Paul Sermon, performat per Susan Kozel al centre d'art contemporani d'Amsterdam l'any 1992. Mitjançant la tecnologia de telepresència es cerca la proximitat extrema entre intèrpret i públic: se situa un llit en cada habitació de la instal·lació i en ella hi entra lliurement una persona del públic que troba el cos virtual de la ballarina estès al llit, amb qui pot interactuar –virtualment, és clar: la real es troba a l'habitació del costat–. El vídeo projectava el cos dels visitants que s'estaven vora seu (vora el cos virtual de Kozel) i ella ho veia tot des de monitors que envoltaven el seu llit real i el seu cos real. Tot s'esdevenia en temps real.

Els participants, en veure's a ells mateixos en pantalla, es transformen en *voyeurs* de la seva pròpia actuació, cosa que s'ajusta al que Claudia Gianetti anomena “*metaperformance*”, eliminant la divisió entre cos remot i cos físic real ja que l'interactor passa a existir (virtualment) en ambdós llocs. (Gianetti, p. 3)

L'experiència revela com, tot i ser conscients del que allò virtual no és real, no deixem de tenir reaccions emocionals, i en conseqüència físiques, davant d'una acció virtual. Així, per exemple, Kozel explica com el cop de puny que un home li va donar sobre el seu ventre virtual la va fer replegar sobre ella mateixa, tot i que racionalment –ni físicament, és clar– això no l'afectés. Kozel va comprovar que l'impacte del moviment, ja fos mínim o generós

(el moviment d'un dit, l'expressió del rostre, etc), esdevenia gegantí en la virtualitat. I alhora, va viure la dificultat per aprendre a gestionar els dos cossos de manera coherent:

Inicialment em sentia desorientada a l'espai virtual: l'esquerra va esdevenir la dreta, a dalt es convertir en a baix i la dreta, esquerra. Algú tocava una mà i jo en tocava una altra en resposta. La meva desorientació era un símptoma de com el moviment va ser totalment intervingut per el meu sentit de la vista. Vaig superar això parant atenció al disseny del meu cos en l'espai físic. En lloc de moure el braç, segons la lògica de les imatges del monitor, m'agradaria veure al meu cos i moure la mà al costat del genoll doblegada, o m'agradaria moure el braç cap el meu cap. Quan vaig aconseguir dirigir-me a mi mateixa d'acord amb el meu patró de cos, vaig ser capaç de superar la desorientació i evitar trencar una seqüència intensa durant la improvisació per haver mogut l'extremitat equivocada. En aquest sentit, el meu cos elèctric era una extensió del meu cos físic, que podria fer les coses que aquest darrer no podia, com a projecte en un altre o desaparèixer, atès que no podia existir de manera independent.<sup>496</sup> (Kozel, p. 102)

Després de l'experiència es creà un fòrum de discussió sobre la base de la intimitat humana. Per a Kozel l'experiència viscuda amb *Telematic Dreaming* no correspon a la substitució o pèrdua del cos propi, en benefici d'un de virtual, sinó que el cos virtual és viscut com una extensió del propi perquè tot en ell, s'intensifica: les experiències de plaer sexual o la por a la violència patida. (Kozel, p. 92-99)

---

<sup>496</sup> [Text original traduït per l'autora]

Initially I was disoriented in virtual space: left became right, up became down and right left. Someone would touch one hand and I would move the other in response. My disorientation was a symptom of how moving was entirely mediated by my sense of sight. The way I overcame this was by drawing my attention back to the pattern of my body in physical space. Instead of moving my arm according to the logic of our images in the monitor, I would look at my body and move the hand on the side of the bent knee, or I would move my arm up towards my head. Once I directed myself according to my body pattern I was able to overcome disorientation and avoid shattering an intense sequence of improvisation by moving the wrong limb. In this sense my electric body was an extension of my physical body, it could do things which the latter could not, such as map itself onto another or disappear, yet it could not exist independently.



**Figura 28. *Telematic Dreaming* [Fotografia]. (1992).**  
 Consultat a <http://creativetechnology.salford.ac.uk/paulsermon/dream/> (*Telematic Dreaming*)

Al marge de l'interès que aquest experiment pugui comportar sobre la corporalitat, hom es pot preguntar quina relació té a veure amb la dansa, però la descripció que en fa Kozel no deixa de ser sorprenent:

La preocupació estètica que animava al meu moviment va ser la creació de figures amb cossos, que tenien diferents graus del físicitat en funció de la perspectiva adoptada. ... Des d'una perspectiva formal, la peça coreogràfica va ser una delícia, amb formes inesperades que els nostres cossos van fer aparèixer a la pantalla, desafiant les idees existents del que era possible que dos cossos fessin. Podíem passar uns a través dels altres, em podia projectar sobre l'altre, o fins i tot desaparèixer mitjançant la col·locació del meu cos en la frontera d'un

altre cos. ... Els nostres cossos semblaven ser infinitament mutables, encara que mai van deixar de ser els nostres cossos.<sup>497</sup> (Classen, p. 445)

En conclusió, aquestes declaracions retornen inevitablement sobre la qüestió cabdal de la corporalitat per afirmar que des del punt de vista de l'interpret, desdoblada en dos cossos, viu ambdós estadis amb autèntica percepció de realitat. Cal desterrar doncs, l'antiga creença segons la qual la projecció del cos és falsa, en relació al primer cos.

La tecnologia virtual ajudarà a posar en dubte l'afirmació que el teatre és una reproducció artificial de la realitat atès que les delimitacions entre allò virtual i allò real en el món amarat dels mitjans de comunicació es tornen borroses. I "es torna més i més difícil de mantenir una clara distinció entre la veritat i la falsedat, quan la fenomenologia, o l'experiència directa de la tecnologia es té en compte"<sup>498</sup> (Kozel, 1994).

Aquesta percepció, pot ésser comparada amb la percepció anatòmica real del membre amputat per part dels pacients que han perdut extremitats corporals.<sup>499</sup> És a dir, les sensacions viscudes per part d'una persona, comprenien, tal i com la fenomenologia suposava, les parts del cos que s'estenen més enllà de l'aspecte visible corpori.

---

<sup>497</sup> [Text original traduït per l'autora]

The aesthetic concern which animated my movement was the creation of shapes with bodies, where the bodies had varying degrees of physicality depending on the perspective adopted. ... From a formal, choreographic perspective the piece was a delight, as unexpected shapes made by our bodies appeared on the screen, challenging existing ideas of what it was possible for two bodies to do. We could pass through one another, I could be projected onto the other, or even disappear by placing my body within the frontier of another body. ... Our bodies seemed to be infinitely mutable, while they never ceased to be *our* bodies.

<sup>498</sup> [Text original traduït per l'autora]

It becomes more and more difficult to sustain a clear distinction between truth and falsity when the phenomenology, or direct experience, of technology is taken into account; when, according to Marshall McLuhan, the contours of our own extended bodies are found in our technologies.

<sup>499</sup> Aspecte tractat personalment en el si del grup Sarx. Antropologia de la Corporalitat (2014 SGR 835), al qual pertany l'autora d'aquesta tesi.



#### 4.4.7.3. *L'espectador versus l'interactor, espectador-usuari-participant*

De manera similar al que succeeix al terreny d'història de l'art, l'obra d'art no es completa si no hi ha qui l'experimenti, a banda del seu creador. En el camp de la dansa i les tecnologies digitals aquesta frase forma part de la seva idiosincràsia per causa de la interactivitat que la defineix. Fins i tot, si l'artista està completament sol realitzant una experiència interactiva, per a alguns teòrics o tècnics, el públic ja és espectador particip de l'experiència interactiva que requereix un observador passiu.

D'altres vegades es requereix un espectador actiu i “en lloc del model de comunicació basat en la relació lineal entre un transmissor i un receptor, s'instal·la el principi cibernètic”, basat en la no linealitat o circularitat.<sup>500</sup> (Jaffré, p. 118-119).

Així, per a Stephen Wilson, “interactiu” també significa que “l'usuari-navegador (*browser*) o platea que té l'habilitat d'influir en el flux d'esdeveniments o de canviar-ne la seva forma”. Això inclou la característica de “presència, eleccions simples, la indagació de possibilitats d'interacció, contribució i autoria”.<sup>501</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 98)

Aquestes situacions corresponen respectivament a actuacions de tipus escènic i a actuacions de tipus instal·latiu. L'espai escènic continua concentrant la interacció entre els seus intèrprets, situats a escena, mentre que a les instal·lacions, el visitant és interpelat amb l'acció física directa en l'espai que transita, o modifica, o acciona, o tot alhora.

---

<sup>500</sup> [Text original traduït per l'autora]

A la place du modèle de communication basé sur la relation linéaire entre un émetteur et un récepteur, s'installe le principe cybernétique. Le rapport entre le système et le spectateur est circulaire et a l'aspect d'une spirale.

<sup>501</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

Atès que des que s'ha començat a parlar de l'obra interactiva, sembla també lògic adscriure el mateix significat als artífexs que la fan possible i per tant, adoptar el terme proposat per Campàs –tot i que atribuït de manera preferent a l'àmbit del net.art– a l'hora de referir-se a l'espectador, ara també participant i/o usuari, ja que ell també configura la mateixa obra:

Desapareix l'espectador? En el cas de l'art interactiu, Timothy Druckrey ... assegura que existeix una doble figura d'espectador, un d'actiu i un de passiu: mentre una persona interactua en l'obra, hi ha la possibilitat que un altre des de fora observi l'escena. Podria, doncs, afirmar-se que en l'obra interactiva cada espectador assumeix un doble paper: de partícip i d'espectador. ... En el cas d'Internet l'espectador passiu desapareix. Preferim el terme d'interactor perquè engloba l'actitud de l'usuari davant de qualsevol grau d'interactivitat que presenti l'obra. (Campàs Montaner, *Interactivitat. Aura Digital. Estudis de cibercultura hipertextual*, 1996-2010)

Així doncs, parlarem d'interactor quan l'espectador tingui aquesta doble funció activa-passiva, terme que li escau especialment si va referida a la instal·lació.

Un exemple d'això és encara *Telematic Dreaming*, on el visitant va declarar sortir sempre interpel·lat de l'experiència. (Kozel, 1994) Més trasbalsadora encara és la realitat virtual completa en entorns immersius on es dilata el temps i l'espai: es perden encara més els referents temporals i espacials, esdevenint així un viatge al·lucinògen. Són experiències que deixen perplexe l'interactor perquè es troba aparentment isolat (els tècnics s'ubiquen rere seu): el visitant se situa amb un casc davant d'un escenari buit i per tant, és fàcil doncs, perdre el contacte amb l'exterior.

Abans s'ha esmentat el desplaçament de la creació sobre l'escenari cap al laboratori, en detriment de l'estètica coreogràfica. Davant d'aquesta possibilitat, el públic es posiciona en ubicacions antagòniques: en el rebuig o en l'acceptació entusiasta. Les *performances* del grup Palindrome desenvolupen coreografies que utilitzen sistemes de control multimèdia que fan valorar de manera lúdica la interactivitat del públic (per exemple: si el públic s'aixeca, s'escolta immediatament una so determinat).

Hi ha artistes i teòrics que consideren que és indiferent pel públic ésser conscient o no d'aquesta interacció, però d'altres constaten el contrari que de manera general, quan l'auditori copsa el mecanisme interactiu escènic té tendència a acceptar-ho i que fins i tot, la recepció del públic s'acostarà als nous models més conceptuals i menys formals si hi intervé activament.

El coreògraf i intèrpret Víctor Zambrana creu que el públic “no necessita cap expertesa. Sense coneixements previs es pot mirar i gaudir. Però si està format en noves tecnologies hi entendrà més i ho valorarà més ... o depèn (a vegades ho mirem més pel que sabem que pel que veiem).” D'altra banda, considera que “un terreny verge és el millor, amb o sense noves tecnologies per mirar, perquè així, d'entrada no estem condicionats” (V. Zambrana, comunicació personal, 26 de gener de 2011).

S'expressa de manera similar Raubert en afirmar que “la comprensió de l'espectacle medial no exigeix saber com funciona, per tal que t'arribi”. A més, “la tecnologia pot ser la porta d'entrada a un espectador neòfit (en dansa en general). De manera global, això és perquè moltes tecnologies sorprenen, perquè són espectaculars” (comunicació personal, 2 de desembre de 2011).

De manera similar s'expressa Kozel, quan comenta el desconcert captat per part del públic assistent a la *performance Liflink* (1997), ubicada en un garatge del The Brighton Media Centre d'Anglaterra (Kozel, 2007, p. 131-132): davant d'un producte híbrid hi ha una gran confusió, sobretot perquè no hi ha cap guia per a l'auditori que no sap mirar o interpretar allò vist i escoltat. Kozel pensa que seria útil treballar amb un dramaturg perquè es qüestiona i resol preguntes del tipus "què significa aquesta obra", "en què implicaríem l'audiència", quin "impacte social comportarà la configuració de l'espai" i a més, un dramaturg ajudaria en la construcció de l'espai teatral interactiu, com també sabria preguntar-se sobre les intencions del coreògraf. Antúnez en canvi, atribuirà la causa d'aquest desconcert a la manca de discurs de la majoria d'espectacles on intervé la tecnologia: "les computadores ofereixen la possibilitat de tenir una visió holística de totes les disciplines, però paradoxalment, també exigeixen un coneixement per poder valorar les *performances* on intervenen" (M. Antúnez, comunicació personal, 25 de març de 2011).

José Antonio Sánchez no resol la disjuntiva entre fer visible allò no explícit o preservar-ne l'engranatge, però presenta la dualitat en la qual es pot trobar l'audiència, sempre per convicció personal:

Hi ha un espectador que compra el temps de l'altre perquè l'altre actuï i/o visqui per ell. Hi ha un altre espectador que contribueix a la generació de discursos. L'espectador que contribueix amb el seu treball (diners+temps+presència) a la generació de discurs per part de l'actor espera no només rebre un producte acabat que satisfaci les expectatives de plaer anunciades en el preu de l'entrada, sinó també reconèixer les premisses, els mètodes, els processos i les

obertures que han permès la generació d'aquest discurs. Com compartir-ho sense atemptar contra el nucli màgic que permet l'emoció i la sorpresa?<sup>502</sup> (Sánchez J. A., 2007, p. 6)

A nivell de percepció visual, en el cas concret de la imatge en suport bidimensional, l'espectador fusiona ambdues imatges –la “real” i la projectada o “fictícia”– assolint una seqüència hipermediatitzada o hipermedialitzada dins la qual no existeix cap jerarquia entre subjecte (el ballarí, tridimensional), mitjà (la pantalla, bidimensional) i objecte (la imatge projectada), on es fusionen les dues possibilitats en una de sola, atenyent un estadi superior o si més no, tan insòlit com desconegut.

Per finalitzar amb McLuhan: "La hibridació o el punt de trobada de dos mitjans de comunicació és un moment veritable i revelador dins del qual neix una nova forma". O parafrasejant Verschraegen en la seva definició dels mitjans de comunicació: els intermèdia són "màquines d'experiència que apel·len a un altre registre de la realitat, descobreixen una dimensió desconeguda de la realitat".<sup>503</sup> (Vandenbussche, Remediation as medial transformation: Case studies of two dance performances by 'Commerce' , 2003)

Pel que fa al so, l'escenari intel·ligent acostuma a incorporar mecanismes envolvents que sorprenen i aguditzen també el sentit de l'oïda. En aquest sentit, l'aproximació al concepte d'art total wagnerià és innegable.

---

<sup>502</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>503</sup> [Text original traduït per l'autora]

A simple staging of the material and a simple pattern of movements produce in this way an unexpected and truly unseen image. To end with McLuhan: "The hybridisation or the meeting point of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born". Or to paraphrase the definition of Verschraegen concerning media: intermedia are "machines of experience that appeal to another register of the reality, uncover an unknown dimension of reality".

#### 4.5. Conclusions

Quan Cunningham començà a utilitzar Life Forms, la seva dansa es modificà i el mateix programari va sofrir-ne alteracions posteriors, és a dir, la tecnocultura va transformant els cossos, de la mateixa manera que els artefactes es veuen modificats pels cossos (Santana, 2002, p. 117). Per tant, es pot dir que la introducció d'allò digital en la dansa obre nous camps d'inspiració, ja sigui usat com a mitjà de fabricació de l'obra o com a material de l'obra. Esdevé, doncs, objecte i subjecte de certes temàtiques tractades en coreografies.

Des del començament del segle XX, les formes de dansa moderna han revolucionat el concepte de dansa, tant a nivell coreogràfic com filosòfic, i amb l'aparició de senzilles i econòmiques tecnologies, tan potents com els ordinadors; de l'enregistrament de so d'alta qualitat i de dispositius de reproducció i de sistemes de projecció sensorials (com càmeres, tecnologies de rastreig de moviment i acceleròmetres), una gran quantitat d'artistes ha experimentat amb nous mètodes que han integrat la tecnologia a les seves actuacions.

Conceptes com interacció, multimèdia i connectivitat, massa utilitzats en mitjans electrònics (vídeo jocs, CD ROMs, Internet...), es rescaten de la superficialitat en què es tracten sovint per situar-los en la producció artística. Tot i així, no s'ha de perdre de vista que, per molt sofisticats que els exhibim, mai oferiran un nivell d'interacció com pot ser una conversa entre persones, ni que mai s'obtingrà més multimèdia del que una òpera o un teatre poden oferir. I això és precisament, el contrari del que la indústria informàtica pretén fer pensar als seus clients quan llança al mercat la darrera versió d'un model que acaben de comprar. Per tant, del que es tracta no és d'aconseguir un nivell més alt d'interactivitat ni de

multimèdia, sinó d'aconseguir que la tecnologia, en l'estadi que sigui, estigui integrada, inserida en el projecte artístic que es creï. (Santana, 2002, p. 18)

L'interpret perd els referents visuals i les facilitats ergonòmiques i l'interpret s'acosta al símil del director d'orquestra o més precisament encara, al Dj que esmenta Birringer (2003), que sap modificar el que realitza en funció de l'entorn, mitjançant un grau acotat d'improvisació.

Els conceptes de multimedialitat –que Rosa Sánchez substituiria per *cross-media*– (comunicació personal, 11 de març de 2011), interactivitat o frontalitat, no són nous. La multimedialitat és tan antiga com la comunicació humana ja que, en expressar-nos en una conversa, parlem (so), escrivim (text), observem al nostre interlocutor (vídeo) i accionem amb gests i moviments de les mans (animació). El diàleg entre l'espectador (*expectant*) i l'interpret d'altra banda, sempre ha existit. I el mateix passa amb la frontalitat, que la pantalla d'ordinador o de cinema reforcen.

Potser és més nou el que passa amb el temps i l'espai? El cos abans es movia en una unitat temporal, espacial i corporal i avui, ja no. Amb la digitalització, les coordenades espacials i temporals esdevenen plurals. Per exemple, a *Prélude à la mer* contemplem tres moments enregistrats en la triple pantalla. A *Norman* es constata l'atemporalitat amb *flashbacks* constants (explica una història avançant i retrocedint contínuament). I a *e-Pormundos Afeto* s'exigeix al ballarí, per la seva condició telemàtica, una gestió visual i temporal múltiple.

Però els conceptes de temps i d'espai plurals no són exclusius de l'era digital. Ben al contrari: són conceptes desenvolupats per la física i, en particular, per la física quàntica (i ja

aplicats anteriorment pel coreògraf Merce Cunningham) i tanmateix, es poden remuntar a l'aparició de l'escriptura, de manera genèrica i no exclusivament coreogràfica.<sup>504</sup>

Si res d'això és nou, per tant, què aporta de nou, la simbiosi dansa-tecnologia digital? Potser si donem resposta a les dues preguntes que es plantejaven a l'inici del capítol, es pugui entreveure la verdadera naturalesa i aportació de la dansa creuada amb la tecnologia: què és el cos?, què és la dansa? I ara també: què aporta de nou, la simbiosi dansa-tecnologia digital?

Què es el cos? Responent aquesta pregunta, es resol també l'interrogant sobre què aporta de nou la simbiosi dansa-tecnologia digital.

Ja s'ha vist que hi ha multitud de noves definicions per a aquest cos tocat per la tecnologia: teleremot, posthumà, lloc d'*input* i d'*output*, processual, mediàtic, inorgànic, virtual, ciber-cos, augmentat, espai hostatjador, deshumanitzat, deslocalitzat, doblat, multiplicat, hibriditzat, digitalitzat, fragmentat, objecte, comunitari, usuari, deshumanitzat, imatge, digital, interactiu, etc.

Per tant, es generen noves situacions i enlloc de cos, es proposa parlar de corporalitats. I de la mateixa manera: enlloc de moviment, de presència i d'absència; enlloc de la unitat temporoespacial, de múltiples unitats temporoespacials, és a dir, d'extratemporalitat i d'extraespacialitat<sup>505</sup>; enlloc d'intèrpret, d'interfície; i enlloc de narrativitat, de poètica.

---

<sup>504</sup> Veure pàgines 386-387.

<sup>505</sup> L'hiperespai és una forma de'espai que té quatre o més dimensions.



En resum, s'opera una expansió dels termes següents: coreografia, artista, espectador, coordinada temporoespacial i cos. I a més, no únicament tots aquests conceptes es dilaten, sinó que també es realitza una fusió entre tots ells, enriquint –per bé que dificultant, cada cop més– la pervivència d'aquests conceptes individualistes.

Heus aquí alguns exemples: subjecte, objecte i medi es fusionen amb el vídeo i quan l'espectador mira el vídeo no hi veu un cos fictici divers del presencial perquè, de fet, es tracta del mateix cos. Per tant, el cos no es desdobla; el cos virtual no perd corporalitat, no perd “cos”, sinó que la reafirma; l'intèrpret és literalment un intèrpret lingüístic de diverses disciplines que tradueix a temps real, o bé es transforma en Dj fusionant fragments d'acord amb les vibracions de l'entorn; la mesura temporoespacial explota i desapareix: on para?

Conseqüentment, dansa, cos, coreografia, moviment i autors expandeixen els seus límits conceptuals i físics, per assolir un estadi on les disciplines i els artífexs s'agermanen. Som en un nou espai, no sempre físic i sovint processual, és a dir, en construcció permanent. Un espai que només troba fronteres allà on la tecnologia fineix.

I la darrera qüestió: “Què és la dansa?”. De Naverán afirma que “si intentem definir el terme dansa, de manera immediata, com succeeix amb qualsevol definició, estem exclouent alguna cosa i a mi m'interessen casos concrets. Sempre que es defineix el que és, alguna cosa es queda pel camí” (comunicació personal, 31 de març de 2012). D'altra banda, preguntar-se si hi ha dansa equival a preguntar-se què és la dansa avui i aquí. Cal doncs, desterrar la premissa establerta segons la qual totes les cultures ballen sempre per les mateixes raons.

Aleshores, què és la dansa avui i aquí?

La dansa tracta de tres coses: en primer lloc, tracta de cossos humans: “només quan el cos no és el centre d’interès, deixarem de parlar de dansa”, diu Raubert (comunicació personal, 2 de desembre de 201). En segon lloc, l'objecte d'estudi en la dansa és el moviment. Atenció, però: el repòs també pot ser un estat de moviment on el cos pot moure cadascuna de les seves parts sense desplaçar-se com a conjunt. I més encara: és possible interpretar estats de "moviment intern", aparents “no moviments”, invisibles. Finalment, exigeix una triple relació entre coreògraf, intèrpret (quan no són la mateixa persona) i públic. Es tracta, per tant, d’una experiència triàdica on s’ha de donar i s’ha de rebre. L’experiència conceptual prèvia per part del coreògraf es fa efectiva en l'intèrpret, a la qual s’hi haurà d’afegir la participació de l'espectador.

S’hauria d’abandonar la idea que la seva experiència és merament intel·lectual, per acceptar que és pròpiament dansística, física, "amb moció"<sup>506</sup> (Pérez Soto, 2008, p. 22). Per tant, es podria dir que l'acte creatiu no es completa fins que l'espectador, es “com-mou” i reconstrueix, en ell mateix, l’experiència física a la qual assisteix: és una triple cocreació, a l’estil de Sèneca. Donar, rebre i retornar.

Així, hi tindria cabuda el pensament a la manera de Merleau-Ponty quan afirma que els nostres cossos s’estenen més enllà de nosaltres mitjançant els nostres sentits. Des del punt de vista fenomenològic doncs, puc passar de la subjectivitat a la transsubjectivitat, experimentant una altra persona en nosaltres, com si fóssim el seu eco. (Kozel, 1994, p. 24)

---

<sup>506</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

I així d'importants són els lectors quan llegeixen, perquè en aquest acte, donen vida als personatges d'una creació literària. I així d'imprescindibles són els espectadors quan assisteixen a un espectacle de dansa, perquè la fan possible, ballant i vivint el relat també des del seu seient –quan n'hi ha– amb els intèrprets. D'altra banda, com s'explicaria també que qui es visualitza a si mateix en moviment, en registri la moció muscularment?<sup>507</sup>

---

<sup>507</sup> La visualització creativa és una tècnica psicològica per assolir una condició emocional desitjada a través d'imaginar una imatge concreta. Per exemple, alguns esportistes s'estimulen imaginant l'execució perfecta dels seus moviments. Imaginar que estem movent els músculs serveix per enfortir, com es va demostrar en un curiós experiment amb dos grups de voluntaris. Els primers s'exercitaven un múscul del dit durant quinze minuts cada dia mitjançant flexions. L'altre grup només imaginava fer les mateixes contraccions. Al final de l'estudi que s'havien entrenat físicament augmentar la seva força muscular en un 30 per cent. Però en els que només ho van imaginar, l'increment de força va arribar al 22 per cent. La clau del sorprenent augment de força obtingut sense arribar a «moure un dit» era a les neurones cerebrals encarregades de programar els moviments, com explica Norman Doidge, psiquiatre i investigador, en el seu llibre «El cervell es canvia a si mateix». (Quijada, 2012)

## **5. Repercussions i aplicació del nou paradigma digital a la dansa**

### **5.1. Introducció**

A partir del treball a camp en aquest capítol es realitza una anàlisi pràctica de tot el que és descrit als capítols anteriors. En primer lloc, s'esmentaran els possibles factors que poden influir en l'evolució de la dansa en simbiosi amb el que és digital, podent establir-se com a fonamentals certes qüestions actitudinals, temes financers, aspectes de caire social, elements tècnics o directrius polítics. Cal fer esment que en aquest apartat es farà especial referència a les declaracions de Francesc Casadesús, director del centre Mercat de les Flors (Barcelona) i agent rellevant en la dinamització europea de la dansa contemporània.

En segon lloc, es presenten les múltiples repercussions que el nou paradigma digital comporta en el si de la dansa, atès que no és en la creació, sinó en la producció pròpiament dita i en la seva gestió, on la dansa es veu prioritàriament afectada per aquest nou mode de percebre i traduir el món. En concret, es tracta el fenomen de la cooperació, dels recursos compartits a l'entorn d'un treball en equip, ara transdisciplinar, i ja no en especialitats. Finalment, les noves formes de producció en les seves tres fases (preproducció, producció i postproducció) vénen a treure a la llum el gran canvi que sotmet de manera tan franca com inevitable, al sistema de creació dansística, molt més enllà del que era previsible, per quant se situa clarament als marges del que es podria considerar l'objecte d'estudi d'una tesi emmarcada en l'àmbit humanístic, pròpiament dit. I tant és així que cap dels documents (tesi, llibres, articles o diaris web) no ha tractat fins aquí aquests aspectes que podrien ser ubicats dins dels estudis de Gestió Cultural, però que s'ha considerat urgent situar en aquesta tesi.

En darrer lloc, es vertebrava un apartat que considera i detalla les aplicacions del paradigma digital en la dansa, d'acord amb els espectacles contemplats i estudiats. Es pot parlar doncs, del treball de camp d'aquesta tesi. En ell s'hi inclouen 22 esdeveniments espectaculars de caràcter divers i tots ells il·lustren el que s'ha explicat en els capítols que precedeixen el present.

## **5.2. Factors que intervenen en la projecció de la dansa hibriditzada amb tecnologia.**

### **Repercussions del nou paradigma digital en la dansa**

Els factors que intervenen en el desenvolupament de la dansa hibriditzada amb tecnologia són d'una naturalesa molt diversa i es poden resumir en cinc: actitudinals, financers, socials, tècnics i polítics.

Per començar, l'actitud o el posicionament d'artistes i públic davant d'aquesta mixtura, és antagònica: d'una banda, es pot detectar el perill d'un ús sense sentit de les tecnologies digitals a jutjar per la qualitat artística d'alguns productes que la delaten. En observar com s'atreu fàcilment un públic nou, molts coreògrafs no conceben cap obra sense aquest vincle per la por a perdre l'estatus com a precursors en aquest territori.<sup>508</sup>

A l'altre extrem, Wechsler alerta sobre la reticència a l'ús dels ordinadors en el món de la dansa perquè, a diferència d'algunes professions, no fan la vida més fàcil ni al coreògraf ni al ballarí, atès que, en primer lloc, el treball amb la tecnologia computacional requereix molta preparació extra, més esforç i més formació i per tant, exigeix ser molt més competent, alhora

---

<sup>508</sup> Un periodista, per exemple, en ocasió de la primera presentació de *Dance* de Lucinda Childs, no s'està –després d'observar les similituds amb *Biped* de Merce Cunningham–, d'insinuar que Cunningham podia haver aprofitat les troballes de la seva alumna, però que disposava d'eines més sofisticades, com els sensors de moviment. (Jaffré, p. 127)

que pacient. En segon lloc, aquesta intervenció tecnològica suposa una distracció d'allò essencial per a molts d'ells: l'expressió de la sensualitat i dels aspectes "primitius" de la vida humana. (Sentürk, p. 4)

Un altra causa d'aquest rebuig inicial és el fet que les tecnologies digitals, com ja s'han descrit a l'apartat anterior, modifiquen l'estètica de la dansa i igualment, la manera de produir i de representar-la. Aquesta resistència davant de qualsevol tecnologia ha aparegut de manera reiterativa al llarg de la història de la dansa. I per aquesta raó, avui dia molts artistes restaran al marge davant d'aquesta corporeïtat desconeguda que proposen les tecnologies. El ballarí Zambrana exposa en la seva defensa, el següent argument:

Les tecnologies són un complement en la dansa, són una eina de treball que es produeix dins del procés creatiu. S'arriba a les tecnologies perquè no ens podem negar a usar-les. Només tenint un PC ja som tecnològics. Estem tots immersos en aquest món. Podem entendre la tecnologia com el mateix cos. Tot és tecnologia: sistema organitzat. Segons l'enciclopèdia, el cos és un sistema organitzat. (V. Zambrana, comunicació personal, 26 de gener de 2011)

Un element que frena aquesta hibridació tecnològicoartística és la dificultat d'elaborar un discurs crític sobre aquestes noves formes d'art donat que fàcilment el debat sobre el tema home-màquina es centra en l'esfera metafísica i filosòfica. El centre L'Estruch (Girona) per exemple, disposa de tots els mitjans, però alguns dels coreògrafs no els saben fer servir perquè els manca la formació pertinent. La formació per tant, s'identifica com a fre.<sup>509</sup>

---

<sup>509</sup> A l'Institut del Teatre de Barcelona s'ha arribat a crear una assignatura que intenta pal·liar aquesta mancança, però potser no hagi ocupat un lloc important en el currículum perquè ha pràcticament desaparegut.

I relacionat amb això, no es pot deixar d'esmentar un fet que pocs crítics i teòrics són capaços de posar sobre la taula, ja sigui pel temor a caure en la descortesia, o bé per causa del desconcert que provoca la novetat i la conseqüent manca de paràmetres per poder valorar-la adequadament per part del col·lectiu que la contempla i que n'ha de fer una valoració pública. Es tracta del desconeixement generalitzat que es pot detectar a l'hora de produir dansa híbrida per part dels equips de treball, realitat que pot arribar a presentar sobre un escenari o en un espai performàtic o instal·latiu, un producte obertament inacabat.

Finalment, pel que fa a aquests primers factors de tipus actitudinals, la qüestió del coneixement, d'altra banda, incapacita al receptor, al crític, al teòric i fins i tot, al mateix intèrpret. Per tant, si no se'l promociona des d'una estructura acadèmica, és difícil que es pugui assolir un mínim domini per part de la població consumidora de cultura. També s'ha apuntat amb anterioritat, que les metamorfosis provocades per la simbiosi tecnologia-dansa estan exigint una mal·leabilitat neuronal per poder efectuar un transvasament d'intel·ligències entre els diferents camps cognitius dels components de treball.

El segon grup de factors ve determinat per la qüestió econòmica, també central en aquesta evolució, per bé que paradoxal perquè, encara que en algunes circumstàncies l'estalvi podria ser significatiu, en d'altres, la despesa resulta ingent i en paralitza o en restringeix el seu desenvolupament al si de grans companyies de dansa.<sup>510</sup>

Congressos, seminaris, tallers i entrevistes posen de relleu la necessitat d'una reflexió a l'entorn de la comunitat: la necessitat de compartir el coneixement computacional i artístic entre tècnics i artistes, i de distribuir-lo en xarxa, per exemple, o la dificultat a l'hora

---

<sup>510</sup> Aquesta recerca no disposa però, de dades econòmiques concretes que puguin recolzar aquesta afirmació, tot i que ve extreta de les múltiples, lectures, conferències, congressos i entrevistes a les quals s'ha tingut accés.

d'establir una delimitació per a cada rol, còmoda per a tots els integrants de l'equip de treball, denoten encara que la conjugació dansa-tecnologia està encara en fase de consolidació.

El tercer aspecte rellevant s'identifica amb els problemes tècnics estrictament vinculats a la tecnologia, tals com retardaments en les connexions en temps real, les sorpreses a nivell tecnològic (no hi ha cobertura, interrupcions, incompatibilitat de sistemes, etc.) de darrera hora o el decalatge inevitable entre producció –a temps real– local i remota. Són aspectes que arruïnen la presentació dels espectacles, però que suposadament, la celeritat de l'evolució tecnològica anirà esvaint.

Finalment, d'altres factors de caire polític, com la gestió cultural o la política de les subvencions, en condicionaran el mode de presentació, la seva percepció i la seva valoració. Amb la democràcia<sup>511</sup> hi haurà més llibertat d'opinió i facilitat en l'accés del públic a l'art: la dansa es fa pública i ocupa espais públics (museus, carrers, etc.). També es permet opinar i criticar les polítiques establertes.

La popularització dels mitjans digitals i la facilitat de distribució a Internet ha donat lloc a una democratització de la creació dramaturgic. Els discursos de la dissidència, que abans trobaven el seu lloc d'expressió en espais perifèrics, entre ells el teatre, ara el troben a Internet. I això permet un retrobament entre les formes de teatralitat popular (absorbides per la televisió) i els discursos de la dissidència, desplaçats a la marginalitat. Tots dos es troben en la producció digital a Internet.<sup>512</sup> (Sánchez J. A., 2007, p. 2)

---

<sup>511</sup> No s'ha estudiat aquí la dansa en països no occidentals i per tant, aquesta recerca no tracta què passa en entorns sense democràcia i tampoc al cas entremig de Rússia, amb un feble estat democràtic.

<sup>512</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



Tot i així, l'art es troba condicionat per les subvencions i les polítiques de les fundacions, és a dir, sotmès al poder econòmic o a les necessitats econòmiques.

El crític serà la censura que abans existia en l'estadi anterior a l'exhibició. Ara es pot exhibir, però al seu torn, tot està exposat a la crítica i al seu etiquetatge. Hi ha la teoria estesa que, malgrat no es vulgui, en tota actuació es fa palesa una línia política de la dansa, i d'acord amb això, s'endrecen ideològicament les produccions dels coreògrafs, sense tenir en compte l'adscripció personal (o la seva manca) dels seus artífexs. Així per exemple, en la història de la dansa es vinculà la persona de Mary Wigman al nazisme.

També canviarà el rol dels gestors, ara mediadors, activistes, dinamitzadors, facilitadors o prescriptors, etc. Igualment en modifica la missió de les institucions en els projectes i equipaments culturals, tal i com quedà palès al VI Simposi de l'Associació de Professionals de la gestió Cultural de Catalunya (APGCC) “L'Era de les CO” (VI Simposi de l'APGCC [Congrés]. Barcelona. 22 de novembre de 2011).

El canvi de paradigma modifica, per tant, la manera d'idear projectes, de crear productes, de treballar i de relació entre els professionals (creadors, gestors i intèrprets) i alhora, amb els espectadors o usuaris de la dansa. La comunicació entre centres, per exemple, “depèn de la ciutat –i d'allà s'expandeix cap a la ruralia– perquè enlloc com a les ciutats, hi ha prou sistemes tecnològics. Per aquesta raó, Catalunya té més comunicació amb ciutats arreu del món que amb ella mateixa” (Serra, A. *Cultural Ring Latinoamerica-Europe, TEIN3 and other live experiences*. “Network Performing Arts Production Workshop –TERENA–” [Taller-Seminari]. Barcelona. 15, 16 i 17 de juny de 2011).

Actualment es discuteix abundantment sobre els aspectes que la tecnologia modifica en el si de la dansa i de manera general, de les arts. Els factors d'aquests canvis, les defineix clarament el revitalitzador de la dansa a Portugal, el coreògraf i gestor Rui Horta: “dos nous elements estan canviant el mapa actual: l'ús de les tecnologies (tothom pot ser artista) i la xarxa a Internet (xarxes socials o *social nets* on no ens reunim físicament). El canvi és enorme!” (Horta, R. *Macro-Micro*. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona, 12,13 i 14 de juliol de 2011).

Internet i les xarxes socials (a través d'Internet o fora d'ella) obren noves possibilitats de creació i de gestió. Podem parlar per tant, d'un canvi de paradigma d'una nova conjuntura econòmica, que coexisteix amb un canvi de comunicació. Un canvi que s'ha anat gestant progressivament gràcies a Internet: ara tenim una consciència global i instantània dels esdeveniments del planeta. Internet influeix la nostra manera de veure el món avui i d'intuïr el nostre futur. I evidentment, té repercussions en la dansa: per exemple, permet a les companyies de dansa que treballen amb tecnologia digital, tant comunicar-se entre elles, com donar-se a conèixer ja que, altrament els seria molt difícil d'arribar al gran públic, tractant-se d'un sector minoritari i amb un pressupost molt limitat. (Jaffré, p. 110)

Però no únicament es veurà alterada la manera com realitzem tot això, sinó que a més, el producte que creem se'n veurà clarament influït, així com l'ambient o lloc on es crea, s'exhibeix i es distribueix, o el nombre i el perfil de les persones entre les quals es crea aquest producte.

Finalment, a un nivell més abstracte, es veurà inevitablement alterat el concepte i la percepció per part de l'interpret i de l'espectador –en menor mesura, però– del temps, de l'espai, del cos, de la tecnologia i de la sinestèsia.

En resum, les tecnologies digitals i les xarxes socials –tan virtuals com tradicionals–, influeixen en allò que decidim crear, així com modifiquen la manera com ho creem, produïm, difonem i distribuïm. I finalment, incideixen en la recepció d'allò percebut per part de l'espectador-usuari.

### **5.3. Recursos**

En aquest apartat es farà sovint referència al congrés “Plataformes 2011”, II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció, i encara més en concret, a la intervenció del Sr. Francesc Casadesús, director del Mercat de les Flors i també impulsor de projectes europeus de dansa.

El nou model es defineix bàsicament per la necessària solidaritat a l'hora de compartir recursos i procomuns de tota mena: “en el futur com a gestors culturals, la solució passa per compartir el coneixement: la solidaritat és la solució. Cal treballar en equip. L'art s'està transformant contínuament.” (*El fet intereuropeu i Polítiques culturals* [Debat]. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011)

Quant a recursos que vénen alterats per aquesta relació amb la tecnologia, se'n poden enumerar quatre: en primer lloc, els recursos espacials, tals com laboratoris, fàbriques de creació, associacions, residències i diaris web (*blogs*). En segon lloc, els recursos informàtics, i en concret, el programari de codi obert i el programari lliure, seran una nova eina de cooperació. Els recursos humans però, seran en tercera posició, els que més afectats estaran per aquesta simbiosi dansa-tecnologia: l'equip de treball transdisciplinar ara es troba amb límits indefinits al si dels rols artista-tecnòleg-usuari, i alhora, transforma el treball per projectes fomentant en la mateixa mesura una inestabilitat contractual i alhora, un trànsit internacional de tipus laboral. En darrer lloc, els recursos intel·lectuals ara es veuran basats en el coneixement compartit. Finalment, els recursos financers incorporen el micromecenatge (*crowdfunding*) com a nova font de finançament.

Al debat *El fet intereuropeu i Polítiques culturals* ("Plataformes 2011". II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011), entre diversos creadors i gestors culturals es feu palesa la solitud de tots ells i la conseqüent necessitat de creació d'una xarxa social virtual.

Entre d'altres, al mateix debat es compartiren també aquestes constatacions: Europa no té política cultural i és responsabilitat de cada país construir-la per tal de garantir la protecció del propi patrimoni cultural. També es fa evident i amb caràcter urgent, la necessitat d'una xarxa per aconseguir fonts de finançament. Aquesta opció no acostuma a agradar del tot a moltes organitzacions perquè els obliga a prendre direccions determinades, per exemple, fomentant la sostenibilitat, i a treballar amb gent d'arreu, modificant-ne dinàmiques o objectius propis. Per un altre costat, és una oportunitat per obtenir recursos econòmics, per bé que en aquesta xarxa no solament s'acumula el diner, sinó també el coneixement.

Això no significaria però, que la identitat de gestors culturals i artistes s'hagués de diluir per haver prioritzat el finançament per sobre de criteris culturals i artístics. El que realment s'esdevé potser, segons els mateixos assistents, és que el llenguatge que es parla amb “banquers i polítics” [sic] no té res a veure amb el que els gestors han d'utilitzar per comunicar-se amb els artistes, raó per la qual es manifesta un sentiment general d'incomprensió.

Una altra constatació que afecta als recursos compartits és el fet que a Europa s'aplica el principi de subsidiarietat, és a dir, allò que un estat pot fer, no ho fa, o bé ho regula la Comissió europea. El Parlament i el Consell d'Europa doncs, són els responsables a l'hora de prendre decisions sobre aquestes qüestions, però s'esdevé que els representants estatals no tenen tradició en política cultural a l'hora de dialogar amb les entitats culturals, per la qual cosa es fa molt difícil arribar a acords en matèria de cultura.

D'altra banda, a Europa es fa palesa la inexistència d'una societat cultural civil organitzada: si bé és cert que existeixen associacions o gremis independents, tampoc no és menys que ningú els coordina o no s'organitzen entre ells mateixos, cosa que sí es pot comprovar en el territori esportiu o en l'àmbit mediambiental. És a dir, fa falta avançar en la ciutadania cultural organitzada on tots aquells que llegeixen o veuen films puguin ser-hi inclosos. Malauradament, aquest és un projecte que encara queda força lluny i en el qual es fa necessària la col·laboració governamental, pràcticament absent.

Per part dels gestors culturals, a més, es detecta també una manca d'escolta cap al col·lectiu d'artistes i la ciutadania en general, abans de projectar una política cultural determinada.

### **5.3.1. Recursos compartits i treball en equip**

No únicament Horta ha percebut l'èmfasi d'aquests nous mitjans en el procés de gestió, sinó que molts dels especialistes de la gestió cultural i artistes que s'han entrevistat (Francesc Casadesús, Alexis Eupierre, participants al simposi L'Era de les CO) o escoltat (Pedro Soler, Artur Serra, Lluçia Homs, Jordi Colobrans, Olivier Schulbaum o Ivani Santana) se sumen també a reconèixer, de manera directa o indirecta, que la major transformació provocada per la cultura digital sobre dansa s'esdevé fora de l'escena, és a dir, en els processos de producció, de finançament, de distribució o de difusió d'aquests espectacles.

Per tant, és públic que les arts de manera global, i la dansa, de manera específica, participen d'una nova manera de concebre la gestió de l'espectacle, gràcies a la introducció de les tecnologies digitals i d'Internet: "el 90% del trànsit mediàtic es produeix via Internet. Internet permet molts usuaris i interacció entre ells, a diferència de la televisió" (Serra, A. *Cultural Ring Latinoamerica-Europe, TEIN3 and other live experiences*. "Network Performing Arts Production Workshop –TERENA–" [Taller-Seminari]. Barcelona. 15, 16 i 17 de juny de 2011).

Aquests dos nous factors vindrien promocionats per raons de tipus econòmic, ja en la seva gènesi:

Les indústries culturals generen negoci i el 2,6% del PIB. És en la trobada de totes les disciplines que trobem les arts avui i en creuament amb la tecnologia. Les produccions culturals contribueixen a generar riquesa i ajuden també a promoure valors culturals i a afermar la identitat personal. (Homs, Ll. Presentació del congrés. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011)

#### **5.3.1.1. Recursos espacials: fàbriques de creació, associacions, residències, laboratoris, diaris web (blogs)**

És tradició, sobretot des del període de les primeres avantguardes, que els artistes treballin conjuntament (s’entén que al marge de les administracions públiques) o com a mínim, de manera paral·lela, durant els ismes que es varen conformar a inicis del segle XX, d’entre els quals potser seria paradigmàtic el cas de la Bauhaus germànica.

Els artistes dels nous mitjans sovint treballen en règim de cooperació entre molts programadors, d’altres artistes i col·lectius artístics, desafiant d’aquesta manera la noció romàntica de l’artista com a geni solitari. Així, trobem noms de corporacions o grups artístics que camuflen els vertaders noms dels artistes. És el cas de Bureau of Inverse Technology, Fakeshop, Institute for Applied Autonomy, Mongrel i VNS Matrix.

Així, en l’actualitat, encara podríem trobar revistes d’entitats privades o fundacions que parlen puntualment de la situació de la dansa en relació als mitjans tecnològics, tals com *Art Nodes* (UOC), o bé, *MOV-S* o *la Revista de Arte L’Oeil*, *Reflexions entorn de la dansa*, publicacions del Mercat de les Flors de Barcelona. Quant a festivals, podríem esmentar

*Cinedans* a Holanda, especialitzat en videodansa, el festival gironí de vídeo i arts digitals *VAD*, o el fenomen *Sònar* a Barcelona.

El que defineix però, una nova etapa és l'aparició d'espais de trobada –globals o no– i de discussió pels investigadors i creadors de dansa contemporània, de manera general, i de dansa i tecnologia, més específicament. Ens estem referint bàsicament a grups de treball d'iniciativa privada o de debat d'abast internacional com poden ser el *Monaco Dance Forum*, ubicat a Mònaco o el *The Sense Lab*, situat a Montreal.

Si parlem de l'entorn català, podríem esmentar, dins de l'àmbit d'administració pública, el que s'ha designat recentment com a Fàbriques de Creació a Barcelona, espais subvencionats per l'Ajuntament de Barcelona, d'entre les quals n'hi ha uns quants que acullen investigadors i creadors de dansa en formats o models ben diversos: El Graner, La Caldera, Antic Teatre, La Poderosa, Nau Ivanow, Conservas, Ateneu Popular 9 Barris, Fabra i Coats. Una altra fàbrica de creació, ubicada a Sabadell, és L'Estruch, Centre de Creació de les Arts en Viu.

El programa Fàbriques de Creació, creat l'any 2007, pretén “incrementar els equipaments culturals de la ciutat destinats a donar suport a la creació i la producció cultural”. Habitualment, “les Fàbriques de Creació són antics recintes fabrils que han estat remodelats i estan destinats a afavorir la tasca dels artistes, dels agents culturals i de les entitats implicades en la promoció de la creació”. Les Fàbriques de Creació, a més, “reforcen xarxes o teixits artístics preexistents però, a més, fomenten la participació de la ciutadania en la creació de cultura i, per tant, fomenten la cohesió social”. Els nous usos d'aquests espais han estat definits amb la participació d'entitats i col·lectius directament relacionats amb els creadors i



les seves necessitats. El programa inclou els següents equipaments: Fabra i Coats (Sant Andreu), Illa Philips (Sants-Montjuïc), La Seca (Ciutat Vella), La Escocesa (Sant Martí), La Central del Circ (Sant Martí), l'Ateneu Popular 9 Barris (Nou Barris), Hangar (Sant Martí), Nau Ivanow (Sant Andreu). “Quan s’hagin acabat les intervencions arquitectòniques, la ciutat comptarà amb prop de 30.000 metres quadrats d’espais destinats a generar més propostes al voltant de la creació en les seves formes més diverses” (Ajuntament de Barcelona).

Hi ha una certa coincidència amb la idea que no estem només al davant d’una nova tipologia d’equipament cultural, sinó que les Fàbriques de Creació responen a un procés que té a veure amb un canvi de paradigma en relació a les polítiques culturals urbanes. Les Fàbriques de Creació estimulen al debat sobre el lloc, el territori, la xarxa i com la creació s’hi relaciona. El debat sobre les Fàbriques de Creació de fet, té a veure amb els debats sobre la transformació de la ciutat. (Associació)

Es constata, també, una vocació de construcció d’espais per a l’assaig, per a l’experiència, la temptativa. La construcció d’espais per al risc, per a la prova/error no exclou la fixació d’una idea de retorn, de responsabilitat de les *Fàbriques de Creació* envers el territori i la ciutat, donada la seva condició d’equipament. (Giner, p. 25)

El mecanisme per aconseguir esdevenir resident en un d’aquests espais de creació és la sol·licitud d’una beca que pot ésser concedida per l’Ajuntament de Barcelona o per part d’organitzacions internacionals com l’Euroregió Pyrénées-Méditerranée, l’European Dance Network (EDN), el Modul-Dance o bé, el Barcelona International Dance Exchange (BIDE).

L’Euroregió Pyrénées-Méditerranée, nascuda el 2004, és un projecte de cooperació política entre l’Aragó (que poc després se’n desvinculà parcialment), Catalunya, les Illes

Balears, el Llenguadoc-Rosselló i el Migdia-Pirineus, i té com a objectiu crear un desenvolupament sostenible al nord-est del mar Mediterrani pel que fa a la innovació i a la integració social i econòmica del territori, i alhora, ajudar a construir una Europa solidària. (Generalitat de Catalunya, Govern de les Illes Balears, Région Languedoc Roussillon, Midi Pyrénées)

El Barcelona International Dance Exchange (BIDE) és una plataforma europea per a la creació de xarxes i l'intercanvi de ballarins, coreògrafs de dansa contemporània i artistes perquè es reuneixin i treballin junts, per investigar i per trobar noves fonts d'inspiració i col·laboracions per al treball artístic. BIDE acull un esdeveniment anual cada primavera a Barcelona, a més d'esdeveniments en xarxa digital i la residència d'artistes durant tot l'estiu. (Barcelona International Dance Exchange)

El Modul-Dance és un projecte de cooperació plurianual finançat per la Comissió Europea a través del programa Cultura i se centra en el desenvolupament dels artistes de dansa professionals independents per tal de facilitar la mobilitat i promoure la difusió del seu treball. Aquest projecte està organitzat com a sistema modular, és a dir, cada participant té la possibilitat de passar per quatre fases de mòduls: la investigació, la residència, la producció i la presentació dels treballs. Hi ha un total de 40 coreògrafs recolzats pel projecte i aproximadament 500 artistes que participen en l'intercanvi. El cost total del projecte, l'any 2012 era de 4.345.000 euros (amb un 50 % del finançament de la UE). (EDN (European Dancehouse Network))

Recolzat pel Modul-Dance, l'European Dancehouse network és una col·laboració apareguda l'any 2010 entre 22 cases de dansa europees i institucions, disseminada en un total

de 15 països. És el major projecte cultural patrocinat per la Unió Europea. La Xarxa Europea de Dancehouses (EDN) té com a principal objectiu fer viable el que una sola companyia o ballarí no podria realitzar aïlladament. Neix amb l'objectiu de donar suport als artistes de la dansa en les seves obres artístiques, així com en el seu desenvolupament estètic, polític, educatiu, d'infraestructura i de gestió. (Mercat de les Flors, 2012)

Les Cases de Dansa (*Dancehouses*) estan escampades per tot Europa, però d'acord amb la idiosincràsia de cada país, reben un tractament diferent. Totes busquen donar suport a la dansa. Cada casa tindrà un objectiu diferent en funció de les necessitats territorials: difusió de llocs rurals, augmentar la producció, espais per produir, o per fer recerca o per presentar espectacles i una d'elles, és el Mercat de les Flors. (Casadesús, F. *Mercat de les Flors*. "Plataformes 2011". II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011)

En el cas del Mercat de les Flors, exposat a debat per Casadesús al congrés Plataformes 2011, es va decidir crear una sala per treballar (*studio*). Van adonar-se també que faltava un centre de documentació per a la dansa (i per això van enregistrar conferències, vídeos d'assaigs, etc...) i un lloc on reflexionar sobre el rol de la dansa. El projecte Modul-Dance va passar per quatre estadis: durant la recerca, el ballarí estudia com desenvolupar una idea. Posteriorment, realitza la residència, és a dir, va a treballar a un altre lloc mitjançant l'intercanvi, durant la qual, es crea el projecte: fase de producció. Finalment, es presenta a l'audiència.

Aquest projecte és tan ambiciós que alguns participants del congrés van declarar estar convençuts que, amb el nombre tan elevat de cases i per tant, de persones, era totalment

impossible treballar bé. Casadesús va argumentar que, contràriament al que podria semblar, el procés de gestió no era tan complex perquè tots els seus membres havien establert els objectius i els processos de gestió amb molta cura.

La selecció dels ballarins de les *Dancehouses* es fa sense obrir la proposta a tothom, sinó que cada membre de la xarxa tria els ballarins d'entre els que coneix, sempre d'acord amb criteris consensuats: amb recorregut reconegut, preparats per fer el salt a Europa i que no siguin principiants. Posteriorment, a aquests artistes se'ls recomana anar a fer una residència a la seu que més s'adapta al seu cas, segons el projecte que desitgi desenvolupar. El 2012 es va realitzar el primer festival de presentació dels nous artistes de tots aquests països, però no és fàcil perquè el públic és reaci a l'hora de veure artistes estrangers desconeguts. El festival té lloc durant una setmana a cada país i consta de conferències, espectacles i vídeos (Holanda, Estocolm, Barcelona, etc).

L'any 2012 el pressupost era de 4,5 milions d'euros per realitzar el projecte (atorgat per Brussel·les). La crisi no els afecta perquè els diners ja van ser donats al seu dia. El fet de tirar endavant aquest projecte ha provocat que l'espai físic del Mercat de les Flors hagi estat modificat. (Casadesús, F. *Mercat de les Flors*. "Plataformes 2011". II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011)

La Fàbrica de Creació El Graner depèn del Mercat de les Flors i té com a prioritat la investigació i el procés del treball, en lloc de la presentació del producte final o l'exhibició. La idea és que les cases de la dansa, com el Graner, siguin llocs on l'artista se senti còmode per poder treballar al seu ritme. El Graner té un temps de producció obert per tal que l'artista

creï al seu ritme i pugui modificar el producte final, si li cal. L'artista disposa d'entre 10 i 15 dies per provar les obres abans de presentar-les.

Una altra innovació procedimental que presenta és que no li exigeix com a contrapartida, la posada en escena del seu projecte dansístic. Es pot deduir doncs, que la inversió econòmica en aquestes residències artístiques són a fons perdut perquè tenen com a objectiu la lliure circulació d'idees més que no pas el guany econòmic. Sense fons públic això no fora possible per a les fàbriques de creació: “el 70% de les cases hauran de funcionar amb fons públic i això és un problema”. (Casadesús, F. *Mercat de les Flors*. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011)

La filosofia de Modul-Dance correspon al Graner de forma idèntica: inclusió de col·lectius internacionals, suport als processos de creació i producció, i construcció d'un espai d'intercanvi. La producció i l'exhibició es realitza sempre al Mercat de les Flors. Cada centre, per tant, s'ocupa d'una part. El Mercat de les Flors és un centre de les arts del moviment perquè permet acollir més disciplines més enllà de la dansa. El Graner en canvi, és una fàbrica de creació que tradicionalment s'encabiria només en la classificació del gènere “dansa”, però actualment s'hi discuteix la possibilitat de fer un plantejament similar. En tots dos també hi ha la voluntat, a part de fer grans projectes europeus, sinó també d'inserir-los al propi barri on treballen. (Casadesús, F. *Mercat de les Flors*. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011)

De tot plegat, es pot concloure que els espais físics que neixen en el si de la societat de la informació són, de fet, laboratoris on s'analitzen i s'experimenten conceptes, idees, tècniques, processos, etc. D'entre tots ells, els que a més, gosin treballar amb tecnologies digitals, esdevindran el que s'ha anomenat "laboratoris proveta": Amb les tecnologies digitals observem també un desplaçament del lloc de creació, habitualment situat en un estudi, així com assistim a la proliferació, en els darrers deu anys, d'estructures de recerca que reagrupen comunitats d'artistes i de tècnics. Aquests laboratoris que s'han esmentat són una plataforma indispensable per poder contrastar les informacions. (Jaffré, p. 106)

D'altres entitats catalanes que promouen la investigació i la producció en dansa i noves tecnologies són les associacions privades com NU2'a (Barcelona), o L'animal a l'esquena (Celrà. Girona). NU2's és una associació sense ànim de lucre creada l'any 2005, per tal de gestionar el projecte Imatge, Dansa i Nous Mitjans/Videodansa. Aquest projecte, dirigit per Núria Font, es va iniciar l'any 2003 amb l'objectiu de donar continuïtat, des d'una associació independent, a les activitats produïdes durant els quasi 20 anys de la Mostra de Videodansa i incentivar la incorporació de les eines digitals en la creació coreogràfica.

El projecte principal de NU2's és la recerca, la producció i la difusió de treballs que vinculen la dansa i les arts del moviment amb l'audiovisual: obres de videodansa, documentals, instal·lacions expositives amb el cos i el moviment com a subjecte, o projectes escènics on es creen diàlegs dinàmics i interactius entre intèrprets, imatges i sons.

Els principals objectius de NU2'S són mantenir i millorar l'ajuda a la producció i la recerca en el nostre territori, col·laborar en la difusió de les obres a nivell nacional i

internacional, i crear espais de reflexió i debat entorn de la relació entre la dansa i les noves tecnologies.” (Núria Font, Guillermo Pascual, Marcos Davi, Gema Graells)

L’objectiu principal de L’animal a l’esquena és instaurar els vincles i les connexions entre creadors, pensadors i públic de manera que el centre es pugui convertir en un ‘lloc compartit’ dins d’un marc d’investigació de la pràctica artística basada en el cos. Un marc d’investigació entès com un procés acumulatiu, de contextualització i reflexió, de formació i d’intercanvi. L’animal a l’esquena vol reflectir la necessitat actual de la pràctica contemporània de les arts de definir un marc crític mitjançant la presència de diferents veus i visions, amb la finalitat de buscar un canvi de valors en relació amb la visualitat, la textualitat, la identitat i la corporalitat. L’animal a l’esquena constituït [sic] com a “refugi temporal” en el qual la diversitat sigui reconeguda i acceptada. (Muñoz & Ramis)

Actualment el resultat de la recerca és visible en coproduccions i en residències de creació, produccions de films de vídeos, edicions de DVD, projectes artístics en llocs web, conferències, col·loquis, discussions, tallers professionals, publicació d’activitats d’arxiu i de documentació. Per un altre costat, també és il·lustrativa la concepció de nous programes informàtics aplicables a la dansa, a la coreografia i a l’espectacle coreogràfic multimèdia quant a la modelització i l’animació dinàmica en 3D del cos humà, a la coreografia assistida per ordinador (com a instrument de memòria i creació coreogràfica), a la invenció de nous sistemes d’escriptura (una escriptura multipartitura comú a la dansa, la música, l’escenografia d’imatges, les llums, l’escenari i els esdeveniments aleatoris i deterministes). (Jaffré, p. 108)

D’altres entorns internacionals d’intercanvi són el *Find Lab* a Montreal, el *Laboratoire Danse Médias et technologies numériques* a París o el *Monaco Dance Forum*. Tots ells tenen per missió promoure la relació entre els cercadors i coreògrafs implicats. S’esdevé però, que

l'arquitectura fràgil i emergent d'aquests laboratoris limita molt els seus objectius. Aquests laboratoris doncs, no es limiten a crear, sinó que també són una plataforma per a la reflexió conjunta.

S'observa doncs, com aquests espais de trobada són una plataforma de comunicació que permeten l'intercanvi i la transmissió de coneixements a l'entorn de la dansa i les tecnologies digitals i alhora, que són indispensables per aquest nou gènere de creació. Assistim a l'emergència d'un col·lectiu com fou temps enrere la Bauhaus de Weimar (Alemanya), descrita per John Thomson en aquests termes:

La famosa escola d'art i tecnologia va intentar reconfigurar les relacions de producció d'art i transformar el paper de l'artista. Walter Gropius, el director de la Bauhaus, va preveure l'institut per ser un laboratori on els artistes col·laboraren amb la indústria per crear una nova societat. El campus de la Bauhaus, posteriorment a Dessau, dissenyat per Gropius, va ser inspirat d'acord amb aquestes aspiracions; era una fàbrica racionalitzada que encarnava el seu eslògan: "L'art i la tecnologia, una nova unitat".<sup>513</sup> (Thomson, p. 1)

### **5.3.1.2. Recursos informàtics: codi obert i programari lliure**

La imitació i influència entre artistes és una constant en la història de l'art. Amb l'arribada de la reproducció mecànica, els artistes ja van començar a inserir a la seva obra imatges i sons trobats. En l'art digital, "l'apropiació és encara més habitual, per causa de la facilitat de

---

<sup>513</sup> [Text original traduït per l'autora]

The famous school of art and technology attempted to reconfigure the relations of art production and transform the role of the artist. Walter Gropius, the director of the Bauhaus, envisioned the institute to be a laboratory where artists collaborated with industry to create a new society. The later Bauhaus campus at Dessau, designed by Gropius, was inspired by these aspirations; it was a streamlined factory that embodied his catchphrase: "Art and Technology, a new unity".



‘tallar-enganxar’ facilitada pels programes informàtics, fent que la idea de crear del no res, no sigui tan bona com la d’agafar en préstec”<sup>514</sup> (Tribbe & Reena, p. 13).

A mida que la importància de l’apropiació com a estratègia artística va anar augmentant, les lleis de la propietat intel·lectual i d’accés als materials ja existents es van fer més i més restrictives. Mitjançant grups de pressió, els titulars de drets d’autor (companyies cinematogràfiques, indústria discogràfica, etc.) aconseguiren ampliar l’abast dels seus drets i la il·legalització de qui esquivava les mesures de seguretat. Aquesta persecució portà als artistes que treballaven amb noves tecnologies digitals a cercar sistemes alternatius com el programari (*software*) de codi obert on un programador posa el seu codi a disposició d’una xarxa de programadors que l’amplien, perfeccionen i reparen. És a dir, el codi obert exigeix la col·laboració altruista de molts entesos en la matèria. En són predecessors els *ready-mades* de Duchamp o el *pop-art* que recicla còmics, diaris o publicitat. Els nous reciclatges en el camp dansístic, en canvi, construeixen els estils *hip-hop* o *dance*, que recombina fragments musicals anteriors. (Tribbe & Reena, p. 14-15)

Segons Olivier Schulbaum, és important permetre un ús comercial de les nostres iniciatives i projectes. Codi obert però, no es refereix a programari lliure únicament, sinó sobretot a processos de producció, a estudiar un pla de negoci (estratègies, metodologies i costos, per exemple.) per a benefici de tots. En d’altres paraules, cal usar les xarxes d’intercanvi on el producte es crea entre el públic, els artistes i els gestors culturals, per implementar així un sistema d’“ADN obert”. Aquest sistema, sinònim de cultura lliure, implicaria la reproductibilitat, entenent que la còpia és positiva, per bé que amb atribució de l’autoria; també suposaria la horitzontalitat on les decisions es prenen entre tots; i finalment,

---

<sup>514</sup> [Text original en castellà traduït per l’autora]

comportaria el reforç dels procomuns o béns comuns per a la comunitat, tals com coneixements (és una idea molt antiga la de gestionar béns com aigua, sang, etc.). (Schulbaum, O. *Crowdfunding*. “L'Era de les CO”. VI Simposi de l'APGCC [Congrés]. Barcelona. 22 de novembre de 2011)

“El futur de la tecnologia de la dansa és el mateix que el de totes les disciplines que usen ordinadors: més ràpid, millor, més barat, i més integrat”<sup>515</sup> (Bary J. , p. 4). En primer lloc, que els ordinadors cada vegada siguin més ràpids significa que el maquinari de compressió i descompressió de programari utilitzat per transmissió de vídeo i àudio sobre una xarxa, serà capaç de comprimir encara més l'entrada per utilitzar millor l'amplada de banda disponible. En segon lloc, els sistemes de seguiment del moviment seran capaços d'utilitzar algoritmes més sofisticats per determinar ubicacions dels ballarins. D'altra banda, els preus més assequibles permetran a les companyies d'arts escèniques de comprar aquest tipus de maquinari i programari per al seu ús en la realització de creacions, a banda de les universitats.

Qui hagi fet servir sistemes de captura o hagi assistit a una sessió de dansa medial probablement hagi vist la massa de cables, la quantitat de tècnics i el programari necessari per al producte final. En el futur es podrà reduir aquesta confusió, el nombre de persones i els problemes associats amb les dades quan cal traslladar-les d'un programari a un altre. Els avenços com aquests faran créixer l'ús de la dansa i la tecnologies digitals com a valuoses eines d'expressió artística. (Bary J. , p. 4)

---

<sup>515</sup> [Text original traduït per l'autora]

The future of Dance Technology is the same as that of all disciplines using computers: faster, better, cheaper, and more integrated.

### 5.3.1.3. *Equips interdisciplinaris*

Compartir recursos humans significa que el projecte que es treballa, és compartit per diversos professionals especialistes. Això defineix, per tant, un equip de treball transdisciplinar, on conviuen, en el cas de dansa i tecnologia digital, tecnòlegs i artistes.

Aquest nou equip de treball que genera la trobada tecnologia digital i dansa provoca conflictes pels límits indefinits dels rols (artista-tecnòleg-usuari). Els artistes treballen amb informàtics i tècnics, i això farà canviar radicalment el concepte de coreògraf que només té poder relatiu, ja que ara només pot definir la creació física. Res més. Per això li caldrà formar-se en la comprensió d'aquests sistemes i esdevindrà una mica tècnic. Aquesta col·laboració enriqueix cada disciplina: així, d'una banda, els científics i tècnics del contacte amb els artistes, n'extreuen una millora en la seva recerca ja que la imaginació els aporta idees per inventar d'altres possibles usos, com també atorga una dimensió humana al desenvolupament tecnològic. D'altra banda, l'estudi del simulador d'imatges 3D, per exemple, podria influir en la percepció de nous efectes visuals que crearien nous impactes psicològics i expressius. (Jaffré, p. 106)

On és la frontera entre un i altre professional? És millor que cadascú quedi constret a l'àmbit concret del seu coneixement o és més beneficiós per a tots i sobretot, de cara a la qualitat del producte final, que tots intercanviïn coneixements i n'enriqueixin el resultat? Aquest esdevé doncs, objecte de debat, tal i com va quedar palès al II Congrés Europeu de centres i plataformes de producció: més que reunir especialistes diferents en un equip, és millor que tots els artistes siguin interdisciplinaris. L'art pot ser el punt de trobada de molts camps: economistes, artistes, gestors, etc. L'especialització comporta conservadorisme, però si ho posem tot en comú, podem assolir una certa holística. La interdisciplinarietat, en canvi,

porta a l'obertura. La recessió econòmica ens està portant al conservadorisme, que al seu torn emfasitza l'aïllament de les persones, o el que és el mateix, l'eliminació d'oponents. Hi ha una dialèctica entre l'especialització (aprofundiment) i la no especialització (holística) quan en realitat, totes dues són necessàries i l'artista té la funció d'unir ambdues coses. El problema que se'n deriva és poder controlar el poder dels especialistes perquè si tenen un poder absolut, no obtindrem un punt de vista holístic. A les empreses els cal afegir entusiasme perquè si no ho fan, acaben funcionant com a institucions. (*Producció i interdisciplinarietat* [Debat]. "Plataformes 2011". II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12, 13 i 14 de juliol de 2011)

El creador, segons Margarit, ha de ser el líder (el cos) perquè sinó, el treball del cos és absorbit pels altres. Cal una molt bona comunicació: "l'eina (ordinador) té el poder, però ha d'estar al servei del creador. En aquest procés, el creador dóna ordres a la màquina i la màquina al cos" (M<sup>a</sup> A. Margarit, comunicació personal, 8 de febrer de 2011).

Si no han quedat ben delimitades les competències i els límits de cada membre de l'equip artístic i tècnic, els resultats poden ser molt variables. No tots els maridatges entre dansa i tecnologia tenen èxit. De fet, moltes vegades no són reeixits. Sovint, coreògrafs i ballarins van més enllà d'un intent frustrat de col·laboració on la qualitat del seu moviment i de les seves idees coreogràfiques xoquen i fan la relació impossible. A més, el públic sovint se sent estafat perquè troba a faltar una vertadera *performance*. Avui podem gosar parlar d'aquesta trobada entre cossos digitals i cossos físics, però sense entendre del tot la ideologia d'aquesta nova forma híbrida d'art. Farà falta molt de temps fins a poder crear un vocabulari per a aquest moviment nou. (Kozel, 2007, p. 127-128)

D'altra banda, ens trobem amb una gran quantitat de termes nous que denoten la necessitat d'un vocabulari específic del mapeig del gest dansat. Per exemple: es pot considerar la qualitat emocional "tràgica" resultat d'una combinació de llum feble, d'un fort contrast de color i de desplaçaments lents. Estem assistint doncs, al naixement d'una psicofísica artística visual que gira entorn les formes, la llum, els colors, els moviments i tot allò corporal (psicofísica dels gests gràfics i dels gests dansats). (Jaffré, p. 65)

Tant Stoppiello com Robert Wechsler ressalten la importància de treballar amb aquests sistemes interactius, fent-los disponibles per a un nombre més gran d'artistes interessats, de forma cada vegada més simple i accessible a qualsevol persona, partint d'un previ amb entrenament i certa familiaritat amb l'ordinador. Stoppiello creu que, per a l'actual generació de joves, propera als ordinadors, molt aviat s'obindrà una platea excel·lent per interactuar en les actuacions. Usant aquestes tecnologies s'estan expandint les possibilitats dels camps de recerca en el llenguatge de la dansa, i alhora, s'estan augmentant les platees, formades també per persones desitjoses d'imatges digitalitzades i tecnològiques.<sup>516</sup> (Martínez Pimentel L. C., p. 222-223)

Per a Birringer, "l'escenari intel·ligent" del futur possiblement no serà un teatre físic, sinó una xarxa de treball col·lectiva, per a la consecució de la qual dóna algunes indicacions:

Aquest procés es durà a terme pels equips amb artistes i enginyers de diferents disciplines, i molt probablement, veurem un nombre creixent d'obres de dansa que no es van originar en els departaments de dansa o companyies de dansa, sinó que sorgeixen dels projectes col·laboratius que es realitzen en laboratoris i llocs alternatius. La dansa a distància pot

---

<sup>516</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

convertir-se en part de les alternatives, atès que Internet ofereix un estudi ampli per a la producció creativa que ens impulsa cap al món, cap a nous tipus de converses i intercanvis culturals.

Si les institucions educatives volen participar en aquest desenvolupament, són aconsellables alguns canvis: 1) nous espais per a la nova dansa (estudis integrats que combinin la formació i l'actuació amb mitjans de comunicació i la tecnologia instrumental/programari per a la experimentació); 2) una reestructuració completa del model existent de ballet/educació de la dansa moderna dominant, per obrir-se a ballar fusions i noves tècniques/nous processos de coautoria basats en el treball d'equip no jeràrquic; 3) la desestructuració dels currículums existents i l'exploració dels ambients d'aprenentatge i composició dinàmics/ interactius que integren les arts i les ciències; 4) un major èmfasi en la investigació i el desenvolupament interdisciplinari i intercultural en els dissenys de telecomunicacions. Finalment, s'espera que les fronteres que separen el món de la dansa professional dels *amateurs*, els mons de la música i l'art, i les comunitats virtuals, es creuin de manera més consistent.<sup>517</sup> (Birringer J. , 2003)

Alguns dels coreògrafs que s'han entrevistat han confessat les dificultats que passen a l'hora de trobar un equilibri entre la seva tasca creativa i la tasca de l'especialista informàtic que, a voltes, portat per l'entusiasme en la participació d'un projecte artístic, vol esdevenir

---

<sup>517</sup> Text original traduït per l'autora]

This process will be conducted by teams with artists and engineers from different disciplines, and most likely we will see a growing number of dance works in the future not originated in dance departments or dance companies, but rising from projects that are done as collaborations in labs and alternative venues. Distance dancing may become part of the alternatives, as the Internet provides an extended studio for creative production propelling us out into the world, into new kinds of cultural conversations and exchanges.

If educational institutions want to participate in this development, certain changes are advisable: 1) new spaces for new dance (integrated studios that combine training and performance with media and technology tools/software for experimentation); 2) a complete restructuring of the existing model of dominant ballet/modern dance education, opening out to dance fusions and new techniques/new co-authoring processes that are team-based and no longer hierarchical; 3) deconstructing of existing curricula and the exploration of dynamic/interactive learning and composition environments that integrate arts and sciences; 4) a stronger emphasis on interdisciplinary and cross-cultural research and development in telecommunications designs. Finally, one hopes that the boundaries that separate the professional dance world from club cultures, the music and art worlds, and the Net communities, will be crossed more consistently.

també artista, essent, des del seu punt de vista, una temeritat per la manca de bagatge artístic de la qual disposen aquests darrers.

Aquesta visió, provinent del coreògraf, xoca sovint amb la del tecnòleg, coneixedor i possibilitador d'un projecte dependent de la informàtica, que es veu a si mateix com a participant d'un projecte del qual ell n'és creador artístic. Aquest divergent punt de vista, ha provocat que companyies que treballaven des d'ambdues vessants, hagin vist bifurcar els camins dels seus creadors. Estem parlant, per exemple, de Palindrome, potser la companyia pionera a Europa en aquest entorn digital.

Per contra, existeixen joves projectes o companyies que han trobat –almenys aparentment– un feliç equilibri entre ambdues vessants, assolint la construcció d'una coreografia tecnològica amb la implicació permanent i *in situ* de tots els membres de l'equip de treball. Estem aquí referint-nos al resultat de la residència a la fàbrica de creació El Graner de Barcelona, del treball de les intèrprets Muriel Romero, Ruth Maroto, del compositor Pablo Palacio i de l'enginyer Daniel Bisig, reunits diàriament sobre el mateix linòleum per discutir a cada passa (de manera literal i metafòrica) el que es va presentar *a posteriori* al Mercat de les Flors com a *Stocos*.<sup>518</sup>

Un altre aspecte que cal tenir en compte a l'hora d'abordar l'àmbit dels recursos humans és el fet que es tendeix, i cada cop més, a treballar per projectes, enlloc de mantenir els professionals ubicats en companyies estables. És a dir, així com fins fa poc, qualsevol ballari o coreògraf podia més o menys fàcilment, obtenir una plaça, després de molts esforços, en una companyia de dansa (amb una plantilla fixa d'intèrprets), ara, degut en part a la

---

<sup>518</sup> Veure pàgines 502-503.

conjuntura econòmica actual, els programadors esdevenen contractants de creadors (entenenent per aquest terme, enginyers i corògrafs/intèrprets).

Francesc Casadesús, director del Mercat de les Flors, ho explica:

Ja no parlem de companyies, sinó de projecte on els artistes i especialistes s'uneixen temporalment per a crear una obra o projecte. I cadascú domina el seu art o ciència, però coneixent una mica la resta. Un projecte pot ser multiartístic, en funció del que requereixi la coreografia o no. Cada cop hi ha menys situació de dominància i no s'imposa com abans: sabem un xic dels altres, però cadascú domina el seu àmbit.

És millor un equip d'especialistes que una persona que faci de tot perquè és molt difícil assolir un nivell professional en tot (són cassos aïllats). Parlem doncs, de coneixement compartit.

El terme companyies quedarà circumscrit al món empresarial on sempre hi ha càrrecs establerts i nòmines per pagar. Aquí ja no hi ha càrrecs, tothom val igual i no es contracta a ningú de manera permanent. Parlem de projectes i hem de deixar de parlar de companyies. (F. Casadesús, comunicació personal, 26 de novembre de 2011)

Lògicament, la conseqüència que tindrà i que ja està tenint en el teixit social artístic de l'establiment del sistema de treball per projectes, és la inestabilitat laboral d'una banda, i de l'altra, la globalització. Aquest segon aspecte, més positiu respecte al primer, ve definit per la circulació internacional de persones i coneixements, per la trobada i la fusió de tot plegat. Podríem acabar doncs, afegint que el que s'esdevé en l'entorn tecnologicodansístic i digital,



no deixa de ser el mateix que s'està gestant a escala global, en tots els paisatges i geografies possibles del nostre món actual.

En el nou paradigma que progressivament ha anat conformant aquest nou panorama tecnològic, els rols són intercanviables i s'estan redefinint les fronteres entre les relacions del públic, els creadors, els professionals i els emissors. “El futur es difós: els gèneres es dissolen, les funcions professionals també (ara potser es necessita un coordinador); la percepció del temps i de l'espai també” (Eupierre, A. *Macro-Micro*. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona, 12,13 i 14 de juliol de 2011).

Aquesta nova percepció quedà palesa en diverses declaracions en el simposi L'Era de les CO:

Experimentem una pressió per canviar actituds, mentalitats i aptituds tècniques. Necessitem revisar els indicadors culturals: hauríem d'acostumar-nos a treballar amb indicadors creuats (tant quantitius com qualitius). Som pioners en les TIC aplicades a la gestió cultural i en som responsables. Les TIC han difuminat les fronteres entre creació, difusió i gestió. El gestor cultural fa de canal entre creadors i públic, i hauria de conèixer les TIC i saber què li permeten fer. El gestor cultural hauria d'actualitzar-se i cercar tendències. La difusió és multicanal i multidireccional i hauria d'anar acompanyada d'estratègia. Hauríem de fomentar eines de codi lliure per compartir i optimitzar continguts i recursos. (*COMunitats* [Debat]. “L'Era de les CO”. VI Simposi de l'APGCC [Congrés]. Barcelona. 22 de novembre de 2011)

En concret, podríem distingir la dissolució de fronteres en els rols següents: intèrpret-espectador i intèrpret-coreògraf. “El rol actor-espectador ha canviat: tothom pot ser ‘artista’.

Per exemple: a *Metamembrana* (2008) Marcel·lí Antúnez fa actuar a grups d'artistes de diversos indrets, convertint a tothom en artista” (Serra, A. *Cultural Ring Latinoamerica-Europe, TEIN3 and other live experiences*. “Network Performing Arts Production Workshop –TERENA–” [Taller-Seminari]. Barcelona. 15, 16 i 17 de juny de 2011).

“El rol coreògraf/ballari també s’ha transformat. Hi ha gent que fa de tot: coreografiar-ballar-tecnificar-difondre en xarxa. Abans estava tot separat i vam ajuntar primer ballari i coreògraf (el ballari va començar a coreografiar). I avui hi afegim la tecnologia” (Eupierre, A. *Macro-Micro*. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona, 12, 13 i 14 de juliol de 2011).

#### **5.3.1.4. Recursos intel·lectuals: coneixement compartit i procomú**

Una premissa indissociable de la xarxa virtual és la gestió d’un bé comunitari que podem anomenar “procomú”. Aquest terme ve a ser la traducció del terme anglosaxó *commons*, tot i que sovint també s’ha traduït per “domini públic”, per bé que té un significat divers:

El procomú és la nova manera d'expressar una idea molt antiga que alguns béns pertanyen a tots i que formen una constel·lació de recursos que ha de ser activament protegida i gestionada pel bé comú. El procomú el formen les coses que heretem i creem conjuntament i que esperem llegar a les generacions futures.

La noció de procomú és un concepte ample, plural i elusiu: ample perquè abasta una considerable diversitat de béns naturals (selves, biodiversitat, fons marins o la Lluna), culturals (ciència, folklore, llengua, llavors, Internet), socials (aigua potable, urbs, democràcia) i corporals, també anomenats de l'espècie (òrgans, genoma, dades clíniques).

Plural perquè són tan múltiples com les moltes maneres d'existència que adopten les comunitats, tant en el pla local com en el regional, estatal o internacional, ja que no hi ha comunitat sense un procomú on assentar-se. Elusiu perquè essent fonamental per a la vida, el tenim per un fet donat. Un do que només percebem quan està amenaçat o en perill de desaparició.<sup>519</sup> (Lafuente)

Si parlem d'Internet ens estem referint també a ADN obert, és a dir, a reproductibilitat (el terme procomú suposa que la còpia és positiva, i encara serà millor si respecta l'atribució de l'original), horitzontalitat (persones coordinades, no jerarquies; micro-estructures que cooperen entre elles) i reforç dels processos (la base és compartir el coneixement; no sempre, però, han de ser extremadament oberts; es pot funcionar molt bé en comunitats específiques). El procomú està relacionat amb la llicència Creative Commons (CC). Amb el Creative Commons (CC), la propietat intel·lectual està obsoleta perquè el cost de reproducció és zero. (Schulbaum, O. *Crowdfunding*. "L'Era de les CO". VI Simposi de l'APGCC [Congrés]. Barcelona. 22 de novembre de 2011)

El procomú es refereix, per a Schulbaum, a les coses que són de tots, que són comunals, que són gestionades i protegides per tots, com els boscos del Pirineu, com ho hauria de ser l'aigua. Significa, per tant, compartir recursos en el si d'una comunitat preparada per explotar-lo. Per exemple, *PatientsLikeMe* ha creat un procomú: la seva base és la necessitat de compartir la salut; a *MySociety.org* ho es pot posar en contacte amb l'Administració per canviar-ne l'organització; a la Banca de Compromisos la unitat són els compromisos, és a dir, jo regalo una cosa quan vint persones més estan disposades a regalar-la; *SMS Blood Bank*

---

<sup>519</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

entén que la sang també és un procomú i per això envia peticions als mòbils dels donants de sang quan se'n necessita.

El procomú, per tant, suposa l'accés a la comunicació. Un altre exemple podria ser-ne el microvoluntariat que tradueix textos. Schulbaum considera que la informació també ha de ser un procomú: “jo me l'haig de poder descarregar per analitzar-la i fer les meves pròpies visualitzacions. També significa complementarietat radical (gent creativa amb inquietuds socials)”. (Schulbaum, O. *Crowdfunding*. “L'Era de les CO”. VI Simposi de l'APGCC [Congrés]. Barcelona. 22 de novembre de 2011)

#### ***5.3.1.5. Recursos financers: micromecenatge (crowdfunding) i proveïment participatiu (crowdsourcing)***

D'acord amb Jaffré, les tecnologies digitals absorbeixen les inversions que tradicionalment es destinaven al vestuari, als escenaris i a la remuneració dels artistes. Això tindrà grans repercussions en el treball de creació dels artistes i sobre la manera de percebre el desenvolupament d'aquest gènere.

El gran avantatge és que s'usen certes tecnologies de fàcil accés per poder reduir certs costos de la creació coreogràfica. És el cas dels vídeos i dels programes informàtics que són usats cada cop més per part dels coreògrafs atès que d'una banda, el programari permet escriure la coreografia i reduir el nombre d'assais individuals i col·lectius, i de l'altra, el vídeo permet revisar passos fàcilment sense haver de recórrer al coreògraf i als companys.

Però paradoxalment, d'altres tecnologies digitals asfixien als coreògrafs. El cost de les obres que integren les tecnologies interactives, telepresents i immersives és elevadíssim, fins

al punt que el creador s'endeuta i no pot realitzar una altra obra si no es ven la primera. Això significa que l'ordre s'inverteix –o perverteix, segons algunes lectures–: caldrà vendre abans de crear, posant així “límits a la seva creativitat”.<sup>520</sup>

Aquesta qüestió de la suposada compravenda de la creativitat per poder subsistir ja va sorgir al II Congrés Europeu de centres i plataformes de producció (2011) celebrat a Barcelona i el cert és que no hi hagué un consens general en els fòrums que s'hi organitzaren. Ara bé, en una anàlisi històrica s'evidencia que quasi tot l'art ha estat sempre al servei de qui podia adquirir-lo i per tant, aquesta situació actual, titllada a voltes de “perversió”, no deixaria de ser recurrent. És més, ara més que mai, tot i que amb òbvies diferències entre països, es protegeix i preserva la producció artística i per aquesta raó, s'ofereixen subvencions de tota mena a aquest col·lectiu.

“Tota la dansa contemporània està subvencionada”, i la companyia Erre que Erre, per exemple, es finança “mitjançant beques d'investigació (el seu programador informàtic és qui les proporciona) i de subvencions públiques (com ara la procedent del Festival IDN de Barcelona). Amb la crisi s'hauran de buscar patrocinadors privats.” (V. Zambrana, comunicació personal, 26 de gener de 2011).

Tot i així, es pot afirmar que no és gens fàcil ser coreògraf de dansa “híbrida”. En el cas de Marcel·lí Antúnez, ha pogut sobreviure en solitari mitjançant tres recursos: la internacionalització, un sector que treballa al marge dels circuits més formals sempre trobarà un espai on mostrar la seva feina, un indret reservat precisament a l'alternativitat; en segon lloc, gràcies a l'hàbit, atès que ja estava acostumat a treballar per sobreviure sense recursos, a

---

<sup>520</sup> Aquesta és una qüestió que es pot considerar superada, ja que rarament o mai l'art es pot considerar “lliure” de cap constrenyiment. És des d'aquest punt de vista, naïf el fet de considerar l'art aliè a cap interès o motivació social.

l'estil de la companyia Dagoll Dagom, com tota aquesta generació en aquest país; i finalment, comptant amb ajuts d'organismes oficials. (M. Antúnez, comunicació personal, 27 de maig de 2011)

Aquests darrers, comenta, tenen un efecte pervers perquè es projecta una realitat que no correspon al que realment existeix:

Tenim la impressió (i es dona la impressió) que l'empresa de dansa va endavant, quan no es així perquè hi ha personal, però en realitat no es guanya tant (molts d'ells són becaris o treballadors mal pagats). Per obtenir ajuts cal arribar a malvendre entrades perquè si no se'n venen un determinat número, no és possible aleshores obtenir la subvenció. D'aquesta manera doncs, es crea una falsa realitat. Una subvenció pot oscil·lar entre 150.000 i 190.000 euros. (aquesta darrera correspon a la província de Lleida). El resultat és que la idea que es pugui obtenir per part de les institucions que atorguen les subvencions està esbiaixada. (M. Antúnez, comunicació personal, 27 de maig de 2011)

L'altra gran entitat de suport a les arts i que permet aconseguir un fons econòmic per a produir és el Consell Nacional de la Cultura i les Arts (ConCa):

L'objecte és la concessió d'ajuts a projectes culturals dels àmbits de les arts escèniques, de les arts visuals, del món editorial, del videojoc, del multimèdia, del discogràfic i musical, que tinguin una temporalitat definida, que siguin econòmicament identificables i diferenciables dins l'activitat de l'empresa, i adreçats a la producció, distribució, comercialització o explotació de béns de consum cultural. (Consell de la Cultura i de les Arts (ConCa))

És ben clar que sense ajuts, almenys tal com està configurada la societat catalana, els nostres artistes no podrien subsistir:

Les subvencions que es van instaurar en la dècada dels anys vuitanta van permetre l'assentament més o menys còmode de les companyies que existien fins al dia d'avui: són els mateixos artistes que, majoritàriament, trobem a la modesta cartellera teatral d'ara mateix. Però, i els joves? Alguns es van associar fa uns mesos a la plataforma Crim (Creadors Independents en Moviment) per intentar pal·liar els efectes de l'escassetat i el taponament dels circuits, i del 8 a l'11 de desembre es presentaran conjuntament per segona vegada, a l'Antic Teatre. Però les seves mancances i necessitats no divergeixen gaire de les dels seus companys europeus, i per això es va instaurar Modul-dance [sic] amb l'ajut econòmic de la Unió Europea: un projecte col·laboratiu de quatre anys iniciat el 2010 entre 19 cases de la dansa europees de 15 països diferents amb la intenció d'obrir al públic 50 coreògrafs novells, i el Mercat de les Flors n'és el gestor. (Què és ser jove?, p. 44)

Ara bé, sembla que aquesta necessitat estigui provocant una falsa adaptació a l'actualitat digital, en el sentit que existeixin projectes que incloguin recursos tecnològics amb l'única finalitat d'aconseguir un ajut econòmic.

Heus aquí la veu de dos professionals que parlen des de la gestió d'un centre de dansa i des del camp intel·lectual, respectivament:

L'ús de les noves tecnologies és fals en el sentit que si usem noves tecnologies és sovint per obtenir un fons públic (beca o subvenció): es premia la interactivitat. Això significa que com a resultat, la producció en pot disminuir la qualitat. (A. Eupierre, comunicació personal, 10 d'agost de 2011)

Les subvencions encaminen potser l'ús de les tecnologies digitals en un espectacle, però quan es produeix un projecte condicionat per això, per exemple, el que surt no és mai sincer i de qualitat, per tant. I això significa que, de manera general, potser ens trobarem que les obres que incorporen les noves tecnologies per obtenir la subvenció són menyspreables en el meu estudi.... I penso que almenys una de les que ho ha fet, ho és!

Les subvencions: sí, pot ser que això tingui lloc però actuar així significa que s'és mercenari i per tant, les obres que produeixin aquests grups que s'hi sotmeten, no seran de cap manera interessants perquè no seran honestes i per tant, el resultat no mereixerà un estudi. (V. Pérez Royo, comunicació personal, 18 de novembre de 2011)

Hi ha d'altres veus que afirmen que no únicament les lícites necessitats de subsistència forcen alguns productes digitals, sinó que d'altres factors, no tant urgents, però sí de caire econòmic, en decantarien la balança, atès que “hi ha, a més, els interessos d'empreses nord-americanes a l'hora de vendre determinats programes o sistemes digitals” (I. Villanueva (comunicació personal, 11 de novembre de 2011). Sembla però, que aquest darrer factor no influiria tant sobre la dansa com en l'òpera, tal i com expressa Isabel Villanueva<sup>521</sup>, així com el director del Mercat de les Flors:

Les indústries americanes potser sí que són al darrera de les produccions d'òpera, però estem parlant de pressupostos grans. En dansa els pressupostos són molt més reduïts i per tant, aquests interessos nord-americans no crec que siguin rellevants. D'altra banda, la dansa fa servir tecnologia molt actualitzada i barata. La majoria d'artistes de dansa treballen en programari lliure. Per exemple, amb l'IPOD/Iphone pots baixar un programa de taula de so.

---

<sup>521</sup> Veure Villanueva, I: *La mediatització audiovisual de la òpera como proceso de apertura a nuevos públicos. El caso de la obra Don Giovanni de W. A. Mozart* [Tesi inèdita de doctorat]. Universitat Internacional de Catalunya (UIC). Barcelona.



A més, s'estan digitalitzant els equipaments amb sistemes compatibles per a poder rebre informació (xarxes culturals i anelles científiques) i presentar produccions realitzades *in situ*. Per exemple: *Stocos* és el resultat d'inventar un programa propi (com Pablo Palacio) que es munta al mateix espai. El mateix artista s'ho prepara a casa i ho munta al lloc al moment. Dificilment vindrà condicionat per marques en el cas de la dansa. (F. Casadesús, comunicació personal, 26 de novembre de 2011)

La qüestió del finançament de la dansa, sovint basat en sistemes d'ajuts públics, no està exempt de controvèrsia perquè, segons algunes veus, pot implicar la submissió, atès que es considera que sempre significarà adaptar-se als criteris de l'organisme que la concedeixi. En el cas específic del Mercat de les Flors, per exemple, que obtingué 4,5 milions per esdevenir seu del projecte Modul-Dance, es considerarà per part d'alguns participants al congrés Plataformes 2011, que podia comportar "la pèrdua de la llibertat", de la mateixa manera que podia passar amb qualsevol altra entitat. (*El fet intereuropeu i Polítiques culturals* [Debat]. "Plataformes 2011". II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona. 12,13 i 14 de juliol de 2011)

A banda del sector públic doncs, existeixen també sectors privats que ajuden als creadors mitjançant cèlebres firmes informàtiques per la via del patrocini (*sponsoring*) i del màrqueting. Apple es fa present en conferències, llocs de difusió i espais d'assaig. Macintosh, en canvi, tracta les dades gràfiques i sonores, més adaptades a les aplicacions artístiques. (Jaffré, p. 131)

Per tal de facilitar l'accés als instruments de composició digital, molts llocs web ofereixen descàrregues de programes amb un cost menor. Per exemple, es pot elaborar una coreografia digital amb el programa Isadora.

L'aparició del micromecenatge o finançament col·lectiu (*crowdfunding*), aporta noves variants al finançament, ara multitudinari i basat en el proveïment col·lectiu (*crowdsourcing*)<sup>522</sup>. Per exemple, Goteo.org (la versió espanyola de Kickstarter) és una plataforma de proveïment participatiu on es proposa un projecte i, si convenç, la gent fa microfinançaments perquè es pugui tirar endavant. Si s'atreu el proveïment participatiu, s'atreu l'altre capital". El cas de la pel·lícula *El Cosmonauta* n'és una altra referència: “és *crowd* en el finançament, en la producció, en els beneficis a l'inici de la pel·lícula següent. També és una lliçó: no podem crear procomuns i projectes multitudinaris sense una llei de transparència.” (Schulbaum, O. *Crowdfunding*. “L'Era de les CO”. VI Simposi de l'APGCC [Congrés]. Barcelona. 22 de novembre de 2011)

A Catalunya ja existeix algun cas de microfinançament o de cofinançament comunitari en el camp de la dansa i no és difícil intuir que aviat es multiplicaran. Ahora, s'ha trobat una traducció d'aquesta solidaritat financera, en la col·laboració entre entitats que programen espectacles de dansa, amb la finalitat urgent d'estalviar despeses. L'activitat artística, a més, ha vingut promoguda per l'aparició de les xarxes socials, que permeten la reducció d'un cost abans inevitable, per bé que a Catalunya anem retardats respecte als Estats Units o Alemanya:

Als Estats Units fa 10 anys que s'hi va crear el lloc web *dance-tech*. Aquí tenim el festival

IDN, però que vinguin de fora a Catalunya uns dies no serveix per plantar llavors i no arrela.

No es tracta d'importació perquè aquestes companyies forànies no s'hi queden: no tenim

---

<sup>522</sup> El concepte de proveïment participatiu (*crowdsourcing*), terme que prové de la contracció de les paraules angleses *crowd* (multitud) i *outsourcing* (externalització), segons el seu autor, Jeff Howe, “és una activitat participativa online en la qual un individu, una institució, una organització sense ànim de lucre o una companyia proposa a un grup d'individus de coneixement, heterogeneïtat i número variable, a través d'una convocatòria oberta, l'inici voluntari d'una tasca” (Estellés-Arolas & González-Ladrón-de-Guevara, p. 9-10). La realització d'aquesta tasca sempre suposa un benefici mutu. L'usuari rebrà la satisfacció d'una necessitat concreta; ja sigui econòmica, de reconeixement social, d'autoestima o de desenvolupament de les capacitats individuals, mentre que qui ho externalitza obtindrà i utilitzarà pel seu propi benefici l'aportació de l'usuari.

diners per comprar companyies interessants. (B. Raubert, comunicació personal, 2 de desembre de 2011)

Si revisem el que les veus més engrescades van afirmar a l'era de la televisió o a l'inici de l'aparició dels ordinadors domèstics, no es pot pensar que van ésser excessivament cànides? El nostre present, que correspon al futur que aleshores es preveia, tothom ha vist que no s'hi adiu.

Sigui com sigui, sí que es pot afirmar que les xarxes no "serviran" en el futur, sinó que són ja avui l'espai i el medi on treballem tots. En són exemples il·lustratius metodologies de producció noves, tals com la cocreació, la participació cooperativa i la telecreació. De manera general, es pot observar per tant, un nou espai on es crea i on s'exhibeix el producte i un nou espai de cooperació comunitària: el diari web (*blog*).

### **5.3.2. Noves formes de producció**

La producció d'un espectacle en viu comporta el seguiment de tres fases que no sempre són consecutives, entenent per això que es poden encavalcar entre elles de manera natural.

En primer lloc, la preproducció, és la fase de recollida d'informació i d'ideació que donarà lloc a la concepció d'una idea a traduir en espectacle i a l'establiment de totes les qüestions que el faran possible (pressupost, formes de finançament, persones implicades, etc.). La segona fase és la producció pròpiament dita de l'espectacle, és a dir, el moment en què tenen lloc els assaigs. Aquesta és la fase en què es desenvolupa la primera idea fins a la seva

conclusió i alhora, se'n fa la difusió. Finalment, en la postproducció, l'obra s'exhibeix i *a posteriori*, es dóna a conèixer al públic i a programadors, mitjançant la distribució.

### 5.3.2.1. *Primera fase de la producció (preproducció): la cocreació*

On realment Internet aporta un canvi fonamental és en la producció –i en la difusió– de la dansa. Internet podrà esdevenir una font de contactes entre ballarins, gestors, investigadors, etc, però a banda de crear una xarxa social molt útil, Internet mateix esdevé una plataforma de creació per exemple, per a la teledansa o també per a la coreografia distribuïda on tothom és convidat a participar en espais públics (els anomenats *flashmobs* de dansa) com la que es va convocar des del Mercat de les Flors organitzar el passat 29 d'abril de 2014, en ocasió del Dia Internacional de Dansa.<sup>523</sup>

En canvi, pel que fa a productes especialment dissenyats per a ser projectats en pantalla, hi podem identificar dos inconvenients. D'una banda, el quadre escènic ve a ser substituït pel marc de la pantalla de l'ordinador. D'altra banda, el fet d'haver d'accedir a fitxers de gran pes (per causa de sons i de moltes imatges ràpides), limita la qualitat d'aquest gènere de representació.

Curiosament però, hi ha qui sabrà aprofitar aquest nou suport per escriure noves peces coreogràfiques que s'hi adaptin. És el cas de Didier i Magali Mulleras, que reserven únicament als internautes el privilegi de veure els seus treballs coreogràfics, atès que les obres creades en disc dur no són visibles si no és mitjançant dispositius informàtics). Així el

---

<sup>523</sup> Veure l'enregistrament *Vine a ballar el Dia Internacional de la Dansa 2014. Aprèn la coreografia pas a pas* (2014). Consultat a <http://vimeo.com/90229370>

seu projecte *Miniatures #1* (1998-2001) presenta episodis visibles en línia. Didier Mulleras declara en un entrevista en xarxa:

Amb aquest gest gairebé desert al web, volia escriure obres que només fossin visibles en un monitor a través de la connexió, de forma senzilla i sense un període d'espera, tenint en compte les limitacions de temps inherents als usuaris web ...

Es tracta d'una coreografia d'anada i de tornada de la realitat a la virtualitat dedicada a les noves tecnologies, dissenyada sota la forma d'episodis numerats, que es desenvolupa a través dels mitjans de comunicació i d'internet, però que és sobretot un projecte coreogràfic. La tecnologia hi és considerada com un vector, no una finalitat.<sup>524</sup> (Mulleras & Corin, 1999)

Per a molts artistes dels nous mitjans, Internet és un mitjà i alhora, un fòrum en el qual intervenir artísticament, un espai públic de lliure accés. Per exemple, Michael Daines, quan encara estudiava a l'institut de Calgary a l'edat de setze anys, va intentar vendre el seu propi cos a *eBay* dins l'apartat d'escultures (2000). Un altre cas podria ser el de Keith Obadike, que oferí la seva identitat racial afroamericana a subhasta a *Blackness for Sale*, en clau d'humor i de sarcasme (2001). Tot això pot recordar les accions *performance* que s'han mediat amb el cos.

D'altres tipus d'intervencions es troben ubicades en llocs públics. Ens referim, per exemple, a *Pedestrian*, de Paul Kaiser i Shelley Eshkar, que projecten animacions generades per ordinador sobre acerces i places; o a *BorderXing* de Heath Bunting i Kayle Brandon, que

---

<sup>524</sup> [Text original traduït per l'autora]

De ce quasi-désert du geste sur le Web, j'ai eu envie d'écrire des pièces qui seraient uniquement visibles sur un moniteur via connexion, simplement et sans délai d'attente, en tenant compte des impératifs de temps inhérents aux utilisateurs du Web ... C'est un aller-retour chorégraphique du réel au virtuel dédié aux nouvelles technologies, conçu sous forme d'épisodes numérotés, qui se développe grâce au multimédia et au réseau Internet, mais reste un projet chorégraphique avant tout. La technologie est prise en compte comme un vecteur et non une finalité.

publiquen a Internet fotografies i entrades dels seus diaris personals sobre els propis intents de creuar il·legalment fronteres internacionals. En canvi, *Vertex Project* (1995-2000), de Torolab, proposa crear un pont peatonal sobre la frontera que separa San Diego (Estats Units) i Tijuana (Mèxic). El pont serviria de galeria pública per a imatges, textos i d'altres mitjans. (Tribbe & Reena, p. 18)

Ara bé, “crear xarxes no és exclusiu de la dansa, sinó de la societat. El que passa és que no sabem com fer-ho. Al lloc web “dance Tech” hi ha un exemple de dansa cooperativa. Roger Bernat fa dansa participativa, per exemple” (B. Raubert, comunicació personal, 2 de desembre de 2011).

Els espais i les entitats abans descrites no deixen de ser espais físics tangibles, a diferència dels diaris web (*blogs*), on la comunitat creix de manera exponencial. D'entre tots els vinculats a la dansa i la tecnologia digital en destaca *Dance-tech.net*<sup>525</sup>:

Dance-tech.net, un projecte impulsat pel veneçolà Marlon Barrios des de Nova York i que no ha parat de créixer i ramificar-se a través de les xarxes sud-americanes i europees (*Conquassavit*, que deia Cesc Gelabert). Però el que fa explosiu aquest projecte és que aprofita totes les eines que permet l'autopista d'idees, sense límits físics ni mnemotècnics.

Dance-tech.net és fruit d'un optimisme gairebé injustificat en el coneixement compartit i lliure, i configura un espai per arxivar aquesta saviesa de manera accessible –en la línia que la comissió de cultura de l'Acampada BCN de Plaça Catalunya redactava la seva declaració per a un nou model cultural, entenent que la cultura ha de ser d'accés lliure i no ha d'estar sotmesa

---

<sup>525</sup> Barrios Solano, M. (2007). *DANCE-TECHT The Social Network for Innovators in Motion*. Consultat a <http://www.dance-tech.net/>

a les lleis del mercat ni al dirigisme polític (Testimoni de llops, que deia Mal Pelo)–. El seu creador està convençut que la dansa va amb molt avantatge respecte d'altres ciències cognitives pel que fa al funcionament humà: els algorismes i l'acumulació d'informació són termes habituals entre els ballarins d'avui. Un tipus de coneixement que bé pot ser útil a altres branques no necessàriament artístiques ni científiques (*Menta in iurman*, que deia Mònica Muntaner). I no està sol: amb més de quatre mil usuaris, col·laboradors arreu del món, l'impuls de gent com ara William Forsythe des de Frankfurt, els tallers regulars amb Gilles Jobim a Ginebra, els articles que escriu Claudia Larocco des del New York Times i les invitacions provinents d'aquí i d'allà, també de casa nostra, així ho testimonien. (Títols per a les vacances, p. 35)

Un exemple local d'una inquietud similar és Tea-tron, que ja reuneix vora tres-cents usuaris, la majoria en llengua castellana. Rubén Ramos i Carmelo Salazar, del centre cultural La Porta, en van ser els creadors l'any 2007, i va ser presentada com una comunitat lliure per a artistes, públic i professionals de les arts escèniques, amb l'oferta de blocs gratuïts per difondre creacions i missatges especialment del sector emergent. (Títols per a les vacances, p. 35)

Un lloc web permet visualitzar vídeos i escoltar sons i en definitiva, permet conèixer què fa la companyia en qüestió. Aquesta nova proximitat permet sensibilitzar nous públics, no iniciats *a priori* i que mai havien anat a les sales d'espectacle. (*Macro-Micro* [Debat]. “Plataformes 2011”. II Congrés Europeu de Centres i Plataformes de producció [Congrés]. Barcelona, 12,13 i 14 de juliol de 2011).

La dansa és, dins l'ecosistema cultural, una de les arts més fràgils (*Present vulnerable*, que deia Raravis) perquè mai no s'han generat les infraestructures físiques i de gestió que ajudin a

mantenir-la sense necessitat que cada creador hagi d'articular per ell mateix tot un seguit de cobertures per investigar, crear, realitzar i presentar la seva obra. (Títols per a les vacances, p. 35)

Tanmateix, aquests artistes afirmen que volen depassar els gèneres establerts i viure la sensació de llibertat que ofereix la xarxa, malgrat no voler renunciar a l'experiència del cos humà en dansa davant dels clons virtuals. El resultat d'aquests coreògrafs és doncs, una col·laboració recíproca entre l'estudi i Internet, cosa que potser explica el seu èxit: la mediació tecnològica. (Jaffré, p. 113)

Però ens podem preguntar si a banda de tot el que hem descrit, com a resultat d'aquest nou paradigma, se'n veu modificat també el procés de creació per part del coreògraf. En concret: el creador continua essent el coreògraf? Qui o què és aleshores el coreògraf? Es veu transformada la creació per la substitució de l'escenari i de la sala d'assaig per nous espais, per exemple? Per quins altres factors?

El director artístic de La Caldera, Centre de creació de dansa i arts escèniques contemporànies de Barcelona, ens respon aquestes qüestions:

En el moment en què deixen d'haver-hi rols establerts i diferenciats el ballarí esdevé coreògraf i aleshores, els artistes desenvolupen tot allò que volen ser per igual. Per exemple, a *Erre que erre* tothom pren decisions o participa alhora.

Hi ha molts models de creació: cocreacions, parelles on dirigeix un dels dos o els dos, la companyia tradicional, etcétera. Un altre exemple dels canvis a nivell creatiu pot ser un *blog*. Un *blog* sempre es fa entre tots. Un comença i els altres s'hi afegeixen.



Les tecnologies digitals fomenten la cocreació. Un tecnòleg pot ser creador si té la formació, però ha de quedar ben clar en el contracte. Si hi ha creació per part seva, reivindicarà el reconeixement de la seva autoria a l'hora de fer-ho públic. Això sempre ha de quedar clar en el contracte: qui pot crear i qui no perquè sinó, ens podem trobar amb reivindicacions inesperades. També els ballarins van reivindicar abans la seva autoria en creacions d'alguns coreògrafs i actualment ja apareixen sovint com a cocreadors, al costat del coreògraf. (A. Eupierre, comunicació personal, 10 d'agost de 2011)

En conclusió, podríem dir que apareixen noves formes de creació “obertes”, o transdisciplinars, on es combina moviment, imatge i tecnologia; on la improvisació –no sense dificultats– cerca el seu espai per tal d'arribar a una possible “interactivitat” (per a alguns) o un diàleg home-màquina; on l'equip de treball es mou per projectes artístics determinats; on es treballa sovint en xarxa digital i on es posa en comú un codi obert (o com a mínim, un programari lliure).

### **5.3.2.2. Segona fase de la producció: assaigs**

Un altre aspecte, posterior –cronològicament parlant– a la creació, és la producció. Ens hem de preguntar si la incorporació de les tecnologies digitals ha modificat la producció. Seria interessant saber si a l'hora de produir aquesta obra el nombre de professionals canvia (augmentant-se o reduint-se) o si la relació entre els membres de l'equip de treball se'n veu modificada. I el cert, és que aquest aspecte resultarà el més modificat:

Abans no existia la gestió: s'ha burocratitzat i hi han hagut d'aparèixer els mediadors culturals (que són un pont entre artistes i polítics). També la difusió és diferent: ara tenim Internet. La

distribució també: circuits, lobbys, xarxes, associacions ... És un canvi estructural molt gran. També van canviar molts altres coses abans com anar al banc: ara no ens cal i viatgem sense diners.

Quant als espais també hi ha canvis en la producció perquè podem fer una proposta radical en un espai clàssic, com per exemple *Dunas* que és un espectacle no tradicional en un espai com el Liceu. Igualment podem veure un film en un museu o al teatre, o veure un museu de nit ... O s'actualitzen els espais o les entitats moren! Al MACBA fan el Sònar!. Són només estratègies de gestió.

L'administració, en canvi, no s'ha actualitzat. Un exemple: si demanem una subvenció l'hem d'encabir en un d'aquests apartats: dansa, teatre, arts visuals. Si jo tinc un projecte 25% dansa, 25% teatre i 25% arts visuals, per a què sol·licito la subvenció? (A. Eupierre, comunicació personal, 10 d'agost de 2011)

Per tant, les noves formes de producció obertes: les produccions socials participatives, a nivell massiu –a l'estil de Roger Bernat<sup>526</sup>–, en serien unes. Les cocreacions, formades per diversos professionals d'àmbits diversos –o no–, es situarien a la base d'aquestes. A nivell geogràfic però, es podrien esmentar les produccions “multilocals”, amb nous espais d'assaig i d'exhibició, virtuals i/o presencials. Aquí, com es deia abans, hi encaixaria la teledansa, per exemple.

### 5.3.2.3. *Postproducció: exhibició, difusió i distribució*

---

<sup>526</sup> Roger Bernat és director de teatre i s'ha especialitzat en propostes en què el públic és protagonista de l'espectacle, ja que és interpel·lat i animat a respondre. La seva versió de *La Consagració de la Primavera* a partir de la coreografia que en va fer la gran Pina Bausch l'any 1975 ha estat especialment reconeguda en aquest sentit.

De manera general, per a qualsevol artista del nostre país, aconseguir passar de la sala d'assaig a l'escena, és un camí tortuós:

Ser jove és estimar el risc, despreocupar-se de les comoditats, no tenir un lloc fix assignat. Per tant, quan una entitat de prestigi obre les portes a un d'aquests artistes sense un nom que el precedeixi, s'embarca en una aventura al nivell del creador que li permet beure de la seva energia. Aquest és un vampirisme necessari per fer madurar l'escena local i per trobar el pols de la nova generació, que és qui durà la veu cantant durant un temps. Però hi ha molts artistes, la majoria, que continuen amb aquests atributs de voluble inestabilitat tota la vida, sobretot quan no aconseguen un espai que els aculli entre l'ampli marge que hi ha de la creació a l'exhibició, i acaben sent uns eterns desconeguts per a la major part del públic. Eterna joventut! Qui la vol? (Què és ser jove?, p. 44)

L'exhibició d'un espectacle de dansa i tecnologia digital requereix a més, un espai amb unes condicions determinades. Això ha impedit moltes vegades la correcta posada en escena o senzillament, ha suposat un fre en el seu desenvolupament. Sortosament però, sembla que aquest escull es va superant, com també el desconeixement d'alguns artistes i la fiabilitat d'alguns programes o sistemes informàtics.

Quant a la por davant la nova tecnologia, crec que els desafiaments pel artistes són importants, positius i que a ells els agrada arriscar, investigar. Però el que passa és que els programaris continuen fallant i per això es frena el seu ús. Però els artistes van superant les pors. (V. Pérez Royo, comunicació personal, 18 de novembre de 2011)

Un altre problema pot ser que els teatres estan sense adaptar. “La dansa, en combinació amb les tecnologies digitals anirà en augment però, perquè els espais cada cop estaran més

preparats, els artistes perdran la por al seu ús i alhora, se n'abaratirà el seu cost" (V. Pérez Royo, comunicació personal, 18 de novembre de 2011).

A l'hora de presentar les obres de dansa amb tecnologia digital resulta difícil portar-ho a terme en certs espais físics, atès que són fràgils i voluminoses, i presenten forces dificultats per transportar-les i comercialitzar-les. A més a més, és difícil d'avaluar-ne correctament la qualitat i l'originalitat del resultat per manca de referents. Pels artistes això representa una gran inestabilitat ja que, d'una banda, el cost de la producció és enorme i de l'altra, no existeix la certesa de que el que hagin realitzat, pugui ser rendabilitzat el dia de demà.

La raó principal d'aquesta inadaptació rau en el fet que els nostres teatres proposen encara una estructura de teatre clàssic a la italiana: l'escena davant la sala. Això ha suposat frontalitat, cosa que dificulta l'aplicació d'entorns envolvents per a la creació digital. Allà la pregunta-resposta és difícilment realitzable ja que en aquest sistema és altament complicat eliminar la relació de dominació entre artista i públic.

La projecció d'un vídeo enmig d'una representació de dansa, ja és un primer pas en aquesta trobada amb les tecnologies digitals, malgrat l'ús de pantalles, que en reforça la frontalitat tradicional. També és cert que alguns en lloen l'efecte creat i segons ells, el vídeo en escena seria una finestra oberta o un nou emmarcament (representació dins la representació). D'altres, en canvi, condemnaran aquest tipus d'espectacle en considerar-lo un obstacle en l'aplicació de l'obra.

La realitat però, s'imposa. I la realitat ens diu que l'únic espai físic que de moment s'està trobant que pugui acollir els projectes de dansa digitals és el teatre, i que en ell difícilment

s’hi pot realitzar tot com caldria (ordinadors, captors, llum, so). L’espai s’hauria de “protetitzar” –si és que es pot dir així–, tal com es fa amb el cos. I tot i que sembla que cada cop existeixen més suports per difondre les noves creacions (DVD, CD Rom, Internet...), el cert és que es difícil trobar un lloc físic per a la seva representació. Hem de crear únicament en vídeo, tota la dansa digital creada per a poder-la presentar dins una sala de teatre?

Les xarxes socials digitals, en canvi, han desencadenat un estat d’eufòria en aquest col·lectiu que, a banda de les penes, ara pot compartir tota mena de recursos, tal i com s’ha descrit:

Per sobre de tot, el que sí s’ha vist modificada és la xarxa social. A Espanya no tenim suport a la dansa i per això tenim en les xarxes socials, espais de trobada on l’artista es dona a conèixer i es relaciona amb d’altres artistes. Es creen espais físics per presentar obres (*Red Sud-americana de Danza*, que permet contactar artistes aïllats en un territori tan vast com Llatinoamèrica). Treballen aïlladament però construeixen projectes: es troben, es presenten i es donen a conèixer.

La distribució en ve molt modificada perquè fa deu anys, per exemple, s’havien de fer vídeos i distribuir-los i a part de lent i ferragós, era car. I constantment, a més, s’havia d’actualitzar allò que es mostrava. Ara pengem un vídeo, fem un *blog*...

Això canviarà, encara més, la forma de relacionar-se entre els artistes i que anirem molt més enllà... A nivell de creació la xarxa no es modifica gaire, però. (F. Casadesús, comunicació personal, 26 de novembre de 2011)

Per tant, la difusió i la distribució de l'espectacle de dansa amb mediació digital seria un cop més, "oberta": l'estalvi econòmic en la difusió i en la distribució vindrien acompanyats de la globalització; i el producte vindria ofert en format multimèdia, cosa que abans no era possible; com també es possibilita l'opció de focalitzar la distribució i la difusió mitjançant els canals escollits (Youtube, Twitter, Facebook, etc.). A més d'això, l'actualització del producte ofert és permanent, podent estalviar recursos temporals i econòmics a l'hora d'enviar el resultat d'allò que es vol mostrar.

#### **5.4. Aplicacions del nou paradigma digital en la dansa a les obres analitzades**

En aquests anys en què ha durat aquesta recerca, s'ha assistit a 22 esdeveniments espectaculars a Catalunya, a partir dels quals s'ha desenvolupat el treball de camp sobre la dansa amb mediació digital.

Són els següents<sup>527</sup>:

---

<sup>527</sup> Sota el títol, s'indica –quan n'hi ha– la referència del lloc web on se'n pot visualitzar un fragment de vídeo.

1. *Event* (cia Merce Cunningham i Eulàlia Valldossera). (2009).

*Tàpies i Valldosera, homenatge visual a Merce Cunningham* [Vídeo]. (2009).

Consultat a <http://www.rtve.es/alacarta/videos/continuara/tapies-valldosera-homenatge-visual-merce-cunningham/631387/> (RTVE, 2009)



Figures 29, 30. *Event* (2009), Merce Cunningham Dance Company, amb creació visual d'Eulalia Valldosera [Fotografia]. (2009).  
Consultat a <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article6311> (Fundació Antoni Tàpies)

2. *Norman* (cia Lemieux et Pilon 4D). (2009).

*Norman* [VÍdeo]. (2009).

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=62OwWsqt59g> (LemieuxPilon4Dart, 2013)







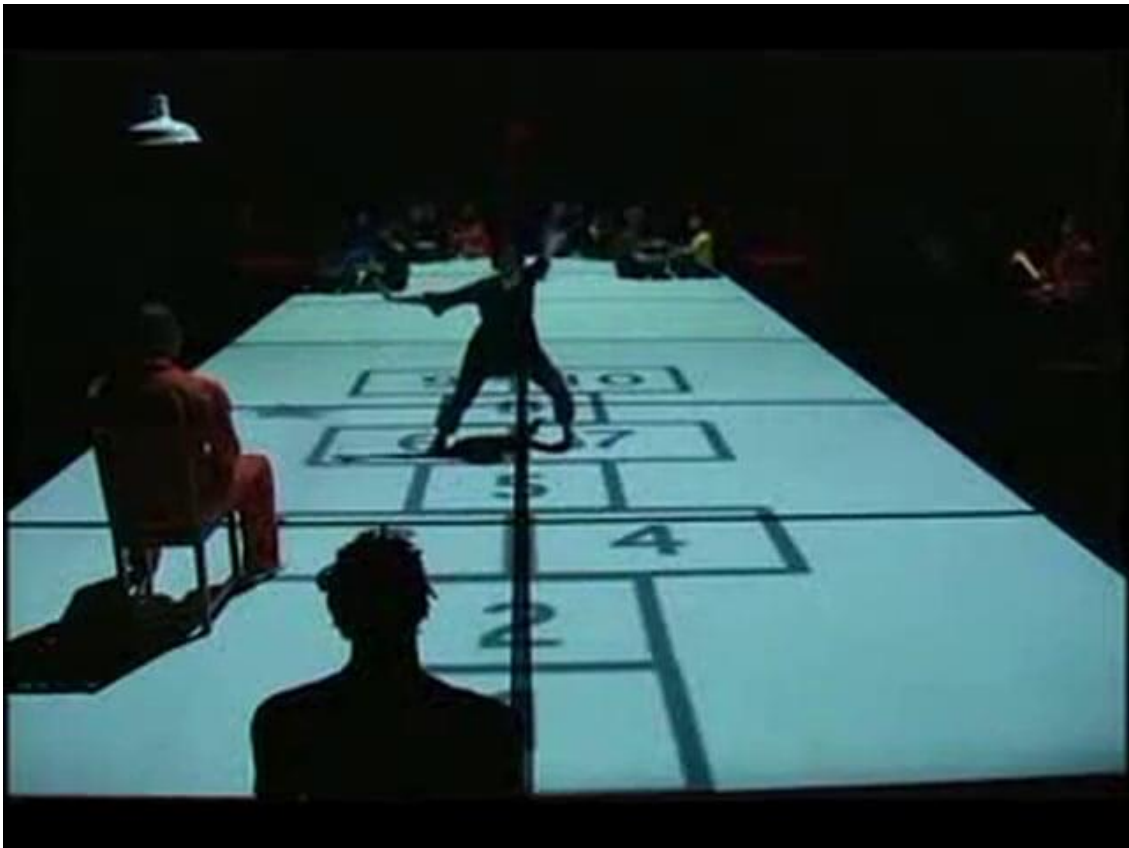
Figura 31, 32, 33, 34, *Norman* [Fotografies]. (2009).

Consultat a <http://www.centennialtheatre.ca/all-series/single-show/show/inormani-tribute-to-norman-mclaren-by-lemieux-pilon-4d-art.html> (Lemieux et Pilon 4D art)

3. *Chapel/Chapter* (cia Bill T. Jones). (2009).

*Bill T Jones / Arnie Zane Dance Company "Chapel/Chapter"* [Vídeo]. (2008).

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=OdAUqur3oC8> (Mercat de les Flors, 2008)



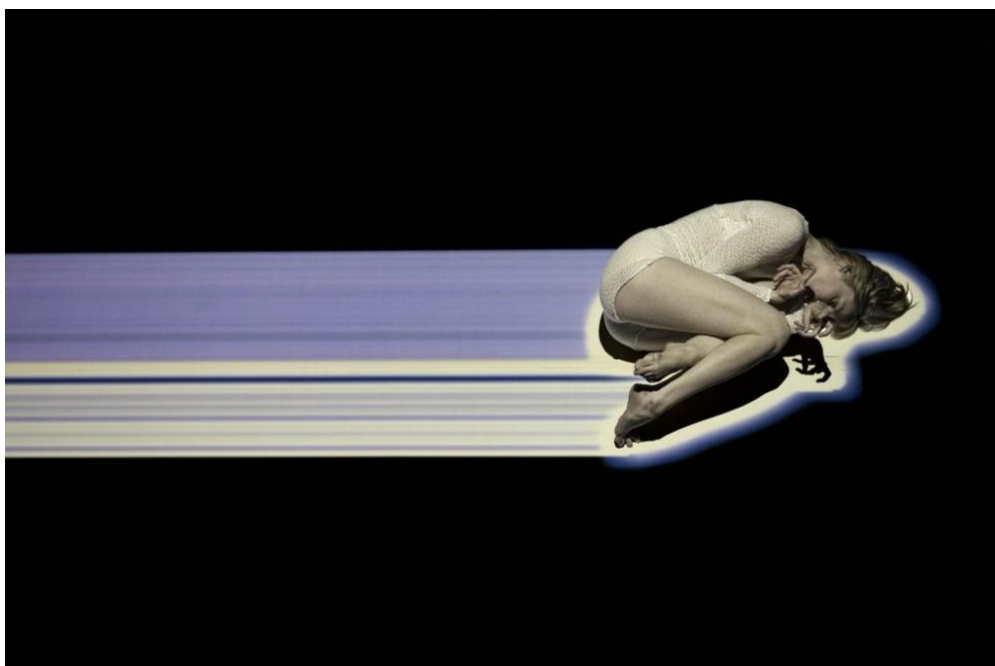
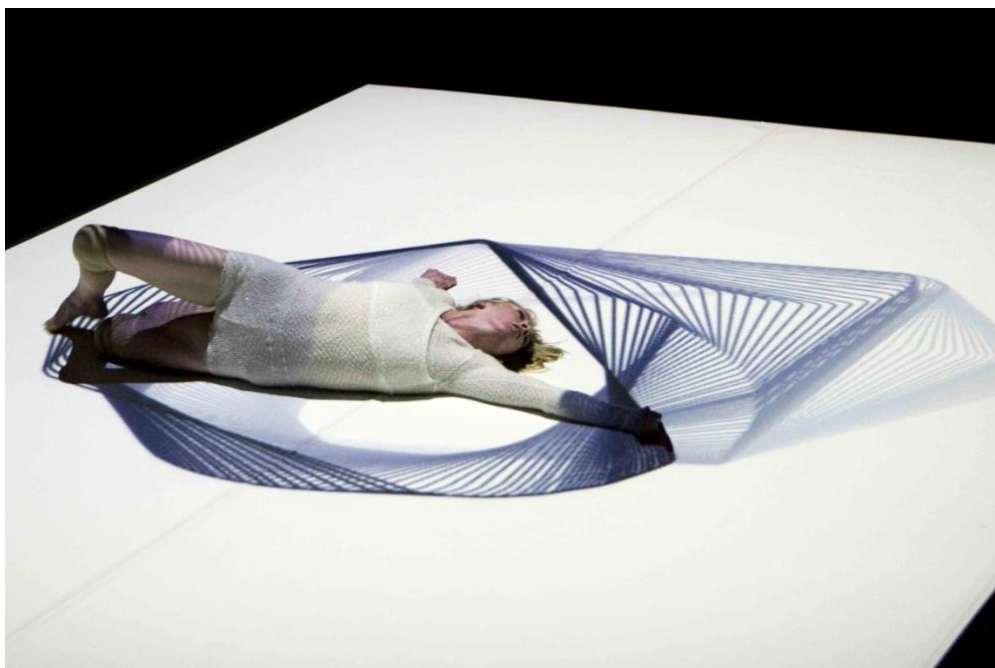
**Figura 35.** *Chapel/Chapter* [Fotografia]. (2009).

Consultat a <http://www.billtjones.org/repertory/past/chapelchapter/images.php> (New York Live Arts)

4. *Glow* (cia Chunky Move)

*Festival IDN: CHUNKY MOVE - 'Glow' [Video]. (2010).*

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=PZruDmlv2Ok> (Mercat de les Flors, 2010)



Figures 36, 37. *Chunky Move 3* [Fotografia]. (2011).

Consultat a <http://sareyyet.ps/festival11/?p=186&lang=en> (Ramallah Contemporary Dance Festival 2011, 2011)

5. *Principios Opuestos* (cia Erre que Erre). (2009).

*Festival IDN: ERRE QUE ERRE - 'Principios opuestos'* [Vídeo].

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=EaQr23ptB2g> (Mercat de les Flors, 2010)



**Figura 38.** *Imágenes de Ángeles Angulo* [Fotografía]. (2011).

Consultat a [http://principiosopuestos.blogspot.com/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://principiosopuestos.blogspot.com/2011_01_01_archive.html) (Erre que erre)

6. *Dunas* (cia María Pagès i Sidi Larbi Cherkaoui)

*Dunas Danza* [Vídeo]. (2009).

Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=w-4tSspuIgk> (Rodón, 2009)



**Figura 39.** *Dunas* [Fotografia]. (s.d.).

Consultat a <http://voltarivoltar.wordpress.com/2011/08/07/dunas-gran-teatre-del-liceu/> (Voltar i Voltar, 2011)



7. *Stocos* (cia Pablo Palacio i Muriel Romero)

*STOCOS* (Muriel Romero - Pablo Palacio) [Vídeo]. (2011).

Consultat a [https://www.youtube.com/watch?v=M\\_s3aXvbtfk](https://www.youtube.com/watch?v=M_s3aXvbtfk) (dancetechnv, 2011)





Figures 40, 41, 42, 43. *Stocos* [Fotografies]. (2011).  
Consultat a [http://www.pablopalacio.com/SONIC\\_DANCE.html](http://www.pablopalacio.com/SONIC_DANCE.html) (Romero, 2011)

8. *skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*) (cia Alícia Soto-Hojarasca i Posttheatre)

[Vídeo]. (2011).

Consultat a <http://vimeo.com/1557290> (post theater, 2009)



**Figura 44.** *skinSITEs* ver. XI [*cell out*] [Fotografia]. (2011).

Consultat a

[http://www.hojarasca-danza.com/documentos/spa/espectaculo\\_skin/dossier\\_skinsites\\_xiii\\_spa.pdf](http://www.hojarasca-danza.com/documentos/spa/espectaculo_skin/dossier_skinsites_xiii_spa.pdf) (Alicia Soto-Hojarasca y post theater [new york/berlin/tokyo], 2008)



9. *Prélude à la mer* (Thierry de Mey)

*Prélude à la mer* [Vídeo]. (2009).

Consultat a [http://www.charleroi-](http://www.charleroi-dances.be/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=78%3Aarchives&id=973%3Aprelude-a-la-mer-film&lang=en)

[dances.be/index.php?option=com\\_flexicontent&view=items&cid=78%3Aarchives&id=973](http://www.charleroi-dances.be/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=78%3Aarchives&id=973%3Aprelude-a-la-mer-film&lang=en)

[%3Aprelude-a-la-mer-film&lang=en](http://www.charleroi-dances.be/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=78%3Aarchives&id=973%3Aprelude-a-la-mer-film&lang=en) (Charleroi Danses)



**Figura 45.** *Repérage en mer d'Aral* [Fotografia]. (2009).

Consultat a [http://www.cite-musique.fr/pdf/note\\_programme/np\\_10078.pdf](http://www.cite-musique.fr/pdf/note_programme/np_10078.pdf) (Cité de la Musique)

10. *Before the Beep* (cia Kònic thtr)

*Before The Beep Excerpts* [VÍdeo]. (2011).

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=6k47JryV1vs> (Kònic thtr, 2011)

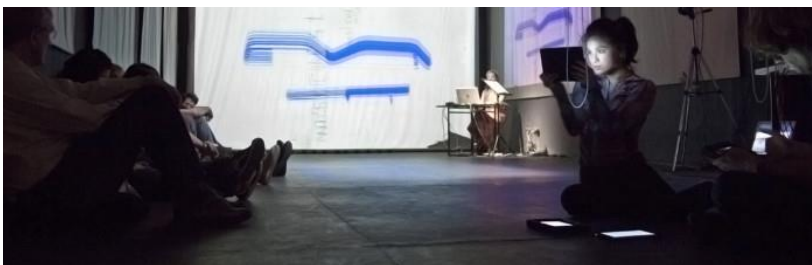
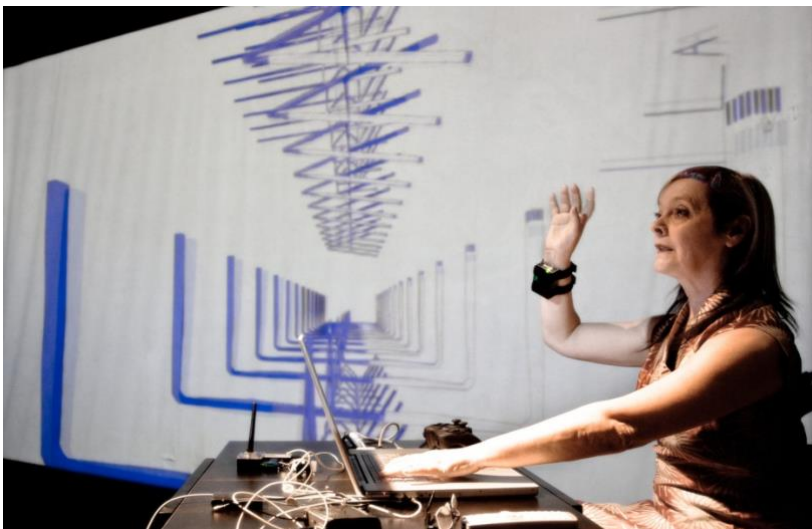


Figura 46, 47, 48. *Before the Beep* [Fotografies]. (2011).

Consultat a <http://koniclab.info/ca/?project=before-the-beep-2011> (Kònic thtr, 2014)

11. *e-Pormundos Afeto* (Kònic Thr i GP Poética/UFBA)

*Apresentação e Pormundos Afeto Brasília 2011* [Vídeo]. (2011).

Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=2aBdjbajHTE> (Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas (Salvador) i Kònic Thtr (Barcelona))



**Figura 49.** *Umbrals e-Pormundos Afeto* [Fotografia]. (2011).  
Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=2aBdjbajHTE> (Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas (Salvador) i Kònic Thtr (Barcelona), 2011)

12. *Protomembrana* (Marcel·lí Antúnez)

Antúnez Roca, M. *Protomembrana* (2006) *Interactive Performance*. Demo 3'7" [Vídeo]. (2009).

Consultat a [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_vhk5OSkcU](https://www.youtube.com/watch?v=g_vhk5OSkcU) (Antúnez Roca, 2009)



Figura 50. Rodríguez, C. *Protomembrana 2006. Interactive Performance. Face capture scene* [Fotografia]. (2006). Consultat a [http://marceliantunez.com/work/protomembrana/images/#!gal\[mg\]/9/](http://marceliantunez.com/work/protomembrana/images/#!gal[mg]/9/) (Roca, *Protomembrana 2006. Interactive Performance. Face capture scene*, 2009)

13. *Dansa en família* (Marcel·lí Antúnez)

No existeix cap vídeo ni fotografia de la sessió, però sí que es va registrar la sessió per escrit, tal i com consta a l'Annex B1, que porta per títol *Descripció dels espectacles presencials i documentació complementària*.<sup>528</sup>

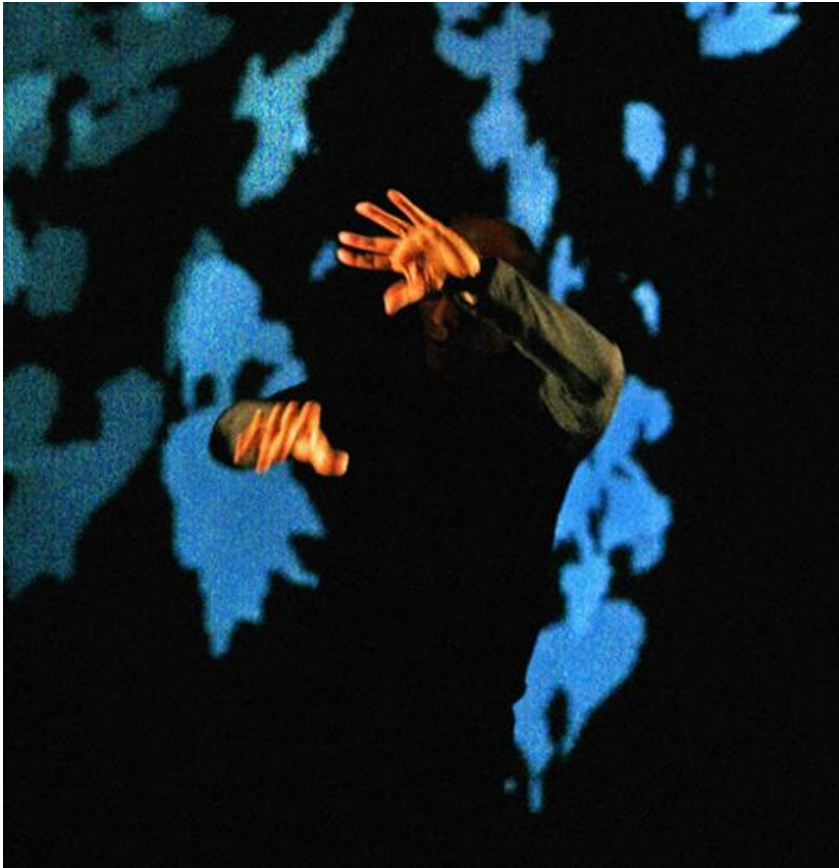
<sup>528</sup> Veure Annex B1, pàgines 239-249.



14. *Light Music* (Thierry de Mey)

*Festival IDN: THIERRY DE MEY - 'Light Music'* [Vídeo]. (2011).

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=c3KSmwL4KUo> (Mercat de les Flors, 2011)



**Figura 51.** *Festival IDN: THIERRY DE MEY - 'Light Music'* [Fotografia]. (2011).  
Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=c3KSmwL4KUo> (Mercat de les Flors, 2011)

15. *12 Sketches on the Impossibility of Being Still* (Magali Charrier)

*12 Sketches on the Impossibility of Being Still* [VÍdeo]. (2011)

Consultat a <http://www.sadlerswells.com/screen/video/1225707406001#> (Sadler's Wells. London's Dance House)



**Figura 52.** *12 Podcasts: Absence and Presence in Thomas Demand and Magali Charrier's 12 Sketches* [Fotografia]. (2010).

Consultat a <https://theroamingeye.wordpress.com/2010/07/02/podcasts-absence-and-presence-in-thomas-demand-and-magali-charriers-12-sketches/> (Gavin)

16. *Continuum* (Manon le Roy)

*Trailer Continuum* [Vídeo]. (2011).

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=4wccWeGzBbY> (cinedans)



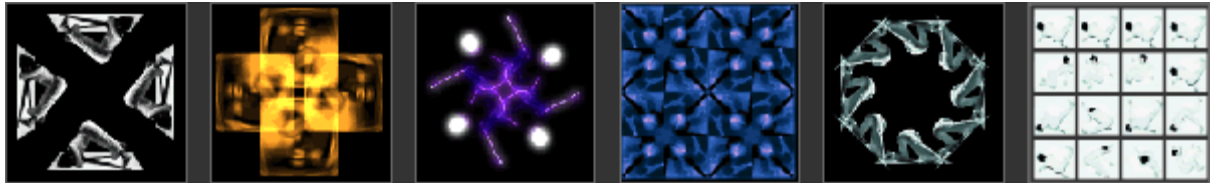
**Figura 53.** *Continuum* [Fotografia]. (2009).

Consultat a <http://es.unifrance.org/pelicula/31000/continuum> (UniFrance films, 2009)

17. *96 Détails* (cie Mulleras)

CieMULLERAS. *TRACES 96 details spectacle Compagnie Mulleras* [Vídeo]. (2009).

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=--icirPAEa8> (cie Mulleras)



Figures 54, 55. *TRACES 96 details* [Fotografia]. (2009).  
Consultat a <http://nu2s.blogspot.com/> (NU2's)



18. *Still/Live* (David Corbet i Simon Ellis)

*Documentation of Still/Live screendance installation* [Vídeo]. (2010).

Consultat a <http://vimeo.com/2329108> (shortly, 2009)



Figures 56, 57 . *Still/Live* [Fotografia]. (2009).

Consultat a <http://vimeo.com/2329108> (shortly, 2009) (shortly, 2009)

19. *Body intimacy BI#6 - Explode* (Florence Corin i Phillippe Jelli)

Mutin -Florence Corin, Philippe Jelli, Céline Verdan (s.d.). *Body Intimacy #1 - Le Poil* [Vídeo]. (2009).

Consultat a <http://www.mutin.org/explode.php> (Mutin, 2009)



Figures 58, 59. *BI#6 - Explode. Premier essai de la structure gonflable* [Fotografia]. (2009).  
Consultat a <http://www.mutin.org/explode.php> (Mutin, 2009)

20. *Cámara Oscura* (Hansel Nezza i Ángeles Ciscar)

*CAMARA OSCURA* by Ángeles Ciscar & Hansel Nezza [Vídeo]. (2011).

Consultat a <http://vimeo.com/23362282> (Ángeles Ciscar & Hansel Nezza)



Figures 60, 61: *CÁMARA OSCURA*. Una instalación de Ángeles Ciscar y Hansel Nezza [Fotografía]. (2009).  
Consultat a [http://www.nu2s.org/cas/p\\_instalacions.php?ida=68053](http://www.nu2s.org/cas/p_instalacions.php?ida=68053) (NU2's, 2011)

21. *Self Unfinished* (Xavier le Roy)

Xavier Le Roy "*Selfunfinished*" MPEG 4 [Vídeo]. (2011).

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=21nb1ueoBYE> (Mercat de les Flors, 2011)



**Figura 62:** Schoof, K. *Xavier le Roy, "self unfinished"* [Fotografia]. (1998).

Consultat a <http://xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr> (Roy)

22. *Retrospectiva Xavier le Roy* (Xavier le Roy i Fundació Tàpies)

Fundació Tàpies. "*Retrospectiva*" de *Xavier Le Roy* [Vídeo]. (2013)

Consultat a [http://www.youtube.com/watch?v=PMgeV\\_AM1XE](http://www.youtube.com/watch?v=PMgeV_AM1XE) (Fundació Tàpies, 2013)

S'ha inclòs també la *Retrospectiva Xavier le Roy* (emplaçada a la Fundació Tàpies) i l'espectacle *Self Unfinished*, protagonitzat per Xavier le Roy, ambdós per la seva rellevància com a mostra de pràctica performativa avantguardista (maig 2012) ja que, malgrat no inclouen cap tecnologia digital en la seva concepció, expliquen el fenomen de coreografia expandida que, de manera intrínseca, la relació dansa-tecnologia digital incorpora.

La metodologia utilitzada en l'anàlisi de les obres seleccionades es concentra en el seguiment transversal dels apartats que s'especifiquen esquemàticament. A l'annex també s'adjunta una descripció detallada de cada obra, així com es completa el capítol dels crèdits corresponents a cadascuna de les actuacions que figuren al llistat.

Heus aquí els temes tractats en la descripció general: tipus d'actuació o espectacle: la hibridació dels gèneres, les eines digitals, les tipologies d'espais i el llenguatge coreogràfic; l'equip humà: el coreògraf- performer, l'interactor i l'enginyer informàtic i/o el/la videasta; els elements constitutius de la composició coreogràfica: la gramàtica coreogràfica, la narrativitat i poètica, els nivells d'interacció, la corporalitat expandida i les tipologies de corporalitat: les tipologies d'espais i les tipologies de temporalitat: el paradigma digital i sistemes de producció: fase de preproducció fase de producció (recursos espacials, informàtics i intel·lectuals) i la procedència geogràfica; la fase de postproducció (factors i eines de comunicació).

#### 5.4.1. Tipus d'actuació o espectacle

Intentar establir actualment una categorització universal, vàlida per a tots els espectacles que han incorporat tecnologia digital a occident és, a banda d'impossible, inútil, perquè per exemple, mentre el lector llegeixi aquestes línies, molt possiblement ja hagi sorgit la possibilitat de modificar alguna de les tecnologies digitals avui emprades en espectacles de dansa. Per tant, atès el caràcter obsolet de qualsevol maquinària o programari digital, sembla absurd intentar establir cap classificació que concreti o detalli el que avui encara podem diferenciar.

Això no obstant, s'ha considerat interessant de cara a una posterior classificació, l'intent de repensar la nomenclatura de certs tipus d'espectacle, atesa la confusió terminològica a la qual s'ha vist abocada la dansa de les tres darreres dècades.

Sintetitzant l'apartat corresponent a dansa amb mediació digital, s'estableix una possible classificació d'allò contemplat i pensat. D'una banda, a l'era predigital els espectacles de dansa eren classificats bàsicament en funció de la gramàtica corporal utilitzada, és a dir, de l'estil de llenguatge corporal utilitzat (dansa històrica, dansa clàssica, dansa moderna, dansa postmoderna o dansa contemporània, per exemple) i encara més específicament, del tipus de codificació emprada (com podrien ser els mètodes Graham, Cunningham, Limón, la tècnica *contact improvisation* o *body contact*, etc.).

Ja a finals del segle XX, cap el 1980, apareixia la videodansa –encara analògica– esdevenint un gènere a part de l'espectacle de dansa, pròpiament dit. Amb l'arribada del que és digital, a banda de les distincions anteriors, la diversificació d'adjectius es fa palesa per causa de la multiplicitat de factors. Així, en funció de les disciplines integrades en

l'espectacle, per exemple, podem parlar d'espectacles multimèdia *Chapel/Chapter*<sup>529</sup>, de caire documental (*Norman*), de tallers (*Dansa en família*), de conferències (*Protomembrana*) o senzillament, de *performances*.

En funció del lloc on s'esdevé, en canvi, apareixen els *site-specific*<sup>530</sup> o “llocs específics” redissenyats a mida per a cada entorn espectacular, com també hi encabim la teledansa i les actualment anomenades “pràctiques performatives”<sup>531</sup>, situades a l'avantguarda de les darreres tendències, no encaixables fàcilment dins del patró d'espectacle de dansa. Aquestes ambigües “pràctiques performatives” estan habitualment ubicades en espais no tradicionalment destinats a convertir-se en espectaculars (una galeria d'art, un espai urbà o un parc poden ser l'emplaçament habitual), per bé que poden tenir lloc en entorns escènics tradicionals. Sigui com sigui, s'acostuma a qualificar com a tal, tot allò que no és classificable ni com a espectacle de dansa (sigui per raons espacials, gramaticals o temporals) ni com a instal·lació, inclogui o no tecnologia digital.

Quant a l'eina digital emprada, finalment es pot parlar de teledansa, un quasi gènere de dansa contemporània, practicable arreu on hi hagi un intèrpret que desitgi dialogar – mitjançant la pantalla – amb un altre, situat en un altre punt geogràfic, i arreu on existeixi un equip humà i tecnològic que ho pugui fer possible. També aquí podem esmentar la videodansa, l'espectacle multimèdia i la instal·lació.

---

<sup>529</sup> Multimèdia és un sistema que utilitza més d'un mitjà de comunicació al mateix temps en la presentació de la informació, com el text, la imatge, la animació, el vídeo i el so.

<sup>530</sup> *Site-specific* és una instal·lació o obra d'art creada per existir en un lloc determinat. En general, l'artista té en compte el lloc alhora de fer la planificació per a la creació de l'obra d'art. El terme va ser promogut per l'artista Robert Irwin (1928), però en realitat va ser utilitzat per primera vegada a mitjan dècada de 1970 per part d'escultors com Lloyd Hamrol (1937), que havia començat l'execució d'encàrrecs públics per als grans centres urbans.

<sup>531</sup> Veure pàgina 317.

I també en molts d'ells són classificables en major o menor mesura, d'una capacitat dialoal, a través de sistemes de captura d'informació del moviment: el taller *Dansa en família. Espai d'experimentació artística*; l'espectacle *Before the Beep* de Kònic thtr; la videodansa *Light Music*; l'espectacle de flamenc i contemporani *Duna*; *Protomembrana 2006*, *Conferència Mecatrònica*; la peça contemporània realitzada amb intel·ligència artificial *Stocos*, i *Glow*.

D'un caràcter molt més experimental que espectacular, en canvi, sempre amb la intervenció d'enregistraments de vídeo, hi ha les instal·lacions següents: *96 Détails*, vídeo instal·lació; *Body Intimicy BI#6 - Explode*, vídeo instal·lació; *Still/Live*, vídeo instal·lació de dansa interactiva; *Cámara Oscura*, instal·lació interactiva de videodansa.

Pel que fa al tipus de llenguatge coreogràfic, a l'era digital es manté l'ordenació predigital, no obstant es matisa, des de la revisió que es realitza en la contemporaneïtat, afegint els adjectius *neoclàssic* i *postmodern*, per exemple.

Si es realitza una anàlisi concreta de tot allò que s'ha pogut contemplar en directe els darrers quatre anys, entre els 22 espectacles de dansa escènica i instal·lativa, hi ha deu espectacles on els intèrprets que actuen tenen coneixements profunds de la gramàtica corporal. Podem potser parlar doncs d'espectacles de dansa, pròpiament dits.

D'entre aquest llistat hi ha quatre instal·lacions, i en esmentar-les com a tals per part de l'autora, es coincideix amb els seus creadors. Malgrat tot, hi ha formats que, des de fora, són difícils de classificar, com és el cas de *Before the Beep*, de Kònic thtr, que ells mateixos qualifiquen alhora d'"instal·lació, de *performance* i d'espectacle de teatre i dansa", o com pot



ser també la *Conferència Mecatrònica Protomembrana*, que Marcel·lí Antúnez anomena “*performance*” perquè malgrat presentar-se sota un format de conferència –amb un inici i un final temporal determinat i programada en un auditori–, al mateix temps és una “*performance*” teòricament no ubicable en un espai espectacular i alhora, sense un temps determinat.

Mirant d'establir una línia tipològica entre tot el que s'ha contemplat i experimentat durant aquests anys, s'esmentarien els següents títols com a espectacles de dansa contemporània, pròpiament dita: *Norman*, *Chapel/Chapter*, *Glow*, *Principios Opuestos*, *Stocos*, *Event*, *Dunas* (que mescla dansa contemporània i flamenc). Es podria també incloure en aquest calaix contemporani el revolucionari *Self Unfinished*, que fa poc alguns han qualificat, com ja s'ha comentat, de “pràctica performativa”, per bé que, segons la definició que aquesta recerca utilitza com a referent, no hi pot estar inclòs, car és representat en una sala teatral, té principi i fi temporal concretat i sigui dansa o *non danse*, encara mostra moviment.

Així com *Norman* i *Chapel/Chapter* despleguen recursos tecnològics multidisciplinars, però malgrat tot, la dansa no deixa de ser-ne la protagonista, també es pot afegir que tenen un marcat accent dramàtic. A la primera obra, l'únic intèrpret presencial (n'hi ha d'altres de digitals) esdevé narrador de la biografia de Norman McLaren, pioner i antecessor en la hibridació de pintura abstracta, dansa i cinema, coberta d'una fresca patina irònica. Parlem en ambdós casos, d'un espectacle multimèdia. El complement sintàctic “de dansa” aleshores esdevé aquí secundari, perquè recorda massa la idea d'obra d'art total de Wagner o de Diaghilev com per reduir-se a una única disciplina artística.

En tots dos espectacles s'explica una història del passat: *Norman* s'acosta al format de biografia documental i *Chapel/Chapter* al de la novel·la negra (tot i que no presentada de manera lineal, temporalment parlant). Ambdues escenificacions comparteixen també un relat històric que intenta ser fidedigne amb el passat i amb el descobriment d'històries –de personatges desconeguts per a la majoria d'assistents– revelades de manera progressiva: la primera, des de l'exquisit humor que va caracteritzar el to vital del protagonista descrit i la segona, des del gèlid calfred que ens provoca la indefensió de sentir-nos identificats com a *voyeurs* passius dels atroços crims descrits en un diari novaiorquè.

*Chapel/Chapter* no deixa de poder ser considerat un espectacle perquè conjuga escenari i públic en silenci. Però va un pas més enllà que *Norman* perquè en primer lloc, la sala i l'escenari no es mantenen tal com eren al seu inici, sinó que s'adapta o es crea un espai específic allà on va aquesta obra. Per tant, es pot parlar d'un *site-specific*.

En aquest cas, el que es pretenia era involucrar emocionalment el públic de manera que, malgrat no fer-lo intervenir verbalment o gestualment (cosa que seria el primer pas en una interacció), sí que s'aconsegueix que se senti profundament immers en el drama que es va desgranant lentament per acabar provocant un xoc, quan les peces del cruel trencaclosques encaixin en la seva ment i compregui l'abast de les descripcions: la majoria d'ells eren crims perpetrats per psicòpates. Així doncs, s'al·ludeix a un segon graó de l'escala del diàleg pregunta-resposta, encara no tangible, acostant-se un xic més al que Jaffré proposaria com a intersecció dansa-tecnologia.

L'encontre dansa-tecnologia però, es podria reconèixer molt millor en l'obra *Ghostcatching* del mateix Bill. T.Jones, ja esmentada al capítol anterior<sup>532</sup> que de moment, però, no va deixar de ser una incursió, molt rellevant això sí, en la trajectòria d'aquest artista.

Per tot plegat, es conclou l'anàlisi de *Chapel/Chapter* afirmant que integra de manera intel·ligent recursos tecnològics per ajudar a descriure uns fets reals i dramàtics. Curiosament s'observa com, tant en *Norman* com en *Chapel/Chapter*, el guió ens apropa de forma evident al teatre, el primer en una espècie de biografia documental i en el segon, a una mena de novel·la (realitzant *flashback* mitjançant les declaracions dels presoners que inicien l'obra) i en ambdues, remuntant-se al passat. El gènere teatral predomina en totes dues obres: és l'esquelet que les vertebrava i la tecnologia hi treballa de manera indiscutible al seu servei. El discurs narratiu aquí s'executa per diverses vies: moviment, imatge, veu i música. Es podria convenir que els recursos no són tan diferents, però la realitat és molt diversa. De fet, tal com declarava el mateix Jones en una roda de premsa, aquest és un espectacle que es remet al teatre grec.

Per la mateixa raó, es dedueix que som davant d'una tragèdia grega i com aleshores, s'hi inverteixen tots els recursos artístics i tecnològics que coneixien per aconseguir sacsejar l'esperit dels assistents. Igual que aquí. I de fet, no se n'ha sortit indiferent: ser testimonis dels crims fa sentir-se còmplice o fins i tot, delinqüent i jutge alhora. L'objectiu emocional que s'havia plantejat Jones s'assoleix, com d'una altra manera, també ho havia aconseguit *Norman*. Així doncs, si a Grècia s'instruïa mitjançant l'emoció, se'n constata la seva continuïtat vessant-hi tot el que avui sabem fer per aconseguir-ho. Només se n'ha canviat la forma.

---

<sup>532</sup> Veure pàgines 399-403.

Si en *Norman* predomina la verticalitat, de les múltiples pantalles superposades i de la figura del ballarí, pràcticament sempre dret i ballant dret (o com a molt, assegut en una cadira), a *Chapel/Chapter*, trobem que s'equilibra quasi al 50% la verticalitat amb la horizontalitat: molt sovint els ballarins s'arrosseguen, es desplacen, es mouen pel sòl. De forma reiterativa, apareixen imatges a la catifa que fa de pantalla i en ella es contempla perfectament, de la cadira estant, les papallones, les lletres, les imatges...que s'hi projecten i ajuden a desxifrar el que es vol mig explicar. El terra doncs, adquireix un relleu que a *Norman* no tenia.

A nivell formal doncs, la dansa va diluint la forma que la definia. Això és comparable a uns dels paràmetres que proposa André Lepecki: la dansa horitzontal, malgrat no arribar a l'extrem d'oblidar la vertical com fa *La Ribot*, per exemple.<sup>533</sup>

Una diferència respecte a *Norman*, a banda del registre inequívocament dramàtic que té *Chapel/Chapter*, és el fet que aquí els espectadors es poden veure entre ells durant l'espectacle: la llum no sempre està apagada. L'objectiu de l'espai visible no és altre que aconseguir que es posin al lloc dels testimonis que presenciïn crims o dels jutges o del tribunal popular que els ha de jutjar. O per contra, que entrin a l'església a resar per tots ells en la penombra. Així de fàcilment s'arriba a comprendre on es troba l'espectador en cada escena. No es tracta d'una *performance* o d'una instal·lació on tothom es veu, però es pot afegir que puntualment *Chapel/Chapter* ho és.

La hibridació ateny un grau superior amb *Chapel/Chapter*. Encara hi ha un escenari, tanmateix específic; encara hi ha uns ballarins, però que alhora són actors i cantants; encara

---

<sup>533</sup> Veure pàgines 335-337.

hi ha dansa, però cada cop més acompanyada de gest i de moviment horitzontal; encara hi ha un públic, però que també es converteix –en silenci– en actor dins l'església (a les fosques) o dins la sala de judici (amb llum); encara hi ha un espai per als ballarins i un per al públic, si bé al costat seu s'hi situen alguns ballarins i els cantants; encara hi ha predomini de la dansa, però la tecnologia l'acompanya per poder fer comprensible el discurs fragmentat. Sense ella, no s'arribaria a comprendre la narració.

Això ja no és un espectacle multimèdia, sinó un íntim relat que explica amb les mínimes paraules el que es massa dur per ser escoltat amb l'oïda. Jones ha trobat la manera de fer-ho comprensible i digestible: a petites dosis i amb els petits indicis o rastres que cada disciplina es permet d'insinuar. L'efecte però, serà a to amb la tragèdia grega: catàrtic.

*Before the Beep* (de Kònic thtr), com es deia més amunt, és difícil de classificar. D'una banda, conté trets de *performance* instal·lativa perquè es demana la participació del públic (quan és convidat a fer l'aperitiu, a disfressar-se, a manipular *Ipads* i *Iphones*, a moure's en l'espai per comprovar l'efecte sonor dels sensors, a desplaçar-se d'una sala a l'altra, etc.), però alhora, existeix un reduït espai temporal on la ballarina Sachiko Fullita dansa horitzontalment. El component teatral també hi és present mitjançant la veu omnipresent de Rosa Sánchez, que ens pot recordar fàcilment un programa televisiu a l'estil de *Gran Hermano*. Primer des de la invisibilitat i després, des de la proximitat física, un cop oberta la cortina pantalla (–no era una paret?) que permet accedir a un espai immens on se la descobreix amb micròfon inalàmbric (*wireless*) i on fa seure en cercle, envoltant els ginys digitals amuntegats sobre les taules de Sánchez i d'Alain Baumann. És part d'una telerealtat

(*reality show*). En acabar, el desconcert pel factor sorpresa no és menor que la sensació de trobar-se davant d'un projecte, potser *in progress*<sup>534</sup>.

Molt diferent en la seva concepció és *skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*) que malgrat la innovació que presenta, no deixa de ser un espectacle de dansa. Per començar, *skinSITEs* se situa en un racó del vestíbul circular del complex del Mercat de les Flors de Barcelona. Seria lògic pensar que la tria d'aquesta ubicació podria convertir aquesta actuació en una *performance* i de fet, la mateixa autora la categoritza com a tal, però el cert és que, continuant amb la premissa establerta, el concret minutatge (de 15 minuts) i la clara separació de rols entre intèrpret i públic, no ens permet l'encaix dins d'aquesta darrera opció.

En segon lloc, igual que els espectacles comentats anteriorment, conté un efecte sorpresa *in crescendo* que parteix d'un lleu desconcert nostre fins a assolir, com succeïa a *Chapel/Chapter*, un estadi quasi violent on el que es representa passa a ser presentat directament, sense ni tan sols la mediació de la pantalla: la intèrpret –físicament presonera– apareix per fi inequívocament nua en tots els sentits, responent a les preguntes: qui és?, on som? Ara és quan se la comprèn, abans esculpint-se a crits darrere el plàstic frontal o intentant emmotllar-se contorsionísticament a l'estretor del marc de fusta: tot era pantalla digital!

El tercer punt que defineix la peculiaritat d'aquesta obra és el que s'anomena *site-specific*, és a dir, un espectacle que està adaptat a l'entorn on es contemplarà. *skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*) i *Chapel/Chapter* comparteixen aquesta especificitat a la carta.

---

<sup>534</sup> *Work in Progress*, o *Work in Process*, Treballs en curs o treball en procés, WIP sigla, és una frase en anglès que s'utilitza amb freqüència per la designar un treball en progrés, sense acabar i que ha requerit una inversió.

El que de moment s'està anomenant “pràctica performativa” pot incloure tot allò que es fa difícil d'ubicar en formats clàssics, ja sigui per causa del llenguatge gramatical o de l'espai temporal i físic. Aquest podria ser el cas dels següents títols: *Retrospectiva Xavier le Roy* (Fundació Tàpies), *Light Music* (Thierry de Mey), *Protomembrana* (Marcel·lí Antúnez), *Dansa en família* (taller amb Marcel·lí Antúnez).

La Conferència *Mecatrònica Protomembrana* i el taller *Dansa en família*, ambdues de Marcel·lí Antúnez, teòricament no poden ser citades com a *performances* perquè el propi títol que les presenta, ja n'indica el contrari: la primera és una conferència estrambòtica i divertidíssima, mentre que la segona és un taller familiar de dansa que culmina amb l'enregistrament digital de les coreografies familiars, posteriorment manipulables per les mateixes famílies. La petja de la tecnologia, és present en totes dues concepcions, no obstant només en la primera, té un caràcter netament interactiu.

De la mateixa manera que es realitzen exposicions retrospectives de l'obra d'un artista plàstic, la *Retrospectiva Xavier le Roy* ocupa l'espai destinat a exposicions temporals en un museu d'art contemporani, concebut com a caixa blanca –tal i com li correspon–. Aquí les obres tridimensionals i estàtiques es desplacen en el temps i en l'espai, en les figures dels ballarins que mostren sincrònicament i diacrònicament, les coreografies de Le Roy. El visitant, ja no espectador ni usuari, no pot conèixer ni l'inici ni la fi de l'exposició i pot dialogar lliurement amb les obres vivents, movent-se per l'espai i parlant amb cada intèrpret.

L'audàcia de *Light Music*, en canvi, rau en el fet de saber construir un espectacle on el moviment d'unes mans de percussionista que ballen en la foscor, interactuant amb la llum per generar imatges i sons. Així com la *Retrospectiva* expandeix la relació exposició-pintura

obrint la possibilitat a una nova variant exposició-dansa, també *Light Music* irradia la llum espectacular cap a la màgia d'unes mans esculpint i escrivint l'espai.

En funció de l'emplaçament és possible també categoritzar o adjectivitzar l'espectacle de dansa. Així, cal anomenar la teledansa, en el cas de *e-Pormundos Afeto* (Kònic thtr, on la intèrpret femenina balla davant nostre, al terra del Foyer del Gran Teatre del Liceu, mentre el seu *partenaire* masculí, ho fa a kilòmetres de distància, a Brasília (Brasil). Un interactua amb l'altre, en el difícil equilibri de contemplar-se alhora a si mateix (pantalla 1), a l'altre (pantalla 2) i a la coreografia conjunta (pantalla 3).

Quant a diferenciacions nascudes de la tecnologia, pròpiament dita, es pot citar, a banda de la teledansa i de l'espectacle multimèdia, la videodansa i la instal·lació.

La videodansa, de fet, pot ésser considerada un gènere i per aquest motiu, aquí es podria obviar, donat que aquesta tesi està focalitzada cap a la tecnologia digital, excloent-ne per tant, tot allò predigital. D'altra banda, havent-se donat el cas, que s'ha assistit a diverses mostres de videodansa, emmarcades en el si del Festival Imatge, Dansa i Nous Mitjans 2011 (IDN), s'ha cregut d'utilitat almenys esmentar allò contemplat.

En aquest sentit, *Prélude à la mer* (creació de Thierry de Mey), una exquisida videodansa on la interacció de música, imatge cinematogràfica i coreografia expandeixen els seus límits artístics per abraçar l'excel·lència.

Sota el títol *Short Dance Films, traspasant la frontera entre gèneres* es recullen mostres internacionals de joves autors de videodansa i en totes elles, el comú denominador és la fusió



de disciplines de tota mena. A tall d'exemple, la finalista *12 Sketches on the Impossibility of Being Still* enregistra imatges temporalment seccionades i dibuixades, creant un efecte còmic i sorprenent alhora que podria recordar el que dècades enrere ja féu McLaren<sup>535</sup>.

Les instal·lacions amb les quals s'ha pogut interaccionar (entre l'any 2009 i el 2012) són totes molt diferents entre elles: *96 Détails* (companyia Mulleras) es redueix a un ordinador; *Still/Live* és projectada sobre una gran pantalla; *Body intimacy#6 Explode* infla un gegant globus corpori informe, i *Cámara Oscura* s'adapta a la forma circular del vestíbul d'entrada del Mercat de les Flors de Barcelona.

Totes elles requereixen l'acció del visitant, prement un botó o movent el ratolí (a *Still/Live*, *Body intimacy#6 Explode*, *96 Détails*); o bé, de l'usuari, penetrant en l'estructura circular de la *Cámara Oscura*, desplaçant-se al voltant de la superfície il·luminada, pujant-la i baixant-la per poder apreciar-ne els canvis coreogràfics de les imatges enregistrades.

*Cámara Oscura* es tracta d'una instal·lació interactiva de videodansa situada enmig del vestíbul del Mercat de les Flors. Aquesta ubicació es mantindrà tot la llarg del festival IDN (Imatge, dansa i Nous Mitjans) 2011. La instal·lació és un construcció rodona en un vestíbul també circular. Els participants acoblen els cascos que se'ls facilita a l'entrada i pugen cinc graons per accedir dins la *Cámara Oscura*. Una pantalla rodona d'uns dos metres de diàmetre, exposa a nivell horitzontal enregistraments de ballarí Hansel Nezza. Al centre de l'habitació hi ha una pantalla horitzontal i circular. La imatge projectada en ella mostra un personatge des de dalt que desenvolupa una coreografia, Movent la pantalla de dalt a baix és

---

<sup>535</sup> Veure pàgines 158-165.

possible enfocar els diferents personatges de la constel·lació i descobrir la relació entre ells, el caràcter de cadascun i establir nexes narratius entre els diferents personatges de la imatge.

#### **5.4.2. L'equip humà**

L'equip humà que habitualment treballa en la producció d'una obra de dansa amb mediació tecnològica inclou, a banda d'aquelles persones que s'ocupin específicament de la postproducció, tres especialistes: l'intèrpret, el coreògraf i l'informàtic. Aquest tres rols poden ésser assumits per tres, dues o fins i tot, una sola persona.

A banda d'aquestes funcions, cal contemplar la seva incidència sobre el destinatari de l'actuació, sense el qual l'obra no tindria sentit: l'espectador.

##### **5.4.2.1. *El coreògraf i el performador***

Com ja s'ha pogut apreciar en la història de la dansa, en l'etapa predigital, les tasques d'intèrpret i de coreògraf clarament separades i sovint mediades per la figura del mestre de ball, que traduïa el que estava prèviament codificat per escrit. En la mesura que la història de la dansa atorga llibertat a l'intèrpret, aquest tendirà progressivament a interpretar –literalment parlant– allò escrit i per tant, anirà esdevenint un segon coreògraf. El pas següent, ja al segle XX, serà coreografiar i interpretar alhora des de la mateixa persona.

De manera incipient, a partir de Nijinski, els dos primers rols es varen fusionar en un de sol, tenint com a continuadores les pioneres de la dansa moderna, postmoderna i contemporània. I encara, en la nostra actualitat escènica, quan parlem de dansa, sovint

associem la coreografia<sup>536</sup> al mateix ballari (o a un dels dos ballarins solistes) que la interpreta. Això succeeix quan, de manera general, la companyia de dansa o el projecte de dansa no inclou més d'un ballari. Si pel contrari, estem parlant de companyies amb un cos de ball, com poden ésser la Merce Cunningham Dance Company o la Martha Graham Dance Company. Aleshores no s'acostuma a identificar el coreògraf amb l'interpret, per bé que a voltes s'esdevé el contrari.

A l'era digital en el si de les companyies emergents de dansa avantguardista es tendeix a incorporar estris digitals en escena, ja sigui als solos o bé, als duets. Això mateix ha succeït en la majoria de casos, on hi havia un únic o dos solistes –exceptuant el duet de *Principios Opuestos*–: *Norman* (1), *Principios Opuestos* (2), *Dunas* (2), *Stocos* (2), *Self Unfinished* (1), *Protomembrana* (1), *e-Pormundos Afeto* (3), *Light Music* (1), *skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*) (1), *Before the Beep* (2), *Cámara Oscura* (1), *Body Intimicy#6 Explode* (1).

Resulta evident doncs, que el solista esdevé coreògraf quan no existeix un cos de ball, situació que es reproduïx amb o sense la inclusió de tecnologia digital. De la mateixa manera, rarament trobem el coreògraf enmig dels ballarins si es tracta d'una companyia convencional (aquí no s'hi podria incloure per exemple, Lemieux et Pilon que, tot i ser una companyia, no té un cos de ball ja que se situa en un terreny tan ambigu com és el multimèdia) i parlem, per tant, de rols diferenciats.

Les dues generalitzacions (separació de rols i coreògraf no present a l'escena) són aplicables a *Glow* (1), *Chapel/Chapter* (10), *Event* (13), *Retrospectiva Xavier le Roy* (16), *Prélude à la mer* (2), *12 sketches on the impossibility of being still* (2). A la videodansa

---

<sup>536</sup> Entenent per coreografia una acció més inclusiva que la tradicional o allò que s'expandeix en d'altres entorns no necessàriament dansats o, potser, no dansats.

*Continuum* hi apareixen els dos gèneres representats en un grup de joves (6). Tanmateix no és estrany que els mateixos intèrprets participin en major o menor mesura en la construcció del discurs coreogràfic (una mica a *Retrospectiva Xavier le Roy*, o del tot a *Dansa en família* i a *Still/Live*).

Hi ha ocasions, com passa a les vídeo instal·lacions *Body intimacy#6 Explode*, a *96 Détails* o a *Still/Live*, on no hi ha intèrprets reals, sinó enregistrats, el moviment del quals no es produeix si no és accionant algun enginy.

Sigui com sigui, la tendència observada en el si de la dansa mediada per la tecnologia és la progressiva desaparició de les companyies de dansa contemporània compostes per un cos de ball, per ésser substituïdes per companyies de dimensions reduïdes, on coreògraf/s i intèrpret/s són la/es mateixa/es persona/es i encara més sovint, per personalitats individuals que s'associen entre elles per treballar conjuntament un projecte específic.

Possiblement aquesta reducció de recursos humans tingui a veure amb dos factors: d'una banda, el fet que si es decideix incorporar mitjans digitals en el procés, s'encareix enormement la producció. D'altra banda, incorporar un especialista en informàtica a l'equip de treball, significa que haurà de treballar en interacció amb el coreògraf i intèrpret/s, cosa que dificultarà i fins i tot, entorpirà, la dinàmica de treball del grup, creant majors tensions entre tots els membres de treball. La constatació d'aquest increment de complexitat comunicativa vindria a explicar la reducció del nombre de components.

Quant al gènere de l'intèrpret solista, cal dir que predomina el masculí (vuit espectacles) per sobre del femení (cinc espectacles): *Norman*, *Principios Opuestos*, *Self Unfinished*,

*Protomembrana, Light Music, Cámara Oscura, Retrospectiva Xavier le Roy, Dansa en família.*

En canvi, en aquests espectacles les protagonistes es concentren en una o dues dones (dues protagonistes femenines al cas de *Stocos i de 96 Détails*): *Stocos, Glow, 12 sketches on the impossibility of being still, skinSITES, v. XIII (memento mori), Before the Beep, 96 Détails.*

Per contra, hi ha obres que presenten duets masculí-femení (*Prélude à la mer, Dunas*), o d'altres que mostren el cos de ball on no predomina de manera clara cap gènere (*Chapel/Chapter, Events, Still/Live, Retrospectiva de Xavier le Roy*).

I finalment, n'hi ha que presenten una massa informe asexualada, com inicialment insinua *Body intimacy#6 Explode*, per acabar endevinant la imatge femenina en gestació al bell mig del globus gegantesc.

#### **5.4.2.2. L'interactor**

En la història de l'espectacle, a partir del segle XIX, de manera genèrica i progressiva, podem trobar dos tipus d'espectador. El primer neix amb la incorporació de l'electricitat a la sala teatral.

L'assistent que abans anava a passar una jornada social completa, compartint conversa i àpats mentre sentia –enlloc d'escoltar– la música de fons, ara contempla i escolta en silenci, obligat per la foscor, a focalitzar mirada i interès. L'aparició de la quarta paret va comportar

aleshores un major apropament intel·lectual a l'artista i a la seva producció i que, per tant, va desenvolupar la concentració i la capacitat crítica per part de l'espectador.

D'aquesta manera s'establí el –bon– costum de l'escolta i del silenci com a resposta per part de l'espectador, únicament trencada pels aplaudiments (o potser no) al final de l'espectacle.

Aquesta rigidesa de rols, corresponent a una societat occidental que actuava de manera jeràrquica –i molt sovint, abusiva– en la resta de relacions socials (mestre-alumne, pares-fill, monarca-súbdit, amo-jornaler, mestressa-minyona, metròpoli-colònia, etc.), començarà a esquerdar-se amb la progressiva introducció de la democràcia. El sistema democràtic proposava una nova manera de comunicar-se entre les persones a nivell civil, i tard o d'hora, aquest nou paradigma havia d'acabar afectant els rols espectador-artista.

La quarta paret doncs, anirà fragmentant-se, en alguns casos de manera accelerada i fins i tot, violenta (vegem per exemple, les *serate* futuristes) i en d'altres, més asserenadament i per tant, més lentament. Però finalment, en precipitaran la fi diversos factors: potser l'enderroc del mur de Berlín (1989) en sigui un de previ i potser la tecnologia digital interactiva, en sigui la darrera causa.

Sigui com sigui, l'espectador que interactua de manera activa, ja no únicament assegut a la platea del teatre, esdevindrà participant en *performances* o actuacions performatives, com també usuari en produccions de caire instal·latiu.

Pel que fa a les categoritzacions esmentades per definir l'espectador, si s'hagués de graduar el diàleg espectador-producció en un regulador *in crescendo*, trobem que l'espectador és només contemplador quan es disposa a veure i escoltar creacions cinematogràfiques de dansa, com són *Prélude à la mer* i *Short Dance Films*. Aquesta distància entre la pantalla i l'auditori s'escurça, físicament i metafòricament, en aquelles produccions com *Events*, *Glow*, *Dunas* i *Stocos*, atesa la qualitat intrínseca de proximitat que comporta l'actuació en directe.

*Norman* i *Chapel/Chapter* resulten un xic més properes encara gràcies al fort ingredient dramàtic que contenen, on la veu humana (en directe, al primer i en *off*, al segon) és un element d'apropament. Encara més, quan reclamen la participació del públic assistent, com requereixen al seu auditori Rosa Sánchez a *Before the Beep* i Marcel·lí Antúnez a *Protomembrana*. En tots ells la tecnologia intervé de manera dominant o dependent.

La relació espectadors-artistes pot esdevenir de complicitat en produccions de marcat caràcter irònic o humorístic. Si es pensa en el cas de *Self Unfinished*, el públic reia obertament descobrint la metamorfosi de le Roy convertint-se en un pollastre desplomtat, o si es vol en el somriure que esbossava l'audiència contemplant l'adolescent competició establerta entre els solistes a *Principios Opuestos* sobre una pista de discoteca, o en la comicitat dels moviments robòtics reproduïts en la *Retrospectiva Xavier le Roy*, o senzillament, en la lúdica participació en el taller *Dansa en família*.

En cap d'aquests plantejaments, la tecnologia digital hi jugava un rol important: a *Self Unfinished* i a la *Retrospectiva Xavier le Roy*, com ja s'ha comentat anteriorment, no existia; a *Principios Opuestos* no hi era present de manera determinant; i al taller *Dansa en família*, la diversió va ser constant, tant si hi intervenia la tecnologia, com si no.

En canvi, es poden presentar espectacles, on el suport tecnològic predefineix el format resultant, tant en espectacles escènics (la teledansa *e-Pormundos Afeto*, en la producció performativa *Light Music* i en l'espectacle *site-specific skinSITEs, v. XIII (memento mori)*) com en les instal·lacions *96 DETAILS, Still Live, Body intimacy* i *Cámara Oscura*.

En totes aquestes obres comentades s'exigeix un exercici intel·lectual de comprensió per part de l'espectador. En alguns casos, l'assistent ha d'encaixar peces d'un complex trencaclosques que no es revela fins al darrer instant, en un missatge secret, esfereïdor (*Chapel/Chapter*) o angoixant (*skinSITEs, v. XIII (memento mori)*). En d'altres, el discurs pot esdevenir instrospectiu (*Body intimacy*) o desacomplexadament banal (*Cámara Oscura*). Però en totes elles hi ha –implícitament o explícitament– algun element a descobrir, ja sigui pensant, mirant i escoltant o, en el cas de les instal·lacions, també manipulant o transitant.

#### **5.4.2.3. L'enginyer informàtic i/o el/la videasta**

La figura de l'especialista en informàtica pot ser fonamental en un duet que treballa colze a colze, al 50%, amb l'intendent. Aquesta interdependència entre tots dos especialistes però, pot arribar a convertir-se en autonomia si la seva tasca incrementa el coneixement de l'altra branca. Alhora, l'informàtic corre el perill d'intentar reivindicar, però ara públicament, el seu reconeixement com a vertader creador artístic de la companyia o projecte, provocant malestar en la seva relació professional.



Una altra qüestió, recurrent en totes aquestes produccions, és la diversitat terminològica i la confusió que l'acompanya, a l'hora d'esmentar els recursos digitals i el tipus de tècnics que han treballat en cada producció.

*Norman*, en ser concebut com a espectacle “multimèdia” per part dels seus creadors<sup>537</sup>, conté tal quantitat d'eines digitals (vídeos, doble digitals, hologrames, pantalles múltiples, música), que als tècnics que hi intervenen se'ls requeri signar una clàusula al seu contracte que en garantiria el seu secretisme. No és estrany que amb l'envergadura tecnològica sobre la qual s'estructura l'espectacle, hi hagi, al marge de la direcció sobre el disseny *media* i l'edició (Michel Lemieux i Victor Pilon), un regidor de vídeo, (Thierry Francis o Dave MacLeod), un ajudant del muntatge de vídeo (Thierry Francis) i fins a quatre caps *Machiniste* (Dominique Larose, Nicolas Blanchard, Stéphanie Carle o Jean-François Beaudoin).

*Chapel/Chapter* compta amb un responsable del disseny d'il·luminació (Robert Wierzel), un altre del disseny de vídeo (Janet Wong) i un de tercer, de so (Sam Crawford). Tot i ser un format que s'acosta al multimèdia, el desplegament de recursos, respecte a *Norman*, és molt més discret.

L'orientació cap a la tecnologia per part de Marcel·lí Antúnez –que no es pot definir ni com a ballarí ni com a coreògraf, sinó més aviat com a artista plàstic o performatiu– pot explicar el detall del seu equip a la *Conferència mecatrònica Protomembrana 2006*, on apareixen responsables de programació (Matteo Sisti Sette), de fotografia (Carles Rodríguez), de vídeo (Lucia Egaña Rojas, Francis Gómez de la Cruz), del disseny d'il·luminació (Oriol Ibáñez), així com sis assistents gràfics (Wahab Zeghlache, Emi Martín, Ana Fernández de

---

<sup>537</sup> *Norman* [Vídeo]. (2009).

Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=62OwWsqt59g> (LemieuxPilon4Dart, 2013)

Sevilla Fontanet, Oriol Corbella, Merlí Borrell, Dídac Valldosera), el creador del *joy-dreskeleton* (Héctor López). Finalment, l'equip de producció tècnica compta amb un cap (Oriol Ibáñez) i el seu assistent (Lucia Egaña Rojas).

El taller *Dansa en família, Espai d'experimentació artística*, conduït pel mateix Antúnez, té, com la conferència anterior, un accent marcadament tecnològic, de manera que, si a la primera part el públic es convertia en coreògraf i intèrpret alhora, en la segona, era convidat a jugar amb l'enregistrament de les imatges coreografiades i enregistrades.

Malgrat la fusió de llenguatges de dansa, *Dunas* és encara un espectacle de dansa formal, en el sentit que la dansa és la clara protagonista. Possiblement per això, només el disseny de so (Albert Cortada) o el del vídeo (Joan Rodón), siguin els únics aspectes tècnics assenyalats.

*Principios opuestos* és un clar tàndem de quatre persones: dos intèrprets i dos responsables de programació del que ells mateixos anomenen “visuals” i il·luminació (Román Torre i Carles Rigual).

*Event*, en canvi, producció d'una companyia estable com és la Cunningham, ni tan sols esmenta cap nom de tècnic, per bé que la posada en escena contemplada va contenir una “creació visual” d'Eulàlia Valldossera comissariada per la Fundació Antoni Tàpies i la inclusió de música electrònica interactiva.

*skinSITES*, v. XIII (*memento mori*) posa en primer lloc a la directora artística i coreògrafa (Alicia Soto) i en segon lloc al director tècnic (Agustín Bastard), tal i com es correspon realment en el producte resultant, mig coreogràfic i mig tecnològic. Dues persones més

completen l'equip: un assessor artístic i productor (Bruno Rossi) i un dissenyador gràfic i de lloc web (José Navarro).

*Glow* respon al concepte i disseny de sistemes interactius de Frieder Weiss, mentre que la música i el disseny de so recau sobre Luke Smiles (*motion laboratories*) i Ben Frost. L'operador multimèdia és Nick Roux.

*Stocos*, tercera part d'una trilogia produïda a la fàbrica *El Graner* pertany a la darrera generació de creatius que coreografien mitjançant algorismes. La composició de so en vuit canals és obra de Pablo Palacio i la simulació visual interactiva ha estat possible gràcies a la investigació sobre intel·ligència artificial que porta a terme a la Universitat de Zuric (Suïssa), l'artista Daniel Bisig, entre d'altres.

Kònic thtr es defineix com una plataforma artística amb base a Barcelona on dues persones s'encarreguen de cada departament, tot i que el pes recau sovint únicament en dues d'elles: Alain Baumann i Rosa Sánchez. El pes més important prové de la direcció tecnològica i la composició musical (Alain Baumann), compartida amb la creació d'audiovisuals en directe (Alain Baumann, Julià Carboneras). Resta el vídeo (Adolf Alcañiz, Rosa Sánchez), el "desenvolupament *software*", el "desenvolupament d'interaccions" (Alain Baumann), el "desenvolupament plataforma telèfons mòbils" (Miroslava Moreno), i finalment, el "so i el suport tecnològic" (Julià Carboneras).

En ésser un producte cinematogràfic d'elevada qualitat, *Prélude a la mer*, requereix un gran equip d'especialistes tècnics: operador de càmera; so i mixing; edició; edició sonora;

ajudant de càmera; ajudant al director i continuity; *lab coordination*; enginyer dels efectes de so; *recorder* dels efectes de so; *calibration*; equip de càmera; efectes de so.

*Light Music*, també concebut i compostat per Thierry de Mey, indefinible en el seu gènere, (tot i que, segons la Base de Documentation sur la Musique Contemporaine (BRAHMS), pertany a la música solista) és una obra electrònica i escènica amb projeccions i dispositiu interactiu, performada pel percussionista Jean Geoffroy i dissenyat gràcies als sistemes interactius de Christophe Lebreton (Grame).

La telemàtica *e-Pormundos Afeto* també compta amb un ampli equip d'enginyers que la fan possible: GTMDA, LAVID/UFPB; direcció artística i tecnològica a Espanya: Kònic thrt; música a Espanha i interfícies; vídeo i càmera: equip GP Poética/UFBA; Imatge interactiva: equip GP Poética/UFBA); enginyeria de xarxa: equip LAVID/UFPB; robòtica i ambient 3D: equip NatalNet/UFRN.

Les dues videodanses guanyadores del *Short Dance Films*, *traspasant la frontera entre gèneres* (*12 Sketches on the impossibility of being still* i *Continuum*) en no disposar d'un gran pressupost, només comptaren amb la participació de les directores i de les intèrprets, la qual cosa demostra que les videastes assumeixen el rol de coreògrafes i tècnics alhora.

Ben diferent és el que des dedueix de manera genèrica de les instal·lacions: a la vídeo instal·lació *96 DETAILS*, Nicolas Grimal és l'únic responsable de "vídeo i multimèdia"; a la vídeo instal·lació *Body Intimicy#6 Explode*; i a la vídeo instal·lació de dansa interactiva *Still/Live. A Cámara Oscura*, instal·lació interactiva de videodansa, el "disseny de *software*" (Àlex Posada i M. de Heras-Hangar) es diferencia de l'"enginyeria i coordinació tècnica"

(Bartosz Zygmunt-MID), així com figura un altre nom com a especialista de “renders i web” (Sebastián Herzovich).

La conclusió que es fa evident és que en cada espectacle hi ha necessitats digitals diferents, en funció del tipus de tecnologia emprada i de l'ús que se'n faci, i que a banda d'això, una orientació més o menys propera a la faceta tecnològica es visibilitzarà en els crèdits.

#### 5.4.2.4. *Competències*

A l'era predigital les funcions artístiques i tècniques romanien separades, amb les excepcions avançades que ja s'han descrit al capítol tercer dedicat a la història dels precedents de la dansa amb mediació digital. Això significava que el coreògraf rarament actuava com a ballarí, i encara menys, que l'escenògraf no intervenia en la coreografia i que el tècnic de llums i de so era un altre especialista.

A diferència d'això, en les produccions de dansa medial de l'època digital, l'interpret habitualment és alhora coreògraf, també a vegades exerceix d'actor (*Norman, Before the Beep*) i sovint demostra posseir coneixements d'informàtica (Marcel·lí Antúnez, Didier Mulleras, Thierry de Mey...), de música, de cinema i d'escenografia.

I en sentit contrari, també és freqüent trobar videastes que saben de coreografia (Thierry de Mey i Anne Keersmaeker, Núria Font i Àngels Margarit) o companyies on els enginyers informàtics treballen de bracet amb els coreògrafs (*Erre que Erre, Alicia Soto, Chunky Move*).

Podria semblar que aquesta fluïda interacció intèrpret-informàtica és proporcional al grau de tecnologia que s'incorpora en el projecte en qüestió, però la realitat indica que el que la condiciona és la coherència de la relació d'ambdós àmbits dins de l'obra. En d'altres paraules, quan les dues parts són coneixedores dels dos entorns, el resultat final té una coherència interna qualitativa. Però si, per contra, el coreògraf roman ignorant del funcionament interactiu de la logística digital, i/o alhora, el tècnic no té coneixements de la construcció coreogràfica, el producte final desvincularà un aspecte de l'altre, bastint un feble discurs, resultat d'un ús complementari de les eines digitals.

A més d'això, és clar que quan més reduïda és la companyia, més funcions ha d'assimilar cada persona, esdevenint responsable d'una àrea. Un component d'una companyia híbrida, per tant, és polièdric per necessitat.

Alhora, aquesta amalgama de coneixements artísticotecnològics, serà requerida o almenys investigada, per part de l'espectador i sobretot, usuari d'accions instal·latives, en les quals per exemple, ell hagi de prémer botons o ratolins (*Still/Live, Body intimacy#6 Explode, 96 Détails*), manipular objectes interactius (*Cámara Oscura*), petjar catifes interactives (*Dansa en família*), desplaçar-se amb sensors sensibles a la llum (*e-Pormundos Afeto*) o sortir a escena a disfressar-se amb pròtesis interactives (*Protomembrana*).

Però sense haver de referir-nos exclusivament a les peces instal·latives, és lícit considerar com a entorns propers o preimmersius, aquells on l'espectador es veu envoltat de recursos intersensitius que l'obliguen a interpretar el que percep visualment i sonorament. Així, *Glow, Dunas, Stocos, Events, Chapel/Chapter, Light Music, skinSITES, v. XIII (memento mori)* són

productes realitzats per –i per a– ments inquietes que medien amb la tecnologia de manera intel·ligent.

*Self Unfinished* i la *Retrospectiva Xavier le Roy*, obres no tecnològiques, digitalment parlant desdibuixen encara més, fronteres o aspectes obertament aïllats en el passat que ara es troben en la mateixa figura de l'interpret, que fa de tot: caminar, *non danse*, contorsionisme i transformisme. També amalgama espais i funcions –com ara dansar en una galeria d'art–, temporalitats diverses –per exemple, la sincronització entre els ballarins de discursos presentats de manera paral·lela–, o compon segons l'harmonia musical en un espai tridimensional –els ballarins interpreten en cànon les coreografies–.

### **5.4.3. Elements constitutius de la composició coreogràfica**

La gramàtica coreogràfica d'una producció de dansa, depèn bàsicament de la tècnica que la defineixi. En segon lloc, també ve definida per d'altres elements, com poden ser el sentit de l'humor, el tema, etc.

En l'etapa premoderna, l'elitisme gramatical era inqüestionable: un espectacle de dansa havia de contenir per força el domini corporal, sempre atès per la via de la formació acadèmica més estricta, en la ferotge lluita contra la gravetat. L'etapa moderna i l'etapa postmoderna van qüestionar aquesta premissa i van plantejar la possibilitat d'una via paral·lela a la dansa clàssica, via que possibilitava una democratització gramatical que es

permetia d'incorporar, fins i tot, els cossos i els moviments de personatges corrents, tal i com proposaria Steve Paxton.<sup>538</sup>

Ja a l'era digital, a mesura que la veneració per la tècnica dansística es vagi diluint, la tècnica digital sembla poder arribar a suplantar l'anterior sintaxi, tanmateix això no és o no hauria de ser possible. Amb l'ajut, la complementarietat o la predominança de l'element tecnològic, un espectacle que s'autodenomini dansa, hauria d'integrar de manera intel·ligent un i altre aspecte. La conjunció de dansa i tecnologia per tant, no hauria de verbalitzar-se en detriment de la coherència del resultat. És a dir, la suma de dansa i tecnologia té com a resultat un tercer producte de major impacte escènic, però mai el segon substantiu hauria de venir a suplir la mancança real d'un primer.

El factor tecnològic no s'hauria de plantejar com a mer annex, sinó com a component a encaixar en el trencaclosques final. És a dir, la condició per a obtenir un resultat òptim, passa necessàriament per una mínima comprensió de les dues gramàtiques, d'acord amb la relació proporcional per part dels professionals que hi intervinguin.

Quan això no s'ha tingut massa en compte, la producció final és inestable perquè allò conceptualitzat com a dansa, independentment del tipus de sintaxi escollida (contemporània, *non danse*, flamenc, etc.), no connecta amb la vessant tecnològica.

La totalitat d'espectacles en instal·lacions visitades s'expressen en llenguatge coreogràfic contemporani. I només un d'ells (*Dunas*) combina aquest llenguatge amb un altre (flamenc).

---

<sup>538</sup> Veure pàgines 307, 312, 313, 319.



És cert que hi ha plantejaments més avantguardistes que d'altres, però no per això, més o menys valuosos.

Així, *Events* –que presenta la tècnica Cunningham– i *Dunas* –que agermana flamenc i llenguatge contemporani– són potser els dos espectacles que presenten l'hegemonia de la dansa per sobre la tecnologia, per bé que també queda palès el domini absolut d'ambdues especialitats, perfectament mesclades.

En canvi, *Norman*, *Chapel/Chapter*, *Glow*, *Stocos*, *Prélude à la mer* i *skinSITES*, v. XIII (*memento mori*), mostren un impressionant i equilibrat exercici de tècnica digital.

La *Retrospectiva Xavier le Roy* i *Self Unfinished* pertanyen a un terreny que avui per avui pot ser anomenat “*non danse*”, “*dansa experimental*” (segons Lepecki) o “*pràctica performativa*” (segons membres d'Artea). Sigui com sigui, ambdós espectacles queden exclosos de la dialèctica d'hibridació perquè no contenen cap recurs digital, cosa que gairebé es podria afirmar de *Principios Opuestos*, que únicament inclou dispositius lumínics analògics i digitals que responen al moviment dels peus dels seus dos solistes.

A l'altre extrem, en les produccions de Kònic thtr *e-Pormundos Afeto* i *Before the Beep*, preval el caràcter tecnològic molt per sobre de la sintaxi corporal, per la qual cosa el resultat obtingut estrena el camí cap a produccions obertament experimentals com poden ser les produccions d'Antúnez (la conferència *Protomembrana* o el taller familiar *Dansa en família*) o les instal·lacions visitades (*96 Détails*, *Still/Live*, *Body intimacy#6 Explode*, *Cámara Oscura*).

Molt diferent de les anteriors, apareixen les videodanses del festival *Short Dance Films* i l'actuació manual –en el sentit literal del terme– de *Light Music*, que traspuen una poètica difícilment traduïble.

#### **5.4.3.1. Narrativitat i poètica**

Un dels aspectes que es pot percebre en la dansa contemporània del segle XXI (amb o sense tecnologia digital), és la nova relació amb la narrativa. Es tendeix a eliminar, reduir o a metamorfosejar la narrativa en el discurs. Al seu lloc, apareix, habitualment en proporció inversa, una poètica de difícil descripció, però de fàcil percepció. De fet, aquest aspecte depèn del coreògraf: Martha Graham evocava un tema amb els títols de les seves obres, o bé desenvolupava històries mítiques; Cunningham, tot i ser alumne seu, renuncià a qualsevol argument; Àngels Margarit decideix puntualment fer explícita una trama i es decanta per tractar poèticament tots els elements escènics.

Sigui com sigui, s'observa habitualment que, en la mesura que el que se'ns ofereix s'allunya de l'espectacularitat, el camí cap a la narrativitat es transforma o s'escurça. Dit en d'altres paraules, a més espectacularitat<sup>539</sup> es tendeix –o s'ha tendit– a la conservació de la història argumental. Traduïda aquesta constatació d'una altra manera, podríem dir que sembla poder-se verificar que quan allò vist es desenvolupa dalt d'un escenari teatral, el fil narratiu, amb o sense tecnologia digital afegida, de manera general es manté, per bé que es dilueix clarament respecte a temps passats.

Quan trobem una narrativa, normalment es tracten –com s'esdevé, pel que fa a la contemporaneïtat més genèrica– temes desagradables, dramàtics o amb final infeliç.

---

<sup>539</sup> Entesa aquesta com a espai teatral que inclou la quarta paret com a separador entre espectadors i actors.

Són il·lustratives d'aquesta opció, les obres on es desplega un gran aparell intersensitiu. És el cas de *Chapel/Chapter*, *Norman* o *Dunas*, i de manera equívoca, *Glow*. Totes elles es poden definir com a espectacles –en major o menor proporció– de dansa, representats tots ells en sales teatrals.

La divertida conferència *Protomembrana*, tot i fugir de l'esquema tradicional, no deixa de ser un espectacle. I *skinSITES*, v. XIII (*memento mori*), malgrat ubicar-se al hall circular del Mercat de les Flors o malgrat desconèixer l'espectador què succeeix realment sobre (o dins?) la pantalla quan esdevé escultura, és encara un espectacle teatral, on ens asseiem abans del seu inici i aplaudim a la seva fi. Estupefactes, això sí: ens preguntem com les imatges planes del documental filmic d'inici de segle XX han donat pas en pocs minuts a un cos real empresonat en el marc de fusta –abans pantalla– o en la superfície flexible que el modela.

*Chapel/Chapter* per exemple, conté una dramaturgia que la defineix clarament, fins a l'extrem que es podria prescindir del tot de l'expressió dansada. Fins a aquest punt és òbvia la intenció dramàtica de la proposta, teatral fins al seu epicentre. Això no obstant, tot s'ha de dir, la trama no s'ofereix de manera transparent, sinó en una complexa linelialitat de continus *flashback*, que no es desvelen colpidorament fins a la darrera escena, on l'espectador passa en qüestió de minuts de la confusió al rebuig més ancestral davant la consciència d'haver estat espectador passiu d'una anatomia de crims.

Hi ha un tipus d'actuació, a mig camí entre ambdues possibilitats esmentades, que conté volgudes imatges visuals i sonores que poden recordar-nos animals selvàtics, pollastres, robots o objectes com rodes de bicicleta: els malabarismes acústics i visuals sorgits de les

mans d'un percussionista, manipulant llum i so amb sensors a *Light Music*, l'actuació metamorfosa de le Roy a *Self Unfinished* o l'exposició *Retrospectiva de Xavier le Roy*. Els dos primers es desenvolupen en un escenari i el tercer en una sala d'exposicions pictòrica. També en participaria l'opció definida pels autors com a "instal·lació *performance* dansa", *Before the Beep*.

Tot i que no intencionadament, hi ha d'altres espectacles presentats en escenaris on la imaginació de l'espectador no pot eludir recrear escenes tan diverses com incendis, guerres o la por de l'infant. Em refereixo a *Stocos*, on segons el mateix grup de creadors, no es pretenia suggerir cap imatge concreta, encara que són conscients del resultat originat. En la mateixa línia, es pot esmentar *Principios Opuestos*, que esdevé un espectacle metateatral on un diàleg incessant entre dos amics que presumeixen alternativament d'estil mentre ballen, provoca el somriure de l'espectador.

Si s'usa, en canvi, el format que alguns autors o investigadors titllarien de "performatiu"<sup>540</sup> potser, i a la llum de les actuacions experimentades a nivell personal, el caràcter narratiu s'afebleix.

Exemplificarien aquesta disminució del context argumental les instal·lacions *96 Détails*, *Still/Live*, *Body intimacy#6 Explode* i *Cámara oscura*; o l'històric espectacle de dansa de la companyia Merce Cunningham, *Events*. En menor mesura, es pot esmentar l'actuació telemàtica entre un ballarí de Brasil i una ballarina de Barcelona *e-Pormundos afeto*, de marcat caràcter improvisatori.

---

<sup>540</sup> Entès com a actuació ubicada en un espai no teatral, marcat per un caràcter real i on s'acosta la distància física i emocional entre usuari/visitant i intèrpret.

Sovint es verifica que si no existeix una narrativa de forma explícita, s'especula obsessivament sobre el cos: percepció, gravetat, sensacions, corporalitat, individualitat, duplicació, alteritat, metamorfosi... No seria aquesta la temàtica preferent de tota la dansa del segle XXI? Aquesta pregunta, ens retorna, per tant, a la qüestió inicial: realment no ha aportat cap canvi la inclusió de la tecnologia digital en la dansa de nova creació actual?

Hom veu, doncs, com en el discurs argumental es gradua la narrativitat des de la història més tangible als ulls de l'audiència, passant per un punt intermig on opcionalment, es pot interpretar escènicaament un possible imaginari col·lectiu, per tancar el possible ventall de narrativitat fins a un esdeveniment que ni pretén suggerir ni tampoc suggereix cap història, ni cap imatge, a l'interactor.

#### **5.4.3.2. Els nivells d'interacció**

L'era digital planteja diàlegs multidireccionals, però la realitat és que en l'àmbit escènic rarament s'efectua una relació interactiva que converteixi l'espectador en part actuant. Ja des de l'inici del digital, s'especulà sobre la futura interactivitat entre uns i altres. Finalment, es pot afirmar que estem assistint a la comprovació d'una previsió equivocada perquè, si no és en els casos de les instal·lacions, l'espectador és encara avui, *expectador*.

La interacció que pot fer referència a tota eina digital, resta doncs, restringida bàsicament en els següents diàlegs: del ballarí-intèrpret a la màquina, de la màquina al ballarí-intèrpret, de la màquina a l'espectador, de l'espectador participant o usuari a la màquina i de la màquina al ballarí-intèrpret.

*Glow*, *Dunas*, *Stocos*, *Events*, *Light Music*, *e-Pormundos Afeto*, *Norman* i *Protomembrana* són produccions que tenen en comú una modificació generada per part del ballarí o intèrpret sobre “la màquina”.

Per exemple, el moviment de la solista de *Glow*<sup>541</sup> compon, mitjançant el sistema de captura del seguiment de moviment (*track motion*), formes geomètriques, taques, colors i llums determinades, d'acord amb els moviments de la ballarina. L'efecte visual és impactant, molt bell. Cada moviment deixa un rastre, projectat des de dalt: llaços, petxines, voreres, línies d'interferència, cadenes, tanques i codis de barres. La llum i el gràfic, qui inicialment seguien al peu de la lletra els moviments de la ballarina, traduint-los en formes i colors, podran arribar a dissociar-se d'ella, donant la impressió que s'independitzen del seu cos per comportar-se de forma autònoma, i arribar esdevenint una ombra amb entitat pròpia, talment com visqué el personatge de Peter Pan. La integració entre imatges i ballarina és tan intensa, que es fa difícil saber si la forma genera el moviment o a la inversa. La solista viatja per ambients molt diferents, hàbitats en blanc pur o hàbitats foscos, inquietants, relaxants, dramàtics, selvàtics... I el que inicialment era un espai harmònic, es converteix en un malson que la persegueix fins alliberar-se'n: així és com es lleva del terra i contempla l'ésser, un possible doble de llum blanca que havia nascut en aquest procés, metàfora visual de la lluita amb nosaltres mateixos potser.

Segons forces crítics, *Glow* és considerada una peça exquisida, tant coreogràficament com tènicament i fins i tot, teatralment. La il·luminació i els efectes visuals són tan sofisticats que *Glow* podria ser idònia, tan per a un teatre com per a una instal·lació en una galeria d'art.

---

<sup>541</sup> Dansa i tecnologia conviuen en aquesta *performance* d'una de les companyies de dansa líders a Austràlia. Estrenada a la Biennal 2010 de Venècia, *Glow* ha estat molt reconeguda a nivell internacional per l'ús de la darrera tecnologia multimèdia.

Un procés similar s'esdevé amb les dues solistes de *Stocos*. A *Dunas*, en canvi, María Pagès genera un arbre rere el seu cos del qual en creixen branques a mesura que ella mou els braços. Molt similar és *Protomembrana*, on Antúnez no cessa d'interactuar amb els grafitis que es dibuixen i desdibuixen a la pantalla mitjançant tota mena d'aparells penjats al seu cos.

De caràcter poètic, *Light Music* vesteix de llum els moviments d'unes mans en l'espai. El ballarí de *Norman* acciona, a una velocitat vertiginosa vídeos, llum, colors, pantalles o sons. *e-Pormundos Afeto* presenta la ballarina que balla davant els nostres ulls i alhora la que, unes dècimes de segon més endavant, es projecta en la pantalla que el seu *partenaire* veurà moure's des de Brasil.

Més discutible és la proposta que els solistes de *Principios Opuestos* plantegen amb la llum dels focus analògics que ells mateixos orienten, o amb les intermitències cromàtiques dels llums digitals que pampalluguegen de manera automàtica, d'acord amb la intensitat sonora.

El taller *Dansa en família* en canvi, és obertament interactiu a tots nivells, en plantejar primer una fase d'interacció exclusivament humana (director-famílies), seguida de l'enregistrament i edició de les coreografies familiars, per finalitzar en una interacció bidireccional on el visionat dels enregistraments editats s'efectua saltant sobre les catifes interactives que accionen els vídeos (persona-màquina-persona).

Més rar és presenciar espectacles on la màquina afecta el moviment del ballarí-intèrpret o de l'espectador: *e-Pormundos Afeto* en seria un exemple també, quan percebem com la solista de Barcelona ha d'anar adaptant el seu moviment al que comprova que la seva parella

brasileira acaba de contemplar d'ella mateixa. O d'alguna manera també ho és, el fet d'haver d'adaptar-se a uns dobles digitals provinents de filmacions de persones reals –i fins i tot d'una cadira, imitant el conte de la cadira de McLaren<sup>542</sup>– que *Norman* ubica sobre l'escena, a mida real, parlant, desplaçant-se i dialogant amb el ballarí present.

En el cas de concebre el passeig o l'accionament de dispositius per part de l'espectador o usuari, dins d'aquest bloc, també s'hi podrien incloure les instal·lacions vistes ja que en totes elles es provocava un moviment –malgrat estar desproveït d'intenció escènica–, naturalment.

En tots aquests exemples, la màquina demana un gest a l'assistent: *Càmara Oscura* fa entrar al visitant dins d'una caixa negra de forma circular, per caminar al voltant de la pantalla plana rodona, per pujar-la i baixar-la; *96 Détails* no es pot contemplar en el monitor de l'ordinador si no és movent el ratolí, com també passa a *Still/Live*, i finalment, *Body intimacy#6 Explode* convida al visitant a desplaçar-se físicament al voltant de la massa informe que creix al terra d'una sala, després de prémer el botó indicat.

Del triangle entre l'espectador participant-usuari i la màquina, i de la màquina al ballarí-intèrpret, encara resulta més laboriós trobar-ne exemples: *Afasia*<sup>543</sup> pertany a aquest grup. *Before the Beep* també pot ésser citada aquí ja que planteja a l'espectador la possibilitat de convertir-se en actor disfressat, com també d'accionar l'*Ipod* que se li ofereix per votar i

---

<sup>542</sup> Veure pàgina 161.

<sup>543</sup> La creació *Afasia* (1998), terme que vol dir alteració del llenguatge parlat o escrit produïda per una lesió cerebral, és el títol que resumeix la singular interpretació que Marcel·lí fa de l'Odissea d'Homer. En ella els espectadors tenien el poder de controlar i modificar les moviments musculars d'Antúnez i per tant, era totalment interactiva. Ve definida pel mateix Antúnez com a “acció escènica que transcorre en un espai de base rectangular truncat per una gran pantalla de retroprojecció...; Marcel·lí Antúnez Roca, únic actuant, va vestit amb una interfície corporal exoesquelètica de metall (dreskeleton) que s'ajusta al seu cos. Aquesta ortopèdia permet que els moviments del seu cos i el control dels seus interruptors es tradueixin en ordres per a la computadora. Gràcies a un *software* escrit específicament per aquesta obra és possible processar i controlar a temps real, les imatges projectades a la pantalla, els robots i la música, és a dir, la totalitat dels àmbits formals que conformen aquesta peça.” (Marcel·lí Antúnez Roca)



modificar –això és els que se’ns diu– els resultats de les enquestes que van aparegut en pantalla per finalment, donar un resultat que determini la coreografia de la solista; en un altre moment de la vetllada, a l’inici de la sessió, es convida als espectadors a penjar missatges via mòbil al diari web que apareix en pantalla (tot i que posteriorment es va demostrar que no hi havia la cobertura suficient per poder-ho realitzar).

### **5.4.3.3. *La corporalitat expandida. Tipologies de corporalitat***

En totes aquestes obres observem característiques pròpies de la dansa contemporània i/o de les pràctiques performatives, no únicament resultat de la unió de la dansa amb la tecnologia. I és que la relació dansa-tecnologia de la darrera dècada ha accentuat encara més, un debat que ja s’ intuïa poc temps abans: el debat sobre la corporalitat, sobre el cos i tot el que se’n deriva o s’hi pot trobar relacionat. Els congressos, tallers o entrevistes, així com de les actuacions i espectacles presenciats, porten a pensar que el tema central continua essent la presencialitat –digital o no– del nostre cos i/o el cos dels altres. Malgrat aquesta afirmació, s’hauria de distingir entre el cos pròpiament físic (digital o no) i el cos comunitari, aspecte que les tecnologies del nostre segle –si ens referim sobretot, a Internet– han desenvolupat extraordinàriament. Cos físic o cos comunitari, però tanmateix, nostre.

Les actuacions descrites plantegen una nova corporalitat, ara expandida. Així com en l’etapa predigital el cos només era exclusivament presencial i únic, en l’era digital el cos és percebut per part de l’espectador i del mateix intèrpret, com a diversificat, però encara, cos. En el quart capítol<sup>544</sup> ja s’ha vist que la dualitat presencial-virtual no és del tot adient, però que és possible especificar diferents modalitats de corporalitat.

---

<sup>544</sup> Veure pàgines 429-432.

Així, per exemple, si es cerquen possibles categoritzacions en funció de l'ús tecnològic, podem establir que existeixen dobles digitals (*Norman*), cossos digitalitzats (*96 Détails*, *Still/Live*, *Cámara Oscura*, *Dansa en família*), pròtesis corporals i exoesqueletons (*Protomembrana*), cossos en pantalla (*Prélude à la mer*, *Before the Beep*, *e-Pormundos Afeto*, *Short Dance Films*, *skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*)), hibriditzats (*Dunas*, *skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*)), cossos teletransportats o telemàtics (*e-Pormundos Afeto*), cossos interactius (*Glow*, *Chapel/Chapter*, *e-Pormundos Afeto*, *Light Music*, *Norman*, *Stocos*) o cossos interdisciplinaris (*Chapel/Chapter*, *Norman*, *Dunas*).

I sobretot, el cos mediat per la dansa, que correspon a la idea de l'element corpori com a interfície on s'esdevé la mediació (*Dunas*, *skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*)), *Chapel/Chapter*, *Norman*, *Light Music*, *e-Pormundos Afeto*, *Glow*, *Protomembrana*, *Before the Beep*, *96 Détails*, *Still/Live*, *Cámara Oscura*, *Dansa en família*.

La resta de produccions (*Principios Opuestos*, *Self Unfinished* i *Retrospectiva Xavier le Roy*) presenten únicament cossos orgànics, tot i que en dues d'elles (*Self Unfinished* i *Retrospectiva Xavier le Roy*), el cos es metamorfosa en criatures animals, robots o masses informes. *Body intimacy#6 Explode* és un exemple de l'interès per la corporalitat identificada amb una massa corporal informe creixent i decreixent al ritme de la respiració, massa que conté la projecció digital d'una imatge deformada d'un possible ventre femení en estat gestacional.

El moviment, entès com a presència, és l'altre aspecte que està vinculat al concepte de dansa i que la contemporaneïtat replanteja polièdricament, també en l'escenari digital: la immobilitat (*Self Unfinished*), la horitzontalitat (*e-Pormundos Afeto*, *Self Unfinished*,

*Retrospectiva Xavier le Roy*), la lentitud (*Self Unfinished, Retrospectiva Xavier le Roy, Short Dance Films*), la quotidianitat del moviment (*Retrospectiva Xavier le Roy, Cámara Oscura, Protomembrana, Light Music, Dansa en família*), la contorsió (*skinSITEs, v. XIII (memento mori)*), *Self Unfinished*), el moviment objectual (*Body intimacy#6 Explode*)...són totes elles diferents cares del moviment, identificat com a prisma i no com a concepte unívoc.

#### **5.4.3.4. Tipologies d'espais**

Tractar l'espacialitat significa parlar d'arquitectura, de frontalitat, de mirada, de percepció i fins i tot, del format de la producció. En l'espai tradicional el més habitual era el teatre on es trobaven frontalment situats, públic i ballarins. L'estança dissenyada per a encabir aquestes produccions era el teatre a la italiana, d'una disposició formal i d'una acústica emparentada amb el teatre grec. Més endavant, amb l'arribada de les avantguardes ja es qüestionà l'estructura interna de l'espectacle en ell mateix, ubicant-se en espais de l'entorn quotidià com cafès.

Amb la digitalitat, l'escenari –quan n'hi ha– a vegades es torna circular, polivalent, obert, accessible i fins i tot, mòbil. Inusual, en definitiva. En ell, el públic assistent també pot esdevenir usuari si hi és convidat de manera específica, mitjançant la paraula escrita, parlada (*Before the Beep*) o suggerida (*Retrospectiva Xavier le Roy*), a realitzar una acció com travessar espais (*Cámara Oscura*), manipular botons (*96 Détails, Still/Live, Body intimacy#6 Explode*), moure objectes o aparells (*Cámara Oscura*), contemplar mentre transita (*Body intimacy#6 Explode*), estirar-se a terra per mirar la projecció al sostre, tal i com proposà Pipilotti Rist a la Fundació Miró el juliol de l'any 2010 ), etc.



**Figura 66.** Rist, P. *Partit amistós – sentiments Electrònics* [Fotografia de la instal·lació]. (2010). Consultat a <http://www.fundaciomiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=4&exposicio=1956> (Fundació Miró, 2010)

D'altres vegades, val a dir que en la majoria de casos de dansa escènica contemplats, el fet d'utilitzar projeccions de vídeo en temps real i no real, significa el manteniment de la clàssica frontalitat (*Protomembrana, Stocos, Norman, Light Music, skinSITEs, v. XIII (memento mori), Principios Opuestos, Dunas, Short Dance Films, Self Unfinished*), malgrat poder aparèixer la imatge desdoblada en tres pantalles independents (*Prélude à la mer*).

Cal esmentar l'adaptació que algunes produccions dissenyen *a priori* sobre la seva obra. És el cas de *skinSITEs, v. XIII (memento mori)* o de *Chapel/Chapter*, concebudes com a *site-specific*. La primera especialment, és molt rica a nivell dimensional i com *Norman*, no deixa de crear efectes sorprenents que mesclen bidimensionalitat i tridimensionalitat de manera contínua.

Però parlar d'espai no significa únicament referir-se al contenidor físic, a la distribució arquitectònica –externa o interna, com ja s'ha vist– que serveix de marc a l'espectacle, sinó que també pot venir referit a la percepció rebuda de la dimensió espacial per part de l'espectador i de l'intèrpret.

En aquest sentit, *e-Pormundos Afeto*, *Norman*, *Protomembrana*, *Light Music* i *Glow* semblen exigir per part de l'artista el permanent estat d'alerta del qual s'ha parlat<sup>545</sup> per poder interactuar adequadament a l'estímul, sonor o visual arribat o provocat (des d'un suport, el primer, o sobre un suport digital, el segon).

A diferència d'aquestes produccions, *Event* s'escapa de qualsevol condicionament arquitectònic extern, però d'acord amb el postulat de Cunningham, manté una rigidesa interna en la distribució espacial, que pot sorprendre després de saber, com ja s'ha comentat anteriorment<sup>546</sup>, que les seqüències coreogràfiques són triades a l'atzar. La revolucionària relativització espacial que introdueixen les coreografies de Cunningham, són lluny de pretendre alliberar la ment del ballarí respecte l'espai. En realitat, substitueixen la rigidesa del guiatge sobre el sòl escènic tradicional, per la inflexibilitat en la memorització ordenada de multiplicitat de punts espacials.

#### **5.4.3.5. Tipologies de temporalitat**

De manera similar al que s'esdevé amb les coordenades espacials, el temps també esdevé plural. Cap d'aquests dos conceptes és, com s'ha vist, exclusiu de l'era digital. Ben al

---

<sup>545</sup> Veure pàgines 422-423.

<sup>546</sup> Veure pàgines 272-274.

contrari: són conceptes redefinits per Albert Einstein i aplicats en el camp dansístic per Cunningham.

La contemporaneïtat primer i la digitalització després, aguditzen l'interès cap a la relativització. Parlar de temps comporta parlar de la durada d'un espectacle, i també de la percepció del temps transcorregut, ja sigui per part de l'interpret, com per part de l'espectador-usuari, i alhora, de l'antítesi temps lineal/temps circular.

La gran majoria dels espectacles tenen una durada d'entre 45 minuts i 60 minuts. D'altres només ocupen un quart d'hora (*skinSITES*, v. XIII (*memento mori*)) o poc més. La raó de la curta durada és inherent a l'especificitat del gènere de dansa: un cos solista que balla s'esgota molt abans que un cos que actua, per exemple.

Avui parlem de temporalitats, atès que cada espectacle combina una o més mesures temporals, a banda de la inevitable i intransferible percepció per part de cada interactor. D'entre totes ells, *e-Pormundos Afeto* és la més complexa ja que exigeix al ballarí, per la seva condició telemàtica, una gestió visual i temporal múltiple. Hi ha doncs, tres pantalles corresponents a tres temporalitats diferents: el que jo ballo a temps real, el que l'altre ballarí veu de mi des del seu país, retardat uns segons –o mil·lèsimes de segons en els millors dels casos– i finalment, el que jo veig del ballarí quan balla per a mi. Però encara hi ha més: a la ballarina li resta imaginar com resulta la unió del que cadascú balla separadament, però en conjunció.

Així, es pot parlar de multiplicitat de temporalitats a temps real (*Event*, on els ballarins desenvolupen coreografies paral·leles, però aïlladament i diacrònicament) o a temps no real

(*Prélude à la mer*, on contemplem tres moments enregistrats en la triple pantalla), de temps lents o desacelerats (*Body intimacy#6 Explode*, *Retrospectiva Xavier le Roy*, *Self Unfinished* o *Continuum* ofereixen una lentitud extrema en el globus informe que s'infla i desinfla, en el cossos coreografiats per le Roy que congelen el moviment o en el temps quasi aturat dels joves en l'aparent medi aquàtic), d'atemporalitat amb *flashbacks* constants (*Chapel/Chapter* o *Norman* expliquen una història avançant i retrocedint contínuament).

*Before the Beep* jugava amb l'espai físic, però també amb el temps, treballant de manera sincrònica diversos suports i per tant, *tempos*: la ballarina i les imatges en pantalla, la ballarina present a la sala, la parla de Rosa Sánchez, lenta, molt lenta, accelerada o extremadament veloç, les imatges vertiginoses en pantalla, les piulades (*Tweet*) en xarxa, etc.

En tots els casos analitzats pot resultar difícil aconseguir destriar el so de la imatge, fins al punt que es pot considerar que l'efecte sonor, quant a volum i quant a velocitat, ha aguditzat la percepció d'allò contemplat o manipulat (*Glow*, *Dunas*, *Stocos*, *Light Music*, *skinSITES*, v. *XIII (memento mori)*). Una possible equació “més intensitat de so = més percepció de velocitat en el moviment visual”, s'ajustaria doncs a la realitat viscuda.

Al curt de videodansa *12 sketches on the impossibility of being still*<sup>547</sup>, de Magali Charrier, el guió i el dibuix s'uneixen per fer pal·lesa la idea de no moviment, de quietud: què passa quan no ens movem? O, com es modifica l'espai, com el percebem, quan estem aturats? En ell veiem com la protagonista a apareix i reapareix en un pati buit amb elements dibuixats que la decoren. És una barreja entre animació, arts plàstiques i cinema, sempre amb una picada d'ullet humorística.

---

<sup>547</sup> Aquest film, igual que *Continuum*, foren els dos guanyadors de la Mostra de Videodansa *ShortDanceFilms*, *traspasant la frontera entre gèneres*. Short Dance Films és un programa audiovisual itinerant de curts, que tenen la dansa com a protagonista. Tots ells han estat realitzats a Europa durant els últims anys, en el marc del projecte de cooperació Modul-Dance de l'European Dancehouse Network.

Finalment, les vídeo instal·lacions *96 Détails*, *Still/Live* i *Cámara Oscura* ofereixen al visitant dues temporalitats: la que l'usuari percep i la que els vídeos enregistrats ofereixen. És per això que també es pot incloure en aquest apartat el taller *Dansa en família*, perquè en la segona part del taller, les famílies van poder apreciar, jugar i manipular saltant sobre les catifes interactives, la comicitat d'unes imatges pregravades, editades i accelerades.

#### **5.4.3.6. La hibridació de gèneres**

Si contemplem l'etapa predigital, les disciplines habitualment es desenvolupaven de manera paral·lela, però no convergien. I si ho feien, era sempre delimitant les fronteres de manera clara, supeditant-se normalment a una d'elles (en el cas de l'òpera wagneriana, la música seria la *prima donna* i si parlem del Ballets Russos de Diaghilev, la dansa en seria l'amfitriona).

Amb la irrupció de les avantguardes europees, els camins sovint es van unir temporalment, no per coincidir sobre l'escena únicament, sinó per treballar intersensitivament dins d'una creació.

Posteriorment, a l'era digital es recupera el sentit interdisciplinar de les competències. La tecnologia avui amalgama teatre, dansa, música, escenografia, lluminotècnia, cinema, prosa o poesia.

Tret de tres espectacles únicament dansats (*Self Unfinished*, *Principios Opuestos*, *Retrospectiva Xavier le Roy*), la resta de produccions pertanyen al gènere pròpiament hibriditzat que ens ocupa. En tots ells però, habitualment predomina un saber o tipus de



pràctica per sobre d'un altre. Només *Self Unfinished* i la *Retrospectiva Xavier le Roy* prescindeixen totalment d'acompanyament sonor (si exceptuem el fet que als darrers minuts de *Self Unfinished*, abans el públic no compregui que ja pot aplaudir, sona la veu de Diana Ross).

*Norman* i *Chapel/Chapter* són històries relatades mitjançant el cos i tota mena de recursos tecnològics. Són per tant, obres d'art que Wagner podria considerar, salvant les distàncies, totals. De caràcter teatral, per no dir televisiu, *Before the Beep* pretén fer metacrítica al sistema tecnològic que ens envolta usant tota mena de recursos, en un bombardeig indiscriminat de sons i d'imatges experimentals.

*Glow* i *Stocos*, en canvi, mantenen un equilibri entre dansa i imatge geomètrica visual, cromàtica i lluminosa i alhora, completen el binomi amb l'ajut envolvent del so. "A banda de ser multicanal, *Stocos* eixorda intencionadament" (P. Palacio, comunicació personal, 15 d'octubre de 2011).

A *Light Music* la llum i la construcció visual que se'n deriva, són les clares protagonistes, per bé que el paisatge sonor vingui condicionat pel moviment dels sensors en determinades àrees lumíniques.

*Protomembrana* incorpora els grafitis d'Antúnez i un món sonor i visual interactiu, cosa que també succeeix a *Dansa en família*.

*Dunas* i *Event*, tot i incloure i integrar de manera coherent la tecnologia digital, es mantenen en un posicionament més tradicional, on la dansa, mestissant flamenc i contemporani (*Dunas*) o bé, codificada a l'atzar (*Event*), és encara la solista.

D'altres contenen enregistraments en vídeo d'imatges editades (*skinSITEs*, v. *XIII* (*memento mori*)), o perquè es declaren videodansa (*Prélude à la mer*, *Short Dance Films*), o vídeo instal·lació (*96 DETAILS*, *Still live*, *Body intimacy#6 Explode*, *Cámara Oscura*).

#### **5.4.4. Paradigma digital i sistemes de producció**

##### **5.4.4.1. La fase de preproducció**

Al quart capítol es comentava que la dansa amb mediació digital denota el canvi de comportament més notable en tot allò que es vegi afectat pel canvi de paradigma social i això és, bàsicament, la producció d'actuacions.

La primera fase de la producció, anomenada preproducció, s'ocupa de la gènesi de l'obra i del seu finançament. És inqüestionable l'emergent caràcter cooperatiu, visible en tota mena de recursos que la comunitat comparteix de manera cooperativa i possiblement per aquesta necessitat de compartir eines i estratègies, que totes les produccions creades a Barcelona han gaudit de diversos ajuts. És el cas, per exemple, de *Principios Opuestos*, *Stocos*, *e-Pormundos Afeto* i *Before the Beep*.

Els recursos espacials ofereixen aquí els nous emplaçaments de creació i d'exhibició comentats: associacions, residències, laboratoris, fàbriques de creació i cases de dansa, diaris web, intervencions en espais urbans, teledansa, etc..

Per exemple, *Stocos* fou concebut com a projecte de personalitats individuals dins de la nova fàbrica de creació El Graner (Barcelona), punt de trobada de diversos creadors provinents de geografies distants i posteriorment exhibit al teatre del Mercat de les Flors (Barcelona).

La majoria de projectes i d'obres vistes es presentaren en diferents espais (Caixa Fòrum i Mercat de les Flors) sota l'aixopluc del Centre de Les Arts del moviment, El Mercat de les Flors (Barcelona), centre neuràlgic de la pràctica i la reflexió a l'entorn de la dansa contemporània a la ciutat Barcelona. Es tracta dels següents: *Norman, Chapel/Chapter/, Glow, Principios Opuestos, Events, Light Music, Prélude à la mer, Short Dance Films, traspasant la frontera entre gèneres. Premis de Videodansa 2011, skinSITEs, v. XIII (memento mori), 96 Détails, Still/Live, Body intimacy#6 Explode, Cámara Oscura, Protomembrana, Prélude à la mer, Self Unfinished.*

D'entre tots ells, només en els que predominava el component cinemàtic foren presentats a l'auditori de l'edifici de CaixaFòrum de Barcelona: *Prélude à la mer, Short Dance Films, traspasant la frontera entre gèneres. Premis de Videodansa 2011, 96 Détails, StillLive, Body intimacy#6 Explode* i *Protomembrana*.

En canvi, la teledansa *e-Pormundos Afeto* (Kònic Thr) i l'espectacle *Dunas* van ser vistos en dos espais del Gran Teatre del Liceu: *e-Pormundos Afeto* va ser exhibit al Foyer en el marc d'un congrés sobre música i tecnologia digital i *Dunas* es presentà al mateix escenari on es veuen les òperes. I únicament *Before the Beep* es programà dins del Teatre Antic (Barcelona).

*e-Pormundos Afeto* i *Before the Beep*, de la companyia Kònic thtr, s'expressen en un nou medi: el primer és visible gràcies a Internet i el segon, regala al públic l'opció de participació en xarxa, per bé que no acabi de fer-se possible per manca de cobertura telefònica. El projecte *Before the Beep* fou el resultat de la residència a l'EMPAC (Nova York) entre el 8 d'agost i el 2 de setembre de 2011.

Molts d'aquestes produccions però, tingueren vida més enllà del dia de la seva exhibició. Així, el diari web donà la possibilitat de continuar meditant al voltant d'allò dissenyat o contemplat. Pot ser paradigmàtic el cas de *Still/Live*, de *e-Pormundos Afeto*, o de *96 Détails*. En tots aquests exemples esmentats són característiques comunes el fet que és el mateix autor que ha donat vida al diari web en qüestió i que tots ells han estat concebuts com a obres en xarxa, en temps real (*e-Pormundos Afeto*) o en temps no real (*Still/Live*, *96 Détails*).

Pel que fa a l'equip de treball també es fa un ús social del coneixement compartit i del procomú. En aquest sentit, es constata de manera òbvia una tendència a treballar per projectes col·laboratius i no com a companyia estable aïllada (per bé que precària, molt sovint). I això es fa palès en aquestes produccions: *Stocos* (Pablo Palacio/Muriel Romero i Daniel Bisig); el taller *Dansa en família* (Mercat de les Flors, Juan Eduardo López, Marcel·lí Antúnez); *Still/Live* (David Corbet, Simon Ellis –i Paea Leach a la fase inicial–); les videodanses presentades al *Short Dance Films, traspasant la frontera entre gèneres. Premis de Videodansa 2011* (Associació NU2's); *Self Unfinished* (Xavier le Roy); *skinSITEs, v. XIII (memento mori)* (companyia Alicia Soto-Hojarasca i companyia post theater); *Dunas* (projecte de la companyia María Pagés i Sidi Larbi Cherkaoui); *Retrospectiva Xavier le Roy* (Xavier le Roy i la Fundació Tàpies); *Light Music* (projecte de Thierry de Mey –companyia

Charleroi Danses—); *Prélude à la mer* (projecte de Thierry de Mey –companyia Charleroi Danses—); *Cámara Oscura* (projecte d'Ángeles Císcar, Hansel Nezza I José María Marín); i *e-Pormundos Afeto* (projecte entre la companyia Kònic thtr i el Grupo de Pesquisa Poética tecnológica na Dança/Universitat de Bahia al Brasil). Tots ells són en realitat, projectes pròpiament dits.

La resta de produccions obeeixen a una programació establerta per part d'una entitat estable: *Norman* (companyia Lemieux et Pilon); *Chapel/Chapter* (companyia Bill T.Jones/Arnie Zane Dance Company); *Glow* (companyia Chunky Move); *Body Intimacy#6 Explode* (companyia Mutin de França); *Event* (companyia Merce Cunningham Dance Company i Eulàlia Valldossera); *Before the Beep* (companyia Kònic thtr); *96 Détails* (companyia Cie Magali & Didier Mulleras / Centre Chorégraphique C.E.D.); *Body intimacy#6-Explode* (companyia Mutin: Florence Corin i Phillipe Jelli); i *Protomembrana* (Marcel·lí Antúnez-Panspermia SL-).

La procedència geogràfica d'aquests artistes resta circumscrita en territoris pertanyents a la cultura occidental. Al mapa del continent europeu tenim la següent panoràmica: de països de parla germànica, hi ha un component de *Stocos* que prové del cantó alemany de Suïssa i els espectacles *Self Unfinished* i *skinSITES* han estat coproduïdes amb entitats alemanyes.

Procedents del territori francòfon podem esmentar vuit obres: quatre procedeixen de França (*96 Détails*, *Continuum*, *Retrospectiva Xavier le Roy*, *Self Unfinished*), per bé que la darrera esmentada s'ubicarà físicament a Barcelona. Creades a Bèlgica en comptem quatre més: tres a la comunitat de parla (*Light Music*, *Prélude à la mer* i *Body intimacy#6 Explode*) i

una darrera, dins de la comunitat flamenca (Sidi Larbi és l'altre solista de *Dunas* d'origen flamencomarroquí).

El cert però, és que la majoria d'espectacles i d'instal·lacions procedeixen del territori espanyol (*Before the Beep*, *Principios Opuestos*, *Protomembrana*, *Dansa en família*, *Cámara Oscura*, *Dunas*, *e-Pormundos Afeto*, *skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*) i *Retrospectiva Xavier le Roy*), dels quals set –sobre nou– han estat produïts o coproduïts a Barcelona, a banda d'exhibir-s'hi.

Hi ha sis obres provinents de continents i països de parla anglesa: una obra ha viatjat des del Canadà (*Norman*) i dues han arribat dels Estats Units (*Chapel/Chapter*, *Event*). I fins i tot, dues més han vingut d' Austràlia (*Glow*, *Still/Live*). *12 sketches on the impossibility of being still* procedeix, en canvi, de Regne Unit (Royal College of Art de Londres).

Curiosament es reserva una única relació mediatitzada amb el continent sud-americà (*e-Pormundos Afeto*, coproduït entre Barcelona i Brasil) i una altra de coproduïda amb la ciutat asiàtica de Tokio (*skinSITEs*, v. XIII (*memento mori*)).

En les coproduccions sovint es fusionen companyies i personalitats artístiques de diferent nacionalitat: *Stocos* combina la feina de la companyia espanyola Muriel Romero/Pablo Palacio amb els coneixements tecnològics de Daniel Bisig, de Suïssa); *Cámara Oscura* és resultat del treball col·laboratiu de la companyia catalana Arteria, l'associació NU2's, Escena Digital i Àlex Posada, l'enginyer de la fàbrica de creació barcelonina Hangar); *Dunas* és producte de la companyia espanyola María Pagés, en unió amb el ballarí d'origen flamencomarroquí Sidi Larbi).

Encara més freqüentment, es pot observar que dues companyies o entitats enllacin les seves especialitats, tal i com succeeix amb: *Norman* (producció de Lemieux Pilon 4D Art en col·laboració amb l'Office national du film du Canada [sic] i en coproducció amb la Place des Arts de Montréal al Québec, el Scène Québec i el Centre national des arts d'Ottawa al Canadà, el Luminato Toronto Festival of Arts and Creativity de Toronto del Canadà i l'Espace Jean Legendre de Compiègne, a França; *Events* (companyia Merce Cunningham Dance Company de Nova York i la Fundació Antoni Tàpies, de Barcelona); *Prélude à la mer* (companyia Charleroi Danses de Bèlgica en coproducció amb Sophimages, Rosas, Arte France, Eroica productions, Flagey, Cité de la Musique/Paris, Brussels Audiovisual Centre (CBA); *e-Pormundos Afeto* (companyia Kònic thtr de Barcelona i Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas de la Universitat Federal de Salvador de Bahía, al Brasil); *Light Music* (A Grame, national center for musicale creation/Lyon Production, en coproducció amb Charleroi Danses, centre chorégraphique de la Communauté Française); *skinSITEs, v. XIII (memento mori)* (la companyia Alicia Soto-Hojarasca en fusió artística amb la companyia post theater [new york/berlin/tokio]), emplaçat a Stuttgart); *Retrospectiva Xavier le Roy* (entre el francès Xavier le Roy i la Fundació Antoni Tàpies, el Mercat de les Flors, Le Kwatt i el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA); *Self Unfinished* (producció d' in situ productions i Le Kwatten coproducció amb Substanz-Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern); i *Still/Live* (coproduït per Reel Dance, International Dance on Screen Festival i Slightly Moving Productions, d'Austràlia).

Quant al finançament d'aquestes produccions, es fa necessari referir-se a ajuts privats i públics. Totes aquestes iniciatives han estat recolzades per una gran diversitat d'entitats. Amb

tot, no acostuma a fer-se pública la quantia exacta de l'ajut que l'equip humà ha percebut en cada cas, però és clar que si ens entretenim a llegir els noms que figuren com a *supporters* en els crèdits de cada treball, la gran majoria dels artistes i/o tècnics han rebut col·laboració dinerària o en espècies per poder portar a terme el seu projecte.

*Chapel/Chapter*, per exemple, tingué els patrocinadors següents: Fundació Argosy, Abigail Congdon i Joe Azrack, Eleanor Friedman, Ruth i Stephen Hendel, Ellen Poss, Marcia Radosevich i Carol H. Tolan. Suport a l'encàrrec i el muntatge: Harlem Stage/Aaron Davis Hall, Inc., en el marc de la sèrie *WaterWorks. Principios Opuestos* es generà amb el suport del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA), l'Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministeri de Educación, Cultura y Deporte d'Espanya (INAEM), l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona i l'Institut Ramon Llull (IRL).

*Protomembrana* es creà en col·laboració amb: Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC), l'Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministeri de Educación, Cultura y Deporte d'Espanya (INAEM), l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), d-lab (Dedale/París) i Arcadi (París). El taller *Dansa en família* es gestà en el si de l'Associació *Marató de l'Espectacle* dins del cicle *Dansa en Família. Light Music* comptà amb la col·laboració del Centre national de création musicale/Marseille (Gmem). *Body intimacy#6 Explode* va rebre l'ajut de NU2's (Núria Font) i de Wallonia-Brussels International (WBI).

*Dunas* nasqué com a projecte a partir de la beca d'investigació que atorga el Jerwood Studio (vinculat al teatre Sadler's Wells de Londres) i s'exhibí amb la col·laboració del Teatre-Auditori de Sant Cugat. *Stocos* fou concebut amb el suport UnterwegsTheater (Heidelberg, Alemanya), Teatros del Canal (Madrid). *Prélude à la mer* es féu amb el suport de the Flanders Audiovisual Fund, the Wallonia Foreign Trade and Investment Agency (AWEX),



Wallonia-Brussels International (WBI), Air Astana, Concertgebouw/Bruges, the Enghien-les-Bains Arts Centre, La Filature/Mulhouse, i amb la col·laboració de Grame, the national centre of music creation/Lyon i de l'ambaixada de Bèlgica a Astana. *Before the Beep* tingué com a col·laboradors el Grupo Três Marias i la Siedler Cia de Dança al Brasil, The Curtis R. Priem Experimental Media and Performing (EMPAC) dels Estats Units i el suport de l'Institut Ramon Llull, l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) i el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CONCA). *e-Pormundos Afeto* rebé la col·laboració de la Fundació i2Cat, Citilab, el Mercat de les Flors, l'Institut de Cultura (ICUB), l'Ajuntament de Barcelona, Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (Brasil), el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de la Generalitat de Catalunya (CONCA). *Self Unfinished* rebé el suport de TanzWerkstatt-Berlin, Podewil-Berlin, Berlin Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur. *La Retrospectiva Xavier le Roy* rebé l'ajut de l'Institut Français i del Goethe Institut. *Cámara Oscura* rebé el suport de Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de la Generalitat de Catalunya i la col·laboració de L'Estruch i de l'Associació L'animal a l'esquena). El concurs *Short Dance Films fou*, del qual en sortiren premiades les vídeo dances *Continuum* i *12 sketches on the impossibility of being still*, fou promocionat per l'associació NU2's, Modul-Dance, el Mercat de les Flors, l'Education, Audiovisual and Culture Executive Agency i l'Education and Culture de la Comissió Europea (EACEA). *skinSITES, v. XIII (memento mori)* i la companyia que la creà està subvencionada per l'Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministeri de Educación, Cultura y Deporte d'Espanya (INAEM) i la Junta de castilal y León. *96 Détails* fou recolzat pel Réseau en Scène i rebé l'ajut DICREAM per part del Centre National de la Cinématographie (CNC). *Still/Live* fou un projecte finançat per l'Australia Council New Media Arts Board. *Glow* fou finançat per l'òrgan Arts Victoria del govern de Victoria i pel Consell d'Austràlia del govern. *Event* ha estat, sens dubte, el més recolzat a nivell financer

amb l'American Express Company; Bloomberg; Booth Ferris Foundation; Carnegie Corporation of New York; Sage & John Cowles; Molly Davies; Adelaide de Menil; Leading for the Future Initiative, un programa de la Nonprofit Finance Fund, fundada per la Doris Duke Charitable Foundation; Judith R. & Alan H. Fishman; JCT Foundation; Pamela & Richard Kramlich; Dorothy Lichtenstein; Low Road Foundation; Ruth Lubowe+; The Andrew W. Mellon Foundation; Jacqueline Matisse Monnier; la New England Foundation for the Arts; la New York State Music Fund – Rockefeller Philanthropy Advisors; la O'Donnell-Green Dance and Music Foundation; la Prospect Hill Foundation; Robert Rauschenberg; The Fan Fox & Leslie R. Samuels Foundation; The Shubert Foundation i Patricia & Jeff Tarr; amb fons públics que provenien del Lower Manhattan Cultural Council; la National Endowment of the Arts; el New York City Department of Cultural Affairs; i el New York State Council on the Arts, una agència estatal. Finalment, *Norman* és finançat pel Conseil des arts et des lettres du Québec, el Conseil des arts du Canada i el Conseil des arts de Montréal.

#### 5.4.4.2. *La fase de producció*

Un cop concebuda l'obra, la fase de producció, pròpiament dita, dóna forma al producte de manera progressiva mitjançant els assaigs. En aquest apartat és fonamental recordar el rol de la fórmula de l'artista o companyia en residència, gràcies a la qual moltes d'aquestes han pogut gestar-se. Hi ha moltes formes de residència en el territori dansístic, però normalment poden quedar agrupades en dues modalitats: companyia o artista resident de manera temporal o de forma permanent.

Les residències temporals es duen a terme en un teatre durant els processos de creació d'un espectacle que poden oscil·lar entre quinze dies i quatre o cinc mesos. En les residències

permanents en canvi, la companyia, a més de crear un espectacle, desenvolupa un projecte pedagògic paral·lel, que pot consistir en campanyes escolars o en tallers de dansa i teatre.

D'altra banda, l'espai físic d'ocupació també és diferent perquè no només s'habita l'espai escènic d'un teatre, sinó que també té lloc a la sala d'assaig del teatre i al locals de la pròpia companyia. Per tant, la residència no implica només una presència física, sinó que també significa compartir o relacionar-se habitualment amb una institució pública i amb l'administració local. (Artekale. Euskal Herriko Kale Arteen Erkaltea. Asociación de Arte de Calle del País Vasco)

A continuació s'enumeren les produccions que han estat gestades durant un període de residència en alguna entitat, un total d'onze: *Stocos*, a partir del gener 2011 a la fàbrica de creació El Graner, a Barcelona; *Principios Opuestos*, fou creada per Erre que Erre, companyia resident associada de La Caldera, Centre de Creació de Dansa i Arts Escèniques Contemporànies de Barcelona; *Before the Beep* residí del 8 d'agost al 2 de setembre a l'Experimental and Performing Arts Center (EMPAC) de Nova York; a les antípodes geogràfiques *Still/Live*, inicialment dad.project (el juliol del 2006 realitzà una residència al Research & Development Lab al Perth Institute of Contemporary Arts (PICA) de Perth, a Austràlia); la instal·lació *Cámara Oscura* va ser desenvolupada per Ángeles Ciscar, Hansel Nezza i José María Marín al laboratori d'interacció d'Hangar durant l'any 2010 i presentada al mateix centre; *skinSITES*, v. XIII (*memento mori*) es va realitzar gràcies a la residència artística en concurs que va guanyar la companyia Alicia Soto-Hojarasca AL Teatro de Serrada a Valladolid, on és artista resident); *Norman* fou creat durant la residència a la Place des Arts de Montréal, al Canadà; *Dunas* residí abans de representar-se a Barcelona al Teatre de Girona, però a més d'això, els dos artistes són residents permanents en d'altres entitats

internacionals; *Self Unfinished*, creat el 1998 per le Roy durant el temps en què va disposar d'una residència com a artista a Podewil a Berlín (1996-2003). Entre els anys 2007 i 2008 va ser “Artista Associat” al Centre Chorégraphique National de Montpellier. L'any 2010 Le Roy va ser artista resident del Programa MIT d'Art, Cultura i Tecnologia, a Cambridge, Massachusetts; l'autor de *Light Music* i de *Prélude à la mer* està de manera quasi permanent com a artista resident en entitats dispersades arreu del món i per tat, és fàcil pensar que ambdues creacions van ser concebudes en espais durant aquests períodes. La resta de produccions no formaren part de cap residència temporal o permanent mentre foren creades.

#### **5.4.4.3. La fase de postproducció**

Finalment, la tercera fase de la producció, el que coneixem per postproducció, s'ocupa de l'exhibició, de la difusió i de la distribució d'allò produït.

Així com en l'etapa predigital la difusió s'esdevenia per mitjans tradicionals (suport paper, ràdio, televisió, etc.), a l'era digital la difusió es realitza en xarxa bàsicament i mitjançant les entitats que les han acollit prèviament (associacions, fàbriques i cases de creació), –quan ha estat així– i per part de les mateixes persones que han participat en la seva producció. Parlar de dansa medial equival a parlar d'un sector d'acollida reduït. Per tant, aquesta fase postproductiva ha de ser estratègica per necessitat.

Els factors que habitualment dificulten l'accés a aquest tipus de produccions es poden resumir en tres. En primer lloc, no existeix un hàbit cultural creat en la ciutadania de cara a consumir activitats no comercials. Un dels factors influents en aquest poc hàbit pot ser el preu

de les localitats, malgrat la creixent oferta de descomptes i beneficis que ofereixen les sales i altres agents. (Antic Teatre. Espai de Creació)

Un altre dels factors és la falta d'educació en els llenguatges artístics i les noves orientacions de les arts, des de l'etapa d'educació primària visible per exemple, en el baix percentatge de programació cultural dels canals televisius, principals difusors d'informació actualment. El cert és que l'oferta de companyies de petit format a Catalunya és força significativa, amb un bagatge que l'avalua i pot dibuixar, si se la potencia, un mapa cultural molt més ric del que tenim ara per ara.

Finalment, no hi ha gaires espais a Catalunya que es decantin amb regularitat per les noves tendències i apostin sistemàticament per artistes emergents, sovint amb carreres minses, però amb un potencial prometedor. És un risc massa elevat per a moltes sales d'exhibició de la ciutat programar, setmana rere setmana, amb un col·lectiu de creadors "no consagrats".

Aquestes iniciatives puntuals, tot i ser positives, dificulten l'accés als circuits a molts artistes pel fet de desenvolupar-se en un temps reduït, fet que limita el número de d'actuacions programables. A més, comporta un caràcter d'excepcionalitat a una pràctica habitual que representa el *modus vivendi* de molts artistes i que cal potenciar com una manifestació cultural més, amb caràcter propi i potencial sobrant, per a moure públic, generar coneixement i fer evolucionar la nostra societat. Es pot assegurar sense reserves que molt sovint la programació a Catalunya és de risc: els espectacles programats no tenen una acollida de públic equivalent a la qualitat de les propostes.

En conclusió, els centres de dansa es veuen obligats a explorar el territori d'acció externa, entesa com el conjunt d'accions encaminades a la creació de xarxa entre d'altres actors i agents en forma de convenis amb entitats que inclouen pràctiques universitàries, formació, difusió d'artistes, etc.; o bé, en la col·laboració a l'hora de programar amb d'altres entitats; en la xarxa de professionals locals i internacionals i en la relació amb el públic (mitjançant la xarxa) i en el compromís amb la comunitat més propera mitjançant el contacte amb les entitats en xarxa a nivell local i d'implantació al barri, iniciatives socials i formació.

El pla de comunicació inclou normalment revistes i publicacions pròpies, diaris web, lloc web propi, participació en festivals i l'ofertament de formació i lleure. D'altra banda, les eines de comunicació actuals són aquestes: cartells, *banners* publicitaris, presència en portals web com Facebook, Tweeter, Teatron; i incursions publicitàries (diaris, revistes, ràdio, televisió i llocs web)

Els objectius d'aquestes accions i eines són les següents: que els centres siguin reconeguts des de l'àmbit professional per poder generar sinèrgies i intercanviar recursos; promoure l'assistència de programadors nacionals i internacionals als espectacles i processos d'investigació i creació realitzats, augmentant així la possibilitat que els artistes convidats aconseguixin treball; conèixer creadors i agents culturals d'altres circuits i nacionalitats; tenir més visibilitat en el panorama cultural; optimitzar els recursos i executar estratègies per donar a conèixer el món de les arts escèniques i de la cultura contemporània al màxim, a més de lluitar políticament per millorar la situació actual, exigint polítiques que garanteixin el seu dret a l'existència i els faciliti el seu desenvolupament i creixement professional.

## 5.5. Conclusions

Un tema recurrent que és copsat com a reivindicació en la majoria de congressos, és la implicació de les polítiques culturals del govern català, atès que es considera, per part dels assistents, que tradicionalment no han sabut confiar en plantejaments oberts de les arts. Es fa necessari –s’afegeix– “reclamar-ne l’atenció que es mereix un sector cada cop més definit com és el de les arts escèniques multidisciplinars”. Es constata també que “urgeix denunciar la precarietat en què es troba aquest col·lectiu i definir els termes sota els quals s’ha de gestionar aquest sector dins el conjunt de les arts escèniques” (*COMunitats* [Debat]. “L’Era de les CO”. VI Simposi de l’APGCC [Congrés]. Barcelona. 22 de novembre de 2011). L’Antic Teatre de Barcelona, a tall d’exemple, declara:

[Cal] deslegitimar els discursos que anul·len la diversitat, i posar en evidència la necessitat de polítiques que responguin a la demanda no només dels creadors sinó de les comunitats a les que pertanyen i del públic. En resum, aquests objectius representen les dues línies d’activitat: la creació (suport als creadors - residències) i l’exhibició. (Antic Teatre. Espai de Creació)

Per acabar, queda saber què passarà en el futur:

L’explosió de creativitat i pensament crític que ha caracteritzat l’art dels nous mitjans des de mitjans dels anys vuitanta fins a començaments del segle XXI no sembla mostrar signes de flaqueza. Però a mesura que la línia que separa aquest art d’altres formes artístiques més tradicionals es vagi desdibuixant, el més probable és que l’art dels Nous mitjans [sic] acabi essent absorbit per la cultura popular. Igual que el dadaisme, el pop art i l’art conceptual

morirà com a moviment, però perviurà com a tendència, com una sèrie d'idees, sensibilitats i mètodes que es manifesta de manera imprevisible i polifacètica.<sup>548</sup> (Tribbe & Reena, p. 25).

El cert és que no es pot predir què s'esdevindrà en el si de la dansa per moltes raons. En primer lloc, perquè l'emergència de les tecnologies muten a una velocitat de vertigen que impedeix avançar-se en el coneixement dels possibles empelts que es bastiran entre elles. Tampoc “no podem encara dilucidar on anirem a parar perquè estem en plena domesticació del discurs escènic” (M<sup>a</sup> A. Margarit, comunicació personal, 8 de febrer de 2011). Finalment, “el potencial estètic de l'escenari interactiu encara no es coneix del tot, ja que es troba en una fase d'experimentació en les possibilitats mateixes del mitjà”<sup>549</sup> (Pérez Royo, 2007).

Malgrat tot, s'adverteixen dues tendències: les tecnologies estan més inserides en la programació de dansa i per tant, s'estan normalitzant. I d'altra banda, la dansa s'hibriditza amb moltes altres disciplines exactament igual “com passa entre la dansa i el circ. La gran virtut de la dansa és que obre fronteres i s'hibriditza amb tot: teatre, circ, música i noves tecnologies ... perquè sempre té a veure amb ‘cos’ i obre nous canals d'informació”. (B. Raubert, comunicació personal, 23 de gener de 2012)

En l'actualitat, doncs, estem normalitzant la relació tecnologia-públic, és a dir, a tractar aquest tipus d'espectacle com si fos qualsevol espectacle. Alhora, es contribueix a la normalització de la idea que la dansa és sempre tecnologia: “sigui amb focus, sigui amb el teatre a la italiana, sigui amb la TV... fins i tot una cullera és tecnologia!” (B. Raubert, comunicació personal, 2 de desembre de 2011).

---

<sup>548</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]

<sup>549</sup> [Text original en castellà traduït per l'autora]



Què s'esdevindrà en el futur? Possiblement la capacitat de l'organisme humà que ara es troba en un primer estat de mutació, acabarà visibilitzant els canvis que encara no ha exterioritzat, ja sigui visualment, sonorament o cognitivament:

Els temps en què vivim ens obliguen a reordenaments de tota mena i probablement sigui de la mateixa manera que va passar al segle XVI, quan es va descobrir Amèrica i la impremta.

Actualment l'electrònica gairebé ha canviat la nostra manera de pensar. La nostra vida diària canvia encara que no en siguem conscients, i estic convençut que això tindrà conseqüències.

Com pot ser que la gent faci el que fa cada dia d'una manera tan natural i encara vagi al teatre com es feia al segle XIX? És molt probable que la qualitat de la visió també estigui canviant.<sup>550</sup> (Lesschaeve, p. 131)

Lluny del que algunes veus preveïen fa un dècada o potser encara menys, la fusió de la dansa i el digital és cada cop més present, però també desmentint el que d'altres especialistes han declarat, la seva mescla amb la tecnologia digital no la converteix en un gènere a part, sinó que la fusiona amb el context natural que l'ha vist néixer. Si el digital és fruit del seu temps i fa evolucionar tot allò que toca, la dansa no en serà l'excepció, per bé que continuarà existint com a tal, amb tots els adjectius gramaticals, tradicionals o de nova adquisició, que se li puguin atribuir.

Catalunya no en serà tampoc un món a part, sinó que participa, malgrat les creixents dificultats econòmiques, d'aquest engranatge mundial: de la febre, de l'entusiasme per la dansa col·lectiva, pública i privada, per la dansa de tots els estils. Estem davant d'una

---

<sup>550</sup> [Text original traduït per l'autora]

The times we live in force us to rearrangements of all sorts. It's probably like the sixteenth century, when America was discovered, and also Printing. At present, electronics has almost changed our mode of thinking. Our daily lives will change even if we're not aware of it, and I'm convinced that that will have any consequences. How can people do all that they do every day in a perfectly natural way and still go to the theater as in the nineteenth century? It's very likely that the quality of vision is also changing.

tendència global que situa a les arts del moviment, en el centre de les mirades: avui és l'art per excel·lència que tothom és capaç de conrear: en espais públics, en locals tancats, en concursos televisius, en espais escènics, en *performances* compartides, des de convocatòries en xarxa, etc.

La digitalització no ha fet altra cosa que amplificar aquesta moda perquè ha permès amalgamar d'altres llenguatges o disciplines que tradicionalment n'estaven allunyades i d'altra banda, n'ha incrementat la seva exhibició, així com l'ha fet arribar a tots els racons del món i a tothom. D'alguna manera, l'ha democratitzat.

Tot i així, està per veure però, si l'enllaç de la dansa amb la digitalització ha esgotat totes les possibilitats com a moviment o si, seguint la inèrcia de l'actualitat arribarà a contaminar l'escena de la dansa no contemporània.

## 6. A mode de conclusió

Es detallen a continuació tres punts primordials d'aquesta tesi: les preguntes i les conclusions principals de la recerca; el resum de les aportacions més destacables; finalment, es proposen diverses temàtiques que els propers investigadors poden tractar pel que fa a la la temàtica que aquesta recerca ha abordat.

### 6.1. Preguntes i conclusions principals

- La dansa amb mediació digital no és un gènere a part de la dansa, sinó que forma part de l'especialitat de dansa contemporània. I de la mateixa manera, s'albira que un futur proper, tingui també la seva presència en cada especialitat (dansa clàssica, dansa neoclàssica, etc). La combinació de dansa i el digital és resultat del context natural que l'ha vist néixer, atès que la digitalització amara indistintament tots els àmbits de la nostra vida, alhora que globalitza, fusiona i projecta tots els llenguatges arreu del món.
  
- Tampoc, i perquè no és un gènere a banda, la dansa que s'expressa amb eines digitals no suposa cap ruptura respecte a la dansa anterior, sinó que no és més que un graó de l'escala evolutiva. Així doncs, posa de manifest o emfasitza, per bé que n'afegeix també, plantejaments generats en el si de la dansa experimental, com ara la dilatació dels acotaments temporoespacials (per exemple: la lentitud extrema, l'acceleració, la ingravidesa, la repetició, la verticalitat, etc.); l'exploració de la presencialitat, més que no pas del moviment tal com s'havia entès fins ara; la vivència de l'alteritat, tangible en una proposta fenomenològica que reuneix el meu cos, l'altre

cos i l'espai que els circumda; o també, la presència del diàleg establert amb l'interactuador, ara visitant, ara expectant o fins i tot, intèrpret circumstancial.

- La simbiosi dansa-tecnologia digital comportarà l'aparició de nous discursos, alguns d'ells heretats de la dansa experimental o de les pràctiques performatives, així com d'altres de nova creació, nascuts de la digitalització pròpiament dita. En qualsevol dels casos, els primers es confirmen i s'accentuen gràcies a les noves possibilitats tecnològiques: enlloc de cos, es proposa parlar de corporalitats; enlloc de moviment, de presència i també d'absència; enlloc de la unitat temporoespacial, de múltiples unitats temporoespacials, és a dir, d'extratemporalitat i d'extraespacialitat; enlloc de coreografia, d'improvisació; enlloc de narrativitat, de poètica; enlloc d'intèrpret, de performador-interfície; i enlloc d'espectador, d'interactor usuari-participant. Ara bé, no solament s'opera una expansió en la dilatació de tots aquests conceptes, sinó que també es realitza una fusió entre tots ells. I així, per exemple, s'arriba la identificació de l'intèrpret-performador-interfície amb la figura de director d'orquestra o encara més, de Dj gràcies al caràcter improvisatori de la seva nova funció. Realment s'està en una dimensió quasi desconeguda on possibilitats i fronteres estan encara per delimitar, anomenar i categoritzar.
- Dansa és tot allò que tingui amb veure amb presència corporal, i no pas amb moviment. Definir la presència equival a entendre dansa com a moviment físic o bé, com a moviment d'idees, presentades en un format aparentment immòbil ("no moviment"), però considerant sempre el cos com a comú denominador.

D'entre totes les qüestions de tota mena que vénen modificades per la intervenció de la tecnologia en la dansa, la que és més significativa és el nou concepte de corporalitat que se'n deriva. Hi ha multitud de noves definicions per a aquest cos afectat per la tecnologia, però la idea potser cabdal sigui concebre la virtualitat com un terme ja no oposat a la presencialitat corporal, sinó confirmador d'aquesta perquè segueix parlant-ne, continua mostrant-la, no cessa de reflexionar-hi. "Virtual" no és ja oposat a "presencial": tot és corporal, per tant. I és doncs, més aviat de "corporalitat" i no tant de "cos" del que ara es tracta.

- La interactivitat és un terme molt desgastat i que cada cop queda més reduït a l'escenari, i entre l'interpret/s i la màquina/es, per bé que sigui usat per part de teòrics de forma contradictòria. El que resta sempre intacte és la vella interactivitat espectador-interpret. Podem cercar nous significats en nous formats i presentar-los així als espectadors, però aquests no deixaran de romandre expectants.

Això no significa que no existeixin noves formes d'interacció, com pot ser la instal·lació, que exigeix una participació (en trànsit o interactuadora) de l'usuari, però no deixa d'incloure també aquesta l'escolta i/o contemplació expectant per part del visitant. Sigui quina sigui la fórmula emprada, la més recent no exclourà o anul·larà les anteriors: se sumen i mai es resten.

- La dansa amb mediació digital modifica la relació temporoespacial i la torna indissociable. Alhora, si ens trobem en un escenari sensible, converteix el cos en una màquina intersensitiva que tradueix indistintament llenguatge sonor i/o llenguatge motriu de manera bidireccional. L'estri tecnològic no és ja extern al cos de l'interpret-

traductor, sinó que tot ell és un expert lingüista que actua com a traductor simultani al congrés de les arts digitals. La corporalitat és alhora nova interfície, doncs, i per tant, pot traduir com consideri el que les altres màquines li diuen. Aquest políglota es veurà aleshores obligat a desenvolupar una intel·ligència corporal diversa a la qual estava avesat, i al seu torn, possiblement desenvolupi també una estructura física distinta per la mateixa causa. Als nadius digitals se'ls desenvoluparà per exemple, el dit gros de la mà que acciona la pantalla i el coll anirà corbant-se cap avall. De manera similar, l'estructura corpòria i neuronal del traductor digital escènic també vindrà probablement alterada. Com? Queda per descobrir i analitzar.

- La dansa exigeix una relació triàdica entre coreògraf, intèrpret i auditori que no es completa fins que l'espectador experimenta, des de la seva corporalitat, allò viscut. Aquesta particular cocreació fenomenològica agermana el propi cos i el cos aliè en una corporalitat transsubjectiva, igualment efectiva en el fet literari i en el fet escènic.
- Contemplant la història de la dansa s'observa com, de manera pendular, s'ha anat vestint i desvestint la dansa per tornar-la a vestir. La dansa neix de manera instintiva amb la intel·ligència i la veu. Després perviu amb una finalitat pràctica al neolític: assegurar la supervivència humana. A l'antiguitat, s'estructura formalment al voltant del ritus religiós, entesa com a formació integral o com a *divertimento*, en quatre emplaçaments possibles, sempre arquitectònics: la casa, el teatre, la palestra o el temple. Apareix doncs, segons l'ocasió, un escenari permanent i/o efímer que l'emmarqui. A l'edat mitjana, l'emplaçament es redueix a dos indrets: a l'exterior, lliure de cap altra vinculació que no sigui l'entreteniment, a palau o a l'església per

quedar finalment reduïda al primer indret. La dansa es desproveeix del caràcter magicoreligiós que la caracteritzava.

Al renaixement, tot i que mantenir aquesta bifurcació, la tecnologia escenogràfica creix per esdevenir pletòrica al barroc. Al romanticisme, la dansa professionalitzadora es regula oficialment i no s'estalvia tecnologia per fer més rendible el teatre que l'encabeix: sabatilles de punta, maquinària, escenaris, llums, vestuari, etc. la música, però no apareix creada per a ella fins al darrer ballet romàntic, *Coppélia*. La suma de disciplines i tecnologies associades a la dansa a partir d'ara s'incrementarà enormement, arribant al clímax amb els Ballets Russos del segle XX.

Decaurà aleshores la idea de dansa com a obra d'art total per donar pas a una dansa del vel: primer cau el vel de la narrativitat (Fokine), després el del solista davant d'un cos de ball que fa d'eco (Fokine), el vestuari (Balanchine), la música subordinada a la dansa (Duncan). Mentrestant, l'escola de dones nord-americana incorpora i recupera el primer instint animal (Graham) i la religiositat (St. Denis). Continuaran caient més vel: la interdependència entre música i dansa (Cunningham) i fins i tot, es replanteja la necessitat de la relació dansa-música (Taylor); el vel de la tècnica (Paxton), ara quotidiana; el vel del moviment (Le Roy); el vel de la verticalitat (La Ribot).

La dansa queda nua: només el cos present, amb o sense tecnologia digital. Alguns potser interpreten que resta "de cos present", però el cert és que el cos volumètric o pla sempre hi és. El cos d'avui és augmentat mitjançant la tecnologia digital: és el cos mediat per la digitalització, un cos que parla d'ell mateix als altres cossos.

- Hi ha múltiples antecessors i antecedents que ha contribuït a la construcció del gènere dansístic amb el que és digital. Tots ells es mesclen i contribueixen alhora a l'aparició de la dansa medial que pot trobar el precedent tecnològic més significatiu en l'electricitat i en les personalitats visionàries de Loïe Fuller, de Leon Theremin, dels futuristes italians (d'entre els quals, la figura de V. de Saint-Point restaria per debatre, a favor de Gianna Censi), de Norman McLaren i de Merce Cunningham.

Tot i així, aquesta tesi vol considerar dos termes de manera més general: la paraula “tecnologia”, entesa com una extensió del cos humà, pot incloure eines com les sabatilles de punta, l'escenografia, les ales i els llums de colors de la Fuller, etc. ; i el mot “interactivitat”, que podria ésser substituït per “relació” o “diàleg”, el primer nivell del qual, emergiria de l'interès de l'espectador en contemplar algun producte o procés (*work in progress*).

- Els itineraris de la dansa es creuen amb els camins de la política i esdevenen alhora causa i efecte, ja des dels seus inicis. Les arts del moviment han evolucionat al ritme del sistema polític imperant a cada territori i aquesta tesi conclou, en aquest sentit, que si el sistema polític és de caire conservador, més es tendeix a augmentar el nombre de possibilitats tecnològiques, mentre que quan és més liberal, és propens a explorar intel·lectualment el territori tecnològic. I de manera genèrica, que si es modifica la relació govern-súbdit, també se'n veu alterada la que s'estableix entre intèrpret-auditori.
- Lluny de desaparèixer, com alguns predeien, s'ofereix un futur –que ja és present– en creixement per a la dansa en maridatge amb allò digital, de la mateixa manera que



la interferència de les tecnologies digitals estan envaint i hibriditzant tots els terrenys del coneixement, artístic i no artístic.

S'està normalitzant per tant, el seu ús i n'és una demostració el fet que per exemple a inicis del segle XXI Palindrome, companyia germànica pionera, tenia com a objectiu prioritari l'afany pedagògic en el treball amb les tecnologies digitals, mentre que avui dia, la companyia Pablo Palacio, tot i abordar amb molta més complexitat tecnològica la seva creació, prescindeix completament de la necessitat de coneixement previ o paral·lel per part del públic.

Un altre fet que demostra la inserció de la dansa al món digital i la seva normalització en ell, és l'ús de la xarxa, recurs que al nostre país s'ha vist àmpliament aplicat i que ha vingut a pal·liar la manca de recursos econòmics o a suplir la distància geogràfica, que ve a ser el mateix. Aquest aspecte ha modificat el curs de la dansa de manera molt significativa, fins a punt que es cocreen (en el cas de la dansa participativa o de la dansa corporativa) i es representen coreografies de manera no presencial (com s'esdevé amb la teledansa).

Els conceptes de multimedialitat, d'interactivitat o de frontalitat són també una herència del passat remot i per tant, el que potser avui tindria sentit és que lluny de prejutjar una producció en funció del major o menor grau d'aquestes especificitats, es mesuri la capacitat d'aconseguir que la tecnologia, al marge de la modalitat en la qual es presenti, es trobi sempre integrada en la creació.

- La dansa en simbiosi amb la digitalització té una vida molt curta a Catalunya. Es comença a desenvolupar gràcies a la tasca de dos centres fora de la capital: Ca n'Estruch, a Sabadell i L'animal a l'esquena, ubicat a Celrà. Tots dos centres faran de pont entre pensadors, ballarins, coreògrafs i els programadors ubicats a Barcelona.

La Mostra de Videodansa (1984-2003) serà el generador que provocarà un interès per les tecnologies visuals aplicades a la dansa, però com a llenguatge propi, no documental. La mateixa videasta que la dirigeix, Núria Font, serà posteriorment la catalitzadora del Festival IDN (2007, 2009, 2011, 2013) que dóna continuïtat i expandeix els límits del certamen de videodansa anterior, a partir del qual podem afirmar que el públic de Catalunya finalment s'introdueix en la dansa amb mediació digital.

Catalunya potser no exporta dansa amb mediació digital, però tampoc n'importa (caldria estades de llarga durada amb un pòsit suficient per a que la llavor germinés i creés escola, cosa que encara no s'ha donat). El que fa, de manera general, és mostrar el que d'altres fan en d'altres països. Es fa necessari fer pública doncs, la dificultat en les quals es troba immers aquest grup professional col·lectiu al nostre país.

Catalunya participa, gràcies a professionals molt implicats i malgrat les creixents dificultats econòmiques, de l'entusiasme i de la moda universal per les arts del moviment.

## 6.2. Aportacions més rellevants

Les aportacions més rellevants d'aquesta tesi es concentren en aquests punts: l'establiment d'una línia històrica de continuïtat entre la tecnologia, la política i la dansa, totalment inexistent en la historiografia de la dansa i l'oferiment d'un enfocament no formalista de la història de la dansa; la genuïna incorporació de precedents –antecessors i antecedents– a l'era predigital, mai abans reunits en una única publicació o fins i tot en alguns casos, absents; la categoritzacions de corporalitats a l'era digital –tan arriscada com prudent–; la inclusió en la recerca del procés de producció de dansa amb mediació digital, inèdit en l'àmbit acadèmic, amb l'excepció puntual de Jaffré; i finalment, la clarificació de certes nomenclatures desgastades, inexactes, mal traduïdes i simplement, improcedents, ja usades durant dècades de manera confusa.

- Danses, tecnologies, polítiques

El cos és una construcció tecnològica, que ha anat superposant capes de maquinària analògica amb el pas del temps des dels seus inicis. L'era de l'electricitat aportarà un insòlit accelerament en el maridatge dansa-tecnologia. fins a constituir-se el ciborg al segle XXI. Així, per exemple, cal categoritzar en la història de la teoria de la dansa, els tractats teòrics de dansa com a tecnologia en el sentit que aporten, sobre un suport físic, un avenç tècnic.

D'altra banda, s'ha establert una fórmula aplicable a la història de la dansa, a partir de l'anàlisi històrica, no especificada en cap de les fonts consultades: el règim sociopolític determina la relació establerta entre qui governa i qui és governat, i alhora, entre intèrpret i públic. Modificada la primera relació, se'n deriva una de segona, també alterada.

D'aquesta manera, s'ha defugit de l'enfocament formalista habitual que es troba vinculat a la història de la dansa.

- Incorporació de protagonistes a l'era predigital

El concepte de tecnologia pot incloure, a banda de tecnologies digitals, tota mena de pròtesis que els cossos integren quan ballen, tals com la cotilla metàl·lica renaixentista o les sapatilles de puntes romàntiques. Cap d'aquestes tecnologies però, es va trobar al costat dels altres en un únic recull que els agrupa en nom de la dansa-tecnologia, tal i com mostra aquesta recerca. Així, es fa èmfasi en antecessors: dones cineastes –com Deren–, escriptores –Saint-Point– o inventores –com Hallock Greenewalt–, en múltiples aparells intersensitius –com l'orgue de colors de Scriabin–, en la ingent creativitat de McLaren, en l'Eyeborg de Harbisson, en el constructivisme rus, en el Theremin, etc. I alhora s'esmenten com a antecedents els tractats coreogràfics o els elements d'ornamentació barroca, aquí escrits com a “pròtesis”.

- Categoritzacions a l'era digital

El cos acapara la mirada digital, però acotar-lo és extremadament arriscat per causa del caràcter imprevisible d'aquest àmbit. Tot i així, es presenta el terme “cos digital” o “doble digital”, generat informàticament o videogràficament i que serà projectat en pantalla. El terme “posthumà”, en canvi, identifica un cos que incorpora les pròtesis (tele)robòtiques. El cos “virtual” es produeix en un espai immersiu o en xarxa. I de manera genèrica, tots ells són

resultat de la hibridació de la dansa amb la tecnologia i per tant, “híbrids”. El cos “híbrid” és doncs, la generalització dels anteriors.

D'altra banda, s'ha optat per categoritzar en dos grans blocs la dansa en combinació amb allò digital: “dansa escènica” i “dansa instal·lativa”, després d'observar la tendència cap a una o altra especificitat de la gran majoria de produccions, confirmada també per part de creadors.

- Producció de la dansa amb mediació digital

Atès que l'àmbit de la producció de dansa amb mediació digital és on s'han produït més alteracions però per contra, no ha estat tractat en cap de les fonts consultades (si bé Jaffré ho ha tractat succintament), la present recerca ha intentat pal·liar aquesta mancança, dedicant-hi un capítol sencer. Així, d'una banda, s'han tractat els factors que hi poden intervenir (actitudinals, financers, socials, tècnics o polítics). I de l'altra, s'han presentat els canvis principals esdevinguts per la cooperació, també dels recursos compartits en el si d'un equip. Finalment, s'han fet un repàs de les noves formes de producció en les fases de preproducció, producció i postproducció.

- Nomenclatures renovades

Es proposa la reflexió de termes antics com dansa o *performance*. Així, definir el terme “dansa” equivaldria a preguntar-se què és la dansa només i exclusivament en aquest precís moment històric i en aquest emplaçament geogràfic específic. El nom “*performance*”, en canvi, quedaria acotat exclusivament a actuacions no realitzades en escena que alhora

contenen l'empremta de la improvisació. Finalment, l'expressió "pràctiques performatives" vindria a substituir d'altres expressions tals com "*non danse*" o "dansa experimental" per denominar més nítidament tot el que es troba en la frontera limítrof dels territoris de l'actuació, l'exploració i la no-dansa.

Alhora, s'ofereix i es justifica, l'ús de paraules com "transmodernitat", destinada a l'estil que mescla dansa postmoderna i dansa contemporània actual, o a ambdues indistintament, quan són produïdes avui dia; el terme "performador-interfície" identificat amb l'interpret del món digital; o el d'"interactor usuari-participant", destinat al que s'anomenava receptor; i al lloc d'"interactivitat", es proposa referir-se a "diàleg". Paral·lament es suma a la proposta l'adjectiu "intersensitiu/va" al lloc de "sinestèsic/a" per referir-se de manera apropiada a qualsevol relació voluntària de traducció entre els diferents sentits, per oposició al segon terme, restringit exclusivament a traduccions sensibles involuntàries. D'altra banda, s'integra el concepte diferenciador entre dansa "expressivista" i dansa "expressionista", així com dansa "naturalista", per oposició a dansa "natural".

Per acabar, es titula "dansa amb mediació digital" aquella dansa que s'expandeix en totes les coordenades explorades, mitjançant la tecnologia digital. Amb aquesta expressió es pretén substituir d'altres termes com "dansa híbrida", "dansa medialitzada", "dansa virtual", "dansa interactiva", "dansa digital", o simplement "dansa expandida" perquè s'ha considerat més precisa, allunyant-se d'aquesta manera, de possibles confusions terminològiques.

### 6.3. Línies futures de treball

Una temàtica tan extensa com la que s'ha intentat abordar, pot desenvolupar-se des de múltiples punts de vista i àmbits. Els punts que a continuació s'indiquen són només els que s'han considerat més rellevants.

- A l'entorn lingüístic terminològic: actualització i universalització

Es fa urgent la creació i actualització d'un diccionari terminològic universal en llengua anglesa quant a tecnologies digitals vinculades a la dansa, per causa de seu intrínsec caràcter obsolescent, en constant evolució. D'altra banda, seria també d'utilitat traduir aquesta terminologia als termes equivalents en llengua castellana i catalana, atès que es constata la tendència a fer un ús excessiu de neologismes.

També cal una profunda revisió de períodes, tendències i estils dansístics occidentals que tingui com a objectiu el discurs i no la forma perquè, tot i que estan apareixen nous reculls de la història de la dansa que intenten pal·liar aquesta mancança, la nomenclatura és encara confusa en el sentit que les diferents tradicions culturals occidentals, circulen en camins paral·lels sense arribar a convergir (així, per exemple, és habitual trobar llibres d'autors franco-parlants que no citen publicacions d'investigadors anglo-parlants, i a l'inrevés).

D'altra banda, s'ha constatat, ja en el terreny dels individualismes, que seria necessari repensar la catalogació d'artistes o teòrics en determinats corrents o estils. Seria el cas, per exemple, de Valentine de Saint-Point, situada tradicionalment dins l'esfera futurista, quan en realitat, la depassava.

Finalment, i de manera més específica, l'anàlisi de la dansa combinada amb la tecnologia digital, revela la necessitat d'un vocabulari intersensitiu que descrigui la relació psicofísica dels gests gràfics i dels gests dansats, entre el gest i els elements que poden venir modificats per la interacció, és a dir, entre les diverses interfícies (persona, màquina, llum, gràfics, colors, etc.). Així com en néixer el successor del clavicèmbal, per exemple, s'anomenà en llengua italiana aquest instrument i el llenguatge de matisos que possibilità (capaç de realitzar un matís en intensitat forta *-forte-* o feble *-piano-*, per exemple), és obvi que la llengua anglesa ha de predominar en l'entorn digital, però tanmateix, això no ha de comportar la multiplicitat –i a vegades, la contradicció– terminològica actual.

- A l'entorn de la teoria de la dansa a Catalunya i a Espanya: introducció de la dansa en el currículum educatiu i foment de la investigació

Fa falta fomentar la creació d'una teoria de la dansa, tant a Espanya com a Catalunya. El territori ja no és un desert, i és innegable que els centres investigadors de dansa que han sorgit en poc més d'una dècada han actuat d'oasi i treballen amb rigor a desgrat de les presents circumstàncies socioeconòmiques. Malgrat tot, la nostra tradició teòrica dista en molt de països de sòlida herència dansística, tals com Alemanya, on la política cultural els acull.

Estar mancat d'una teoria de la dansa significativa, pot ser també evidència de la manca d'una historiografia de la dansa l'any 2015, encara tristament limitada a un grapat de noms que encapçalen alguna revista. Aquesta situació es fa difícil de modificar quan encara no s'ha aplicat una gestió cultural, lúcida i valenta, que transgredeixi un currículum educatiu heretat que segueix tractant la corporeïtat i el seu pensament, de tangencial (amb l'excepció única de



l'etapa d'Educació Infantil que inexplicablement, no té continuïtat motriu en les etapes posteriors).

Si els nostres nadius digitals no estan educats en el valor del cos com a eina d'expressió o de comunicació, a on se'ls ensenyarà a mesclar ambdós àmbits de manera coherent? La resposta, si aquest panorama curricular no ve ampliat, serà la de sempre: a l'exterior o des de l'exterior. Per tant, es fa urgent trencar el cercle viciós i iniciar una nova ruta inserint la dansa en el currículum del nadons-nadius digitals per així poder potenciar l'encontre dansa-tecnologia digital.

- A l'entorn de dansa amb mediació digital

El tractament sobre els precedents de la dansa digital i en especial el nom de Fuller i Cunningham, ja està essent progressivament recuperat per diversos investigadors, entre els quals la present tesi, per bé que pot aprofundir-se encara més. La importància dels diversos ismes de la primera generació d'avantguardisme europeu i en especial, del futurisme, resta encara per aprofundir, però resta desenvolupar, encara més extensament, el rol cabdal de Norman McLaren, que s'ha apuntat breument al capítol tercer i que cap de les fonts consultades ha esmentat.

D'acord amb la línia d'investigació que s'ha obert al capítol tercer, quant a l'enllaç tecnologia i política, seria interessant treballar aquesta relació. Es fa necessari, de manera general, analitzar a fons la relació inextricable entre arts del moviment i política, ja que mai s'havia abordat de manera diacrònica. En concret, d'aquí a uns anys caldria revisar-ne la

situació, fent incís als segles XX i XXI, espai que avui dia només és viable tractar des de la ceguesa que dona la manca de perspectiva temporal.

Cal també aprofundir més en el tema de treball, pròpiament dit: com es constitueix el concepte de corporalitat i la seva percepció per part de l'intendent o de l'interactor digital, especialment en ambients interactius o en instal·lacions. És a dir, explorar la relació fenomenològica que viu un cos expandit en un estri, imatge o acció específica que el projecta més enllà dels seus antics límits físics, per atènyer una nova corporalitat expandida, desproveïda de cap qualificatiu (distingir entre allò "virtual", "presencial" o "real" ja no tindria aquí cap sentit) i territori específic. Per tant, es reclama austeritat, i més que mai, a l'hora d'emprar aquests termes dins i fora de l'entorn digital. I encara més específicament, explorar i fixar la terminologia que determina el nou llenguatge basat en diàleg psicofísic de tots els elements digitals i de les corporalitats.

Tenint en compte però, que l'àmbit que ha sacsejat la digitalització de la dansa ha estat de manera preminent la producció, caldria revisar i detallar de manera continuada les modificacions que s'esdevenen durant aquest procés. Cap estudi sembla que no ha tractat fins avui aquest apartat tan rellevant i per tant, es fa necessària una anàlisi de la situació actual.

D'altra banda, per bé que tenen un caràcter intrínsecament caduc, els aspectes tecnològics específics també es podrien desenvolupar en una futura recerca, així com fer èmfasi de manera exhaustiva en el gènere pròpiament dit –aquest sí– com és la videodansa.

Finalment, contemplant l'horitzó durant els propers anys, es podran no solament entreveure i confirmar els pronòstics per a la dansa contemporània amb mediació digital, sinó

que possiblement s'assisteixi a la immersió de la tecnologia digital en d'altres gèneres i espais de dansa –tradicionals, completament nous o potser en la combinació d'ambdós–, per la qual cosa, seria també recomanable observar el que pugui esdevenir-se i recollir-ne i interpretar-ne les dades testimonials. En definitiva, analitzar la probable “expansió” de la Dansa Expandida.

## Referències bibliogràfiques

- A.B.Klein. (1930). *Colour Music, the Art of Light*. Londres, Anglaterra: Lockwood.
- Abad Carlés, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, Espanya: Alianza.
- Abad Carlés, A. (2012). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI* [Tesi doctoral]. València, Espanya: Universitat Politècnica de València.
- ABC. (21 / Març / 2012). *Stelarc: Stomach Sculpture*. Consultat a <http://www.abc.net.au/radionational/programs/bodysphere/stelarc-stomach-sculpture/3904018>
- Ajuntament de Barcelona. (s.d.). *Fàbriques de Creació de Barcelona. Barcelona Art Factories*. Consultat a [http://www.bcn.cat/fabriquesdecreacio/ca/que\\_es.html](http://www.bcn.cat/fabriquesdecreacio/ca/que_es.html)
- Albright, A. C. (2007). *Traces of light: Absence and presence in the work of Loïe Fuller*. Middletown, Estats Units: Wesleyan University Press.
- Albright, A., & Dils, A. (2001). *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown, Estats Units: Wesleyan University Press.
- Albright-Knox Art Gallery. (s.d.). *Dinamismo di un cane al guinzaglio, 1912*. Consultat a <http://www.albrightknox.org/collection/search/piece:505/>
- Alcantud, J. A. (2002). Transculturations espirituales y Vanguardia: John Cage y el Zen. *Música Oral del Sur. Revista Internacional*.(5), 209-222.

Alicia Soto-Hojarasca y post theater [new york/berlin/tokyo]. (2008). *skinSITEs versión 11*.

Consultat a <http://www.hojarasca->

[danza.com/documentos/spa/espectaculo\\_skin/dossier\\_skinsites\\_xiii\\_spa.pdf](http://www.hojarasca-danza.com/documentos/spa/espectaculo_skin/dossier_skinsites_xiii_spa.pdf)

Alonso Fernández, Z. (2011). *La danza en la época romana: una aproximación filológica y lingüística* [Tesi doctoral]. Madrid, Espanya: Universidad Complutense de Madrid.

Alonso, R. (Novembre / 2004). El espacio expandido. *art.es*, 7. 10 / Febrer / 2014, a

[http://www.roalonso.net/es/pdf/arte\\_y\\_tec/espacio\\_expandido.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/espacio_expandido.pdf)

Andrade, V. (s.d.). *El Apuntador. El espacio de las artes escénicas del Ecuador*. Consultat a

<http://www.elapuntador.net>

Andrea Mantell-Seidel, J. L. (Director). (1995). *"Revolutionary", Isadora Duncan Dance:*

*Technique and Repertory* [Pel·lícula]. Pennington, New Jersey, Estats Units.

Andros, D. (Març / 1988). *Andros on Ballet*. Consultat a

[http://michaelminn.net/andros/biographies/noverre\\_jean\\_georges/](http://michaelminn.net/andros/biographies/noverre_jean_georges/)

Ángeles Ciscar & Hansel Nezza. (2011). *CAMARA OSCURA by Ángeles Ciscar & Hansel*

*Nezza* [Vídeo]. Consultat a <https://vimeo.com/23362282>

Annie, Y. (30 / maig / 2012). Parade ou le plus grand Picasso du monde . *Dossier de l'art*

(16), 8-11. Metz, França: Centre Pompidou-Metz.

Anònim. (31 / Maig / 2012). *Arts & Sciences*. Consultat a

[http://artsci.wustl.edu/~perfhist/spr\\_07\\_essays/natural\\_dance.html](http://artsci.wustl.edu/~perfhist/spr_07_essays/natural_dance.html)

Anònim. (s.d.). *Futurismo italiano*. Consultat a

<http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/danza.htm>

Antic Teatre. Espai de Creació. (2010). *Memòria d'activitat 2010*. Consultat a

[http://www.anticteatre.com/memoria/Memoria\\_Activitat\\_Antic\\_2010.pdf](http://www.anticteatre.com/memoria/Memoria_Activitat_Antic_2010.pdf)

Antúnez Roca, M. (2009). *Marcel·lí Antúnez Roca*. Consultat a

<http://marceliantunez.com/work/protomembrana/images/#>

Antúnez Roca, M. (2009). *Protomembrana (2006) Interactive Performance. Demo 3'7"*

[Vídeo]. Consultat a [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_vhk5OSkcU](https://www.youtube.com/watch?v=g_vhk5OSkcU)

Antúnez Roca, M. (2009). *Protomembrana 2006. Interactive Performance. Face capture*

*scene* [Imatge]. Consultat a <http://marceliantunez.com/work/protomembrana/images/#>

Arbeau, T. (1589). *Orchésographie*. Langres, França: J. d. Preyz, Ed

Arbizu, K. (17 / Març / 2011). *Tercera Información*. Consultat a

<http://www.tercerainformacion.es/spip.php?article23221>

Artekale. Euskal Herriko Kale Arteen Erkaltea. Asociación de Arte de Calle del País Vasco.

(2004). *Artekale. Euskal Herriko Kale Arteen Erkaltea. Asociación de Arte de Calle del País Vasco*. Consultat a

<http://www.artekale.org/downloads/77/ALICIA%20SOTO.pdf>

Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (20 / Novembre / 2008). *Associació de*

*Professionals de la Dansa de Catalunya*. Consultat a

<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/CronicaJornadaFbriquesCreaci.pdf>

Azari, F. (1922-1926). *Teatro aereo futurista (1922-26)* [Fotografia i dades]. Consultat a

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro\\_aereo\\_futurista\\_\(1922-26\).JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_aereo_futurista_(1922-26).JPG)

Banes, S. (1998). *Dancing women : female bodies on stage*. Londres, Anglaterra: Routledge.

- Barbosa, Á. M. (s.d.). *Instruments and temporal control in the context*. Consultat a [http://www.abarbosa.org/docs/instruments\\_temp\\_control.pdf](http://www.abarbosa.org/docs/instruments_temp_control.pdf)
- Barcelona International Dance Exchange. (2010). *Barcelona International Dance Exchange. BIDE*. Consultat a <http://www.bide.be/ca/cat.html>
- Bary, J. (Tardor / 2002). *Leaping into Dance Technology. Computing in the Arts*. Consultat a [https://files.nyu.edu/gtr200/public/pcomp1/techres/techresearch/bary\\_dance.pdf](https://files.nyu.edu/gtr200/public/pcomp1/techres/techresearch/bary_dance.pdf)
- BBC News Magazine. (15 / Febrer / 2012). *The man who hears colour*. Consultat a <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-16681630>
- Beaumont, R. (25 / Abril / 2013). *'I am a cloud in trousers': The Sayings of George Balanchine* (C. Garden, Ed.). Consultat a Royal Opera House: <http://www.roh.org.uk/news/i-am-a-cloud-in-trousers-the-sayings-of-george-balanchine>
- Beggs, J. S. (1983). *Kinematics*. Boca Raton, Florida, Estats Units: CRC Press.
- Berghaus, G. (Octubre / 1993). Dance and the Futurist Woman: The Work of Valentine de Saint-Point (1875–1953). *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*, 11(2), 27-42.
- Berghaus, G. (2000). *International Futurism in Arts and Literature*. Berlín, Alemanya: Walter de Gruyter.
- Berghaus, G. (2005). *From Futurism to Neo-Futurism: Continuities and New Departures in Twentieth-Century Avantgarde de Performance*. Amsterdam, Holanda: Rodopi.

Bergstrom, I. (2010). *Soma: live performance where congruent musical, visual, and proprioceptive stimuli fuse to form a combined aesthetic narrative*. Consultat a <http://discovery.ucl.ac.uk/1310143/1/1310143.pdf>

Betancourt, M. (Octubre / 2006). Mary Hallock–Greenewalt’s Abstract Films. *Millennium Film Journal* (45/46), 18. Consultat a [http://www.michaelbetancourt.com/pdf/abstractfilm\\_MFJ.pdf](http://www.michaelbetancourt.com/pdf/abstractfilm_MFJ.pdf)

Betancourt, M. (s.d.). *Cinegraphic.net* . Consultat a <http://www.cinegraphic.net/article.php/20110220085223923>

Birringer, J. (1998). *Media & Performance: Along the Border*. Baltimore, Estats Units: Johns Hopkins University Press.

Birringer, J. (1999). *Contemporary Performance/Technology. Movement/History. Figures*. (T. Journal, Ed.) Consultat a [http://muse.jhu.edu/journals/theatre\\_journal/v051/51.4birringer.html](http://muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/v051/51.4birringer.html)

Birringer, J. (2002). Dance and Media Technologies. *Performing Arts Journal* (70), Introduction, 84-93.

Birringer, J. (2003). *Dance and Interactivity*. Consultat a [http://scholar.google.es/scholar\\_url?hl=ca&q=http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Gramma/10/01-Birringer.doc&sa=X&scisig=AAGBfm1ABzww7DFnr6Sf5Z3mwn5r\\_YHTTA&oi=scholarr&ei=XZBGU72dK8Gm0QXScw&ved=0CC4Qg](http://scholar.google.es/scholar_url?hl=ca&q=http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Gramma/10/01-Birringer.doc&sa=X&scisig=AAGBfm1ABzww7DFnr6Sf5Z3mwn5r_YHTTA&oi=scholarr&ei=XZBGU72dK8Gm0QXScw&ved=0CC4Qg)

Birringer, J. (2008). *Performance, Technology & Science* (Primera ed.). Nova York, Estats Units: PAJ.



- Bourcier, P. (1994). *Histoire de la danse en Occident: De la préhistoire à la fin de l'école classique*. París, França: Seuil.
- Bourcier, P. (1994). *Histoire de la danse en Occident: Du romantique au contemporain*. París, França: Seuil.
- Bourcier, P. (1994). *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. París, França: Seuil.
- Bowden, R., & Broadhurst, S. (s.d.). *Body, Space & Technology Group*. Brunel University West London. Consultat a <http://people.brunel.ac.uk/~pfstssb/>
- Brannigan, E. (2011). *Image, Dancefilm: Choreography and the Moving*. Oxford, Anglaterra: Oxford University Press.
- Brannigan, E. (Octubre / 2013). *Senses of cinema*. Consultat a [http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/la\\_loie/](http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/la_loie/)
- Brenann, T. (2013). *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*. Nova York, Estats Units: Routledge.
- Calvo, B., & Sánchez, J. (Juliol-Setembre / 1997). Defensa de la nueva danza. *ADE TEATRO*(60-61), 192-193.
- Campàs Montaner, J. (1996-2010). *Aura Digital. Estudis de cibercultura hipertextual*. Consultat a [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/homepage.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/homepage.html)
- Campàs Montaner, J. (1996-2010). *Interactivitat. Aura Digital. Estudis de cibercultura hipertextual*. Consultat a [http://cv.uoc.edu/adf/~04\\_999\\_01\\_u07/interactivitat.html](http://cv.uoc.edu/adf/~04_999_01_u07/interactivitat.html)
- Campàs Montaner, J. (2011). *Art mobile del Plistocè. Aura digital. Estudis de cibercultura digital*. (FUOC, Ed.) Consultat a [http://cv.uoc.edu/adf/~04\\_999\\_01\\_u07/Artmobile.pdf](http://cv.uoc.edu/adf/~04_999_01_u07/Artmobile.pdf)

Campàs Montaner, J. (2011). *Aura digital. Estudis de cibercultura digital*. (FUOC, Ed.)

Consultat a [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/percepcions.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions.html)

Campàs, J. (2005). *El paper d'Internet en la cultura emergent del món actual (1945-2003)*.

*Instal·lacions interactives, Net.Art i hipertextos en línia com a estudis de cas.*

Consultat a <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35518>

Campen, C. v. (Novembre / 1997). Synesthesia and Artistic Experimentation. *PSYCHE: an*

*interdisciplinary journal of research on consciousness*, 3(6).

Caruso, A. L. (23 / Març / 2008). *Sane Society*. Consultat a

[www.sanesociety.org/es/analaauracaruso](http://www.sanesociety.org/es/analaauracaruso)

Castle, T. (1995). *Phantasmagoria and the Metaphorics of Modern Reverie. The Female*

*Thermometer*. Nova York, Estats Units: Oxford University Press.

CEC, C. (Maig / 1998). *CEC. Communauté électroacoustique canadienne*. Consultat a

[http://cec.sonus.ca/econtact/14\\_2/stelarc\\_gallery.html](http://cec.sonus.ca/econtact/14_2/stelarc_gallery.html)

Chandler, O. (2013). *Gooreads*. Consultat a George Balanchine:

[http://www.goodreads.com/author/quotes/5991.George\\_Balanchine](http://www.goodreads.com/author/quotes/5991.George_Balanchine)

Charleroi Danses. (2009). *Prélude à la mer*. Consultat a [http://www.charleroi-](http://www.charleroi-dances.be/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=78%3Aarchives&i)

[dances.be/index.php?option=com\\_flexicontent&view=items&cid=78%3Aarchives&id=973%3Aprelude-a-la-mer-film&lang=en](http://www.charleroi-dances.be/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=78%3Aarchives&id=973%3Aprelude-a-la-mer-film&lang=en)

cie Mulleras. (2009). *TRACES 96 details spectacle Compagnie Mulleras*. Consultat a

<https://www.youtube.com/watch?v=-icirPAEa8>

cinedans. (2011). *Trailer Continuum*. Consultat a

<https://www.youtube.com/watch?v=4wccWeGzBbY>

- Cinergie.be. Le Site de Référence du Cinéma belge en communauté française. (2006).  
*McLaren-coffret. McLaren et Raoul Servais* . Consultat a <http://www.cinergie.be/>
- Cité de la Musique. (2009). *Brussels Philharmonic / Michel Tabachnik / Thierry De Mey*.  
 Consultat a [http://www.citedelamusique.fr/pdf/note\\_programme/np\\_10078.pdf](http://www.citedelamusique.fr/pdf/note_programme/np_10078.pdf)
- Classen, C. (2005). *The Book of Touch*. Oxford, Anglaterra: Berg Publishers.
- Coffman, E. (2002). Women in Motion: Loie Fuller and the 'Interpenetration' of Art and Science. *Camera Obscura*, 17(1), 79-80.
- Columpar, C., & Mayer, S. (2009). *There She Goes: Feminist Filmmaking and Beyond*.  
 Detroit, Estats Units: Wayne State University Press.
- Compagnie Bud Blumenthal. (2011). *Les Entrailles de Narcisse*. Consultat a  
<http://www.sceno.eu/antonindb/entrailles.htm>
- Company in Space. (2004). *Incarnate*. Consultat a  
[http://www.companyinspace.com/front/cis\\_fs.htm](http://www.companyinspace.com/front/cis_fs.htm)
- Consell de la Cultura i de les Arts (ConCa). (s.d.). *Ajuts a projectes culturals* . Consultat a  
<http://www.conca.cat/ca/directori-convocatories/convocatoria/297>
- Copeland, R. (2004). *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. Nova York,  
 Estats Units: Routledge.
- Cornille, N. (2012). *Il était une chaise...* Consultat a  
<http://nathaliecornille.com/resources/IL-ETAIT-UNE-CHAISE-COM.pdf>
- Credo Interactive. (2010). *Credo Interactive*. Consultat a  
<http://charactermotion.com/products/lifeforms/index.html>

Cunningham, M. (Primavera / 1982). A Collaborative Process between Music and Dance.

*TriQuarterly* (54), 175-176 .

Current, R. N., & Current, M. E. (1997). *Loie Fuller: Goddess of Light*. Boston, Estats Units:

Northeastern Universities Press.

Daly, A. (1995). *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Bloomington, Estats Units:

Indiana University Press.

Dança Em Foco. (2010). *Thierry de Mey Especial- Ligh Music* [Fotografia]. Consultat a

<https://www.flickr.com/photos/dancaemfoco/5055024972/>

dancetechtv. (2011). *STOCOS (Muriel Romero - Pablo Palacio) - YouTube* [Vídeo].

Consultat a [https://www.youtube.com/watch?v=M\\_s3aXvbtfk](https://www.youtube.com/watch?v=M_s3aXvbtfk)

Dansomanie. L'histoire et l'actualité de la danse en France et dans le monde. (Agost / 22 /

2008). *Conversation avec Béatrice Massin, directrice de la compagnie Fêtes*

*Galantes*. Consultat a <http://www.forum->

[dansomanie.net/pagesdanso/int0024\\_interview\\_beatrice\\_massin\\_marie\\_genevieve\\_masse.html](http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0024_interview_beatrice_massin_marie_genevieve_masse.html)

DeJean, J. (2008). *La esencia del estilo. Historia de la invención de la moda y el lujo*

*contemporáneo*. Donostia, España: Nerea.

Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. París, França: PUF - collection Epiméthée.

Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*. Chicago, Estats Units: University of Chicago

Press.

Derrida, J. (12 / Octubre / 2004). Entretien inédit. Qu'est-ce que la déconstruction? *Le Monde*,

p. 3.

- Deutsch, A. (2005). *Luciernaga. Cuerpo y arte*. Consultat a [http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/7\\_marywigman.htm](http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/7_marywigman.htm)
- Diccionari de psiquiatria. Termcat. Centre de terminologia.* (s.d.). (G. d. Catalunya, Productor) Consultat a [http://www.termcat.cat/es/Diccionaris\\_En\\_Linia/21/Cerca/](http://www.termcat.cat/es/Diccionaris_En_Linia/21/Cerca/)
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Londres, Anglaterra: Mit Press.
- Domingues, D. (1997). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. Sao Paulo, Brasil: UNESP.
- Dubte, A., & Urdician, S. (2008). *Exils, passages et transitions: chemins d'une recherche sur les marges : hommage à Rose Duroux*. Clermont-Ferrand, França: Presses Univ Blaise Pascal.
- Duncan, D., Pratl, C., Splatt, C., & de Mille, A. (1993). *Life Into Art. Isadora Duncan and Her World*. Nova York, Estats Units: W.W. Norton & Company.
- Duncan, I. (1927). *My Life*. Nova York, Estats Units: Boni & Liveright.
- Duron, J. (2009). *Le prince et la musique: Les passions musicales de Louis XIV*. Wavre, França: Mardaga.
- Ebreo da Pesaro, G. (1993). *De pratica seu arte tripudii - On the Practice or Art of Dancing*. (B. Sparti, Trad.) Oxford, Anglaterra: Clarendon Press.
- Eco, U. (1961). Il problema dell'opera aperta. *Atti del Congresso Internazionale de Filosofia*. VII, p. 139. Florència: Sansoni.

EDN (European Dancehouse Network). (2012). *Modul Dance*. Consultat a

<http://www.moduldance.com/>

Ehn, P. (30 / Maig / 2008). *Manifesto for a digital bauhaus* . Consultat a

[http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14626269808567128#.UvJCuGJ5P\\_E](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14626269808567128#.UvJCuGJ5P_E)

Enríquez, J. R. (8 / Maig / 2009). *La tragedia de Meyerhold*. Consultat a

<http://lacomunidad.elpais.com/panico-escenico/2009/5/18/la-tragedia-meyerhold>

Erre que erre. (2011). *Principios Opuestos*. Consultat a

[http://principiosopuestos.blogspot.com.es/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://principiosopuestos.blogspot.com.es/2011_01_01_archive.html)

Estellés-Arolas , E., & González-Ladrón-de-Guevara , F. (2012). Towards an integrated crowdsourcing definition. *Journal of Information Science* , 1-14.

Ezrahi, C. (2012). *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*. Pittsburgh, Estats Units: University Pittsburgh Press.

Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade Nova de Lisboa. (13 / Setembro / 2014).

*Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade Nova de Lisboa*. Consultat a

<http://blog.fcsh.unl.pt/2013/09/13/entrevista-a-carla-fernandes-responsavel-pelo-blackbox-a-collaborative-platform-to-document-performance-composition-from-conceptual-structures-in-the-backstage-to-customizable-visualizations-in-th/#sthash.eKfXFenU.dpuf>

Feuillet, R. (1701). *Choreographie, ou l'art décrire la danse*. Consultat a

<http://archive.org/stream/choreographieoula00feui#page/20/mode/2up>

Fink, M. (2012). *Musik nach Bildern: Programmbezogenes Komponieren im 19 und 20*.

Innsbruck, Àustria: Helbling.

- Fisher, B. D. (2002). *Massenet's Werther. A comprehensive guide to Massenet's WERTHER, featuring Brief Story Synopsis, Principal Characters in the opera, Story Narrative with Music Highlight Examples, PLUS an insightful and in depth Commentary and Analysis*. Miami, Estats Units: Opera Journeys Publishing.
- Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest, Hongria: Central European University Press.
- Formaggio, D. (1981). *L'Arte: come idea e come esperienza*. Milà, Itàlia: Arnoldo Mondadori.
- Foster, S. (1996). *Choreography & narrative: ballet's staging of story and desire*. Bloomington, Estats Units: Indiana University Press.
- Foundation for Contemporary Arts. (2006). *Charles Atlas*. Consultat a [http://www.foundationforcontemporaryarts.org/grant\\_recipients/charlesatlas.html](http://www.foundationforcontemporaryarts.org/grant_recipients/charlesatlas.html)
- Franko, M., & Richards, A. (2000). *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*. Hanover, Estats Units: Wesleyan University Press.
- Fuller, L. (1913). *Fifteen Years of a Dancer's Life*. Boston: Small, Maynard & Company.
- Fundació Antoni Tàpies. (2009). *Imatges de les presentacions* [Fotografia]. Consultat a <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article6270>
- Fundació Miró. (2010). *Partit amistós - sentiments electrònics*. Consultat a <http://www.fundaciomiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=4&exposicio=1956>
- Fundació Tàpies. (2013). *"Retrospectiva" de Xavier Le Roy* [Vídeo]. Consultat a [https://www.youtube.com/watch?v=PMgeV\\_AM1XE](https://www.youtube.com/watch?v=PMgeV_AM1XE)

- Gale, M. B., & Deeney, J. (2012). *The Routledge Drama Anthology and Sourcebook: From Modernism to Contemporary Performance*. Nova York, Estats Units: Routledge.
- Garaudy, R. (1980). *Dançar a vida*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Garelick, R. (2007). *Electric Salome. Loïe Fuller's Performance of Modernism*.
- Garfinkel, Y. (2003). *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin, Estats Units: University of Texas Press.
- Garfinkel, Y. (2010). Dance in Prehistoric Europe. *Documenta Praehistorica*, XXXVII(17), 205-226.
- Gautier, L. d. (Juny / 2010). Les panoramas orientaux du peintre Pierre Prévost (1764-1823) . *Orients, Bulletin de l'association des anciens élèves et amis des langues orientales*.
- Gavin, M. (2 / Juliol / 2010). *Podcasts: Absence and Presence in Thomas Demand and Magali Charrier's 12 Sketches*. *The Roaming eye*. Consultat a <https://theroamingeye.wordpress.com/2010/07/02/podcasts-absence-and-presence-in-thomas-demand-and-magali-charriers-12-sketches/>
- Generalitat de Catalunya, Govern de les Illes Balears, Région Languedoc Roussillon, Mydi Pyrénées. (s.d.). *Euroregió Pirineus Meditèrnia*. Consultat a <http://www.euroregio.eu/fr/leuroregion-pyrenees-mediterranee/presentation>
- Gest, I. (1976). *Le Ballet de l'Opera de Paris*. París, França: Théâtre National de l'Opéra.
- Gianetti, C. (2004). *El espectador como interactor. Mitos y perspectivas de la interacción*. Consultat a [http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti\\_InteractorES.pdf](http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti_InteractorES.pdf)



Gibbs, C. H. (29 / Juny / 2009). *Overture to The Creatures of Prometheus, Op.43 de L. von Beethoven*. (R. Milanov, Director, & O. d. Filadèlfia, Intèrpret) The Mann Center for the Performing Arts, Filadèlfia, Estats Units.

Gibson/Martelli. (2003). *WinterSpace 2003 installation & performance (extract)*. Consultat a <http://www.gibsonmartelli.com/winterspace.html>

Giner, C. (20 / Novembre / 2008). *Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats*. Consultat a <http://www.bcn.cat/fabriquesdecreacio/ca/docs/CronicaFabriquesCreacioLaboratorisCulturalsCiutats.pdf>

Goebel, L. (28 / Juliol / 2010). *Huffpost Arts & Culture*. Consultat a [http://www.huffingtonpost.com/leanne-goebel/a-tale-of-two-biennials-s\\_b\\_662645.html](http://www.huffingtonpost.com/leanne-goebel/a-tale-of-two-biennials-s_b_662645.html)

Goldberg, R. L. (2001). *Performance Art: From Futurism to the present*. Nova York, Estats Units: Thames& Hudson.

Gómez, A. (2011). Danza digital. *Cuaderno de danza. Estudios escènics*(38), 439-454.

Gran Enciclopèdia Catalana. (s.d.). *diccionari.cat*. Consultat a [http://www.diccionari.cat/2.0/home/qui\\_som.htm](http://www.diccionari.cat/2.0/home/qui_som.htm)

Greiner, C. (2009). Utopías de proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica. *Artea*, 201-215.

Greskovic, R. (2005). *Ballet 101: a complete guide to learning and loving the ballet* (1998 ed.). Nova Jersey, Estats Units: Limelight Editions.

Grup Enciclopèdia Catalana. (2012). *Enciclopèdia.cat, l'enciclopèdia viva*. Consultat a <http://www.enciclopedia.cat/>

Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas (Salvador) i Kònic Thtr (Barcelona). (2011). *Apresentação e Pormundos Afeto Brasília 2011*. Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=2aBdjbjHTE>

Guattari, F. (2010). *El nuevo paradigma estético*. Consultat a <http://felixguattarimalaga.blogspot.com.es/2010/01/taller-de-cartografia-corporal.html>

Hagood, T. K. (2008). *Legacy in Dance Education: Essays and Interviews on Values, Practices, and People : an Anthology*. Amherst, Ests Units: Cambria Press.

Hamm, K. E. (2009). *The friendship of people's: soviet ballet, nationalitites policy, and the artistic media, 1953-1968*. Consultat a [https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/14632/hamm\\_kristen.pdf?sequence=2](https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/14632/hamm_kristen.pdf?sequence=2)

Harbisson, N. (22 / Abril / 2013). *L'Òpera en texans* [Vídeo]. Barcelona, Espanya: Televisió de Catalunya.

Harris, M. H. (1979). *Loie Fuller, magician of light : a loan exhibition at the Virginia Museum*. Richmond, Virginia, Estats Units: The Museum.

Hutchinson Guest, A., & Arne Jürgensen, K. (1997). *Robert Le Diable: The Ballet of the Nuns*. Amsterdam: Gordon and Breach.

*Il futurismo italiano e la fotografia*. (s.d.). Consultat a [http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Il\\_futurismo\\_italiano\\_e\\_la\\_fotografia.pdf](http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/Il_futurismo_italiano_e_la_fotografia.pdf)

Instituto Bernardino de Sahagún. (1952). *Antropología y etnología*, 6-7, 110.

- Istituto per la propaganda della cultura italiana. (1970). *L'Italia che scrive*, 53-56.
- Ivanov, T. L. (1997). *Wiley, Roland John*. Nova York, Estats Units: Oxford University press.
- Jacques Crepineau, & Jacques Pessis. (1990). *Les Folies Bergère*. París, França: Fixot.
- Jaffré, O. (2007). *Danse et nouvelles technologies: enjeux d'un rencontre* (2004 ed.). Paris, França: L'Harmattan.
- Jewanski, J. (15 / Maig / 2013). Colour and music. *Grove Music Online*. Oxford, Anglaterra: Oxford University Press.
- Jiménez, G. (2011). *Universidad de Cuenca*. Consultat a <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/1818>
- Johnson, R. (1997). The Bulgés: Merce Cunningham's 'Scenario'. *BalletiInternational/Tanz Aktuell*, 12, 48-53.
- Jones, R. E. (2004). *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. (2<sup>a</sup> ed.). Nova York, Estats Units: Routledge.
- Jones, S. (2013). *Literatura, Modernism, and Dance*. Oxford, Anglaterra: Oxford University Press.
- Jowitt, D. (1989). *Time and the Dancing Image*. Berkeley, California, Estats Units: University of California Press.
- Jowitt, D. (2004). *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*. Nova York, Estats Units: Simon and Schuster.
- Joyce, C. (22 / Juliol / 1996). *The Salon Interview*. Consultat a [http:// www.salon.com/weekly/interview960722.html](http://www.salon.com/weekly/interview960722.html)

- Karina, L., & Kant, M. (2004). *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. Nova York, Estats Units: Berghahn Books.
- Kassing, G. (2007). *History of Dance: An Interactive Arts approach*. Champaigne, Illinois, Estats Units: Human Kinetics.
- Katz, H. (1994). *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. São Paulo, Brasil: Departament de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Kirby, M., & Nes Kirby, V. (1975). *Futurist Performance*. Nova York, Estats Units: PAJ Publications.
- Kirk, M. (Gener / 2008). *Mary Elizabeth Hallock Greenewalt papers (1769-1950)*. Consultat a [http://hsp.org/sites/default/files/legacy\\_files/migrated/findingaid0867greenewalt.pdf](http://hsp.org/sites/default/files/legacy_files/migrated/findingaid0867greenewalt.pdf)
- Kirstein, L. (1969). *Dance: a short history of classic theatrical dancing*. Princeton, Nova Jersey, Estats Units: Princeton Book.
- Kònic thtr. (2011). *Before The Beep Excerpts*. Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=6k47JryV1vs>
- Kònic thtr. (2014). *Before the Beep. Performance interactiva*. Consultat a <http://koniclab.info/ca/?project=before-the-beep-2011>
- Kozel, S. (1994). *Spacemaking: experiences of a virtual body*. Consultat a <http://www.art.net/~dtz/kozel.html>
- Kozel, S. (2007). *Closer. Performance, technologies, phenomenology*. Massachusetts, Estats Units: The MIT Press.
- Krauss, R. (Primavera / 1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.

*Laboratorio de Creaciones Intermedia. Cubofuturismo y productivismo ruso. En: Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. (s.d.). Valencia, Espanya: Universidad Polit cnica de Valencia.

Lafuente, A. (30 / Agost / 2007). *Qu  es el Procom n*. ( rea de Las Artes, Deportes y Turismo del Ayuntamiento de Madrid) Consultat a Medaialab Prado: [http://medialab-prado.es/article/video\\_que\\_es\\_el\\_procomun](http://medialab-prado.es/article/video_que_es_el_procomun)

Lansdown, J. (1998). *Centre for Electronic Arts*. (CYBERBRIDGE-4D) Consultat a Middlesex University: <http://nelly.dmu.ac.uk/4dd/guest-jl.html>

Lee, C. (2002). *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. Nova York, Estats Units: Routledge.

Lemieux et Pilon 4D art. (s.d.). *Norman*. Consultat a <http://www.centennialtheatre.ca/all-series/single-show/show/inormani-tribute-to-norman-mclaren-by-lemieux-pilon-4d-art.html>

LemieuxPilon4Dart. (2013). *Norman* [Vídeo]. Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=62OwWsq59g>

Lepecki, A., & Conde-Salazar, J. (2009). *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. Alcal  de Henares, España: Universidad de Alcal  de Henares, Centro Coreogr fico Galego, Mercat de les Flors.

Les chaussons verts. (13 / Febrer / 2012). *Chor ographes et danseures. Loïe Fuller-La F e Lum re*. Consultat a <http://leschaussonsverts.eklablog.com/loie-fuller-1862-1928-la-fee-lumiere-a24352052>

Lesschaeve, J. (1991). *Merce Cunningham: The dancer and the dance*. Nova York: Marion Boyars.

*Library of Welte-Mignon (Licensee) Recordings*. (1927). Nova York, Estats Units: De Luxe Reproducing Roll Corporation.

Loney, G. M. (1984). *Musical theatre in America: papers and proceedings of the Conference on the Musical Theatre in America* (Vol. 8). Westport, Estats Units: Greenwood Press.

Lucassen, T. (s.d.). *Color Organs*. Consultat a <http://hmi.ewi.utwente.nl/verslagen/capita-selecta/CS-Lucassen-Teun.pdf>

Magazine focus optique. (2014). *Neil Harbisson, le premier Cyborg adepte d'Eyeborg*. Consultat a <http://www.focusoptique.tn/2014/01/neil-harbisson-le-premier-cyborg-adepte-deyeborg/>

Mancebo Roca, J. (2008-2009). Del piano cromático a la pintura cinematográfica directa. Las experiencias abstractas de los Giann-Corrdini. *NORBA-ARTE*, 28-29, 145-153.

Mancebo Roca, J. (s.d.). *El mago futurista en tres momentos*.

*Pintura, teatro diseño, publicidad y arquitectura en Fortunato Depero*.

Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). Consultat a

<https://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/Mago%20Futuistas.pdf>

Manning, E. (2009). *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Massachusetts, Estats Units: MIT Press.

- Manning, S. (2006). *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis, Ests Units: University of Minnesota Press.
- Marcel·lí Antúnez Roca. (s.d.). *Marcel·lí Antúnez Roca*. Consultat a <http://www.marceliantunez.com/work/afasia/>
- Marinetti, F. (8 / Juliol / 1917). *Il manifesto della danza futurista*. Consultat a <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/danza.htm>
- Marinetti, F. (21 / Novembre / 1913). *Il teatro di varietà: manifesto futurista*. Daily-Mail.
- Marinetti, F., Corrà, B., Settimelli, E., & Ginna, A. (11 / Settembre / 1916). *La cinematografia futurista*. Consultat a <http://www.homolaicus.com/arte/futurismo/testi/cinematografia.htm>
- Marinetti, F. (20 / Febrer / 1909). Manifeste du Futurisme. *Le Figaro*. Consultat a <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3603039>
- Marinetti, F. (s.d.). *The Founding and Manifesto of Futurism*. Consultat a <http://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/>
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, España, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.
- Martin, J. J. (1972). *The Modern Dance*. Nova York, Estats Units: Dance Horizons.
- Martínez Pimentel, L. C. (2008). *El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales* [Tesi doctoral]. València, Espanya: Departament d'Escultura. Facultat de Belles Arts. Universitat Politècnica de València.

- Mason, F., & Balanchine, G. (1984). *Balanchine's festival of ballet : scene-by-scene stories of 404 classical & contemporary ballets* (Vol. 2). Londres, Anglaterra: W. H. Allen.
- Massip Bonet, J. F. (2002). La Dansa Macabra a l'Antiga Corona d'Aragó. Orígens espectaculars i plàstics i pervivències tradicionals. *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema (Actes del VI Seminari de Teatre i Música Medievals d'Elx, 2000)* (p. 227-302). Elx: Ajuntament. Consultat a FESTES.ORG. L'espai on comença la festa: <http://www.festes.org/mediateca.php?id=3>
- Masura, N. L. (2007). *Digital Theatre: A "live" and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community*. Ann Arbor, Michigan, Estats Units.
- Mateu, E. (12 / gener / 2010). *Elsa Mateu. No sólo iluminación*. Consultat a <http://elsamateu.blogspot.com.es/2010/01/mary-hallock-greenewalt.html>
- Maya Deren. (2010). Nova York, Estats Units.
- McCarren, F. (Estiu / 1995). The 'Symptomatic Act' circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance. *Critical Inquiry*, 21(4), 748-774.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- Meierhold, V. (12 / Juny / 1922). The actor of the Future and Biomechanics.
- Mejia, E. (2014). *Prometheus 157 Success Secrets - 157 Most Asked Questions On Prometheus - What You Need To Know*. Estats Units: Emereo Publishing.
- Mendes, M. (1987). *A dança*. San Paulo: Ática.
- Mercat de les Flors. (2008). *Bill T Jones / Arnie Zane Dance Company "Chapel/Chapter"*. Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=OdAUqur3oC8>



- Mercat de les Flors. (2010). *Festival IDN: CHUNKY MOVE - 'Glow'*. Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=PZruDmlv2Ok>
- Mercat de les Flors. (2010). *Festival IDN: ERRE QUE ERRE - 'Principios opuestos'*. Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=EaQr23ptB2g>
- Mercat de les Flors. (2011). *Festival IDN: THIERRY DE MEY - 'Light Music'*. Consultat a <https://www.youtube.com/watch?v=c3KSmwL4KUo>
- Mercat de les Flors. (2012). *European Dance Network*. Consultat a <http://www.ednetwork.eu/pages/links.htm>
- Miranda, F. (2009). Los procesos de creación y el lugar de las nuevas tecnologías. *Danza Contemporánea y Universidad. ¿Es posible lo necesario?. Estudios sobre danza en la universidad*, 17-19.
- Molina Alarcón, M. (2004). Futurismo italiano (1904-1944). *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*.
- MoMA. (2010). *Modern Women: Modern Artists at The Museum of Modern Art*. Nova York, Estats Units: MoMA.
- Montigné, B. (s.d.). *Sonore Visuel*. Consultat a <http://www.sonore-visuel.fr/artiste/norman-mclaren>
- Moser, M. A., & Macleod, D. (1996). *Dancing with the Virtual Dervish: Virtual Bodies. A Immersed i Technology: Art & Virtual Environments*. Cambridge, Estats Units: MIT Press.
- Mulleras, D., & Corin, F. (1999). *compagnie magali et didier mulleras ( danse - images - multimédia )*. Consultat a <http://mulleras.com/presse/html/pr1199.html>

Muñoz, M., & Ramis, P. (s.d.). *L'animal a l'esquena*. Consultat a <http://www.lanimal.org/>

Muñoz, M., & Ramis, P. (s.d.). *L'animal a l'esquena*. Consultat a <http://www.lanimal.org/>

Musée d'Orsay. (1992). *Photographies de Loïe Fuller*. Consultat a [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/21/article/photographies-de-loie-fuller-4103.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/21/article/photographies-de-loie-fuller-4103.html?tx_ttnews%5BbackPid%5)

Mutin. (2009). *BODY INTIMACY # 6 - Explode*. Consultat a <http://www.mutin.org/explode.php>

Nagle, L. M. (2002). Distributed Choreography . *Performing Arts Journal*(71 ), 56-61.

Naverán, I. d. (2012). Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo. Vector en la nueva danza. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*(7), 174-195.

NCCA. (2009). *Art and science in the post-biological age*. Consultat a The international video documentation archives: <http://www.videodoc.nccakaliningrad.ru/participants/iii-shining-prostheses/stelarc-australia>

Néagu, P. (25 de febrer-31 de maig / Febrer i Maig / 1992). *Photographies de Loïe Fuller*. París, França, França: Musée d'Orsay.

Néama, M. (1969). *80 Récits sur la danse*. París, França: Gründ.

New York Live Arts. (s.d.). *Bill T.Jones*. Consultat a <http://www.billtjones.org/repertory/past/chapelchapter/images.php>

Nichols, B. (2001). *Maya Deren and the American Avant-garde*. Berkeley, Estats Units: University of California Press.

- Nijinska, B. (1992). *Early memoirs*. Durham, Anglaterra: Duke University Press.
- NU2's. (2011). *CÁMARA OSCURA. Una instalación de Ángeles Ciscar y Hansel Nezza*.  
Consultat a [http://www.nu2s.org/cas/p\\_instalacions.php?ida=68053](http://www.nu2s.org/cas/p_instalacions.php?ida=68053)
- NU2's. (s.d.). *Joguines*. Consultat a <http://nu2s.blogspot.com.es/>
- Núria Font, Guillermo Pascual, Marcos Davi, Gema Graells. (s.d.). *NU2'S*. Consultat a <http://www.nu2s.org/cat/qui.php>
- Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M., & Archer, M. (1994). *Installation Art*. Londres, Anglaterra: Thames and Hudson.
- OpenEndedGroup. (s.d.). *OpenEndedGroup*. Consultat a <http://openendedgroup.com/artworks/gc.html>
- Oxford University Press. (1998). *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives*. Nova York, Estats Units: Dance Perspectives Foundation Inc. & Selma Jeanne Cohe.
- Padrón, F. M. (1997). *Sevilla insólita* (6ª ed.). Sevilla, Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Palumbo, M. L. (2000). *Disorders, New Wombs: Electronic Bodies and Architectural*. Basilea, Suïssa: Birkhäuser.
- Partsch-Bergsohn, I. (2013). *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. Chur, Suïssa: Routledge.
- Pérez Royo, V. (2007). *Danza y tecnología. Modelos de interacción*. Salamanca, Espanya.

Pérez Royo, V. (2008). *A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Pérez Royo, V. (2010). El giro performativo de las artes. *SIGNA. Revista de la Asociación española de semiótica*(19), 143-158.

Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en tomo a la Historia de la Danza*. Santiago de Chile, Chile: LOM.

Pérez Wilson, S. (s.d.). *Post.dance*. Consultat a <http://postdance.files.wordpress.com/2008/05/loie-fuller.pdf>

Performancelogía: todo sobre Arte de Performance y Performancistas. (Maig / 1997). *Conversación entre Marcel·lí Antúnez Roca y Claudia Giannetti*. Consultat a <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/conversacin-entre-marcell-antnez-roca.html>

Pesaro, G. E. (1993). *De pratica seu arte tripudii - On the Practice or Art of Dancing*. (B. Sparti, Trad.) Oxford, Anglaterra: Clarendon Press.

Petrozzi, M. (1996). *La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en al mujer*. Consultat a [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/artistas/22/La%20Danza%20Moderna%20mas%20alla%20de%20los%20generos.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/22/La%20Danza%20Moderna%20mas%20alla%20de%20los%20generos.pdf)

Pfragner, J. (1974). *The Motion Picture: From Magic Lantern to Sound. An Optician Looks for Work*. New Romney, Anglaterra: Bailey Brothers and Swinfen Limited.

Point, V. d. (7 / Gener / 1914). Lettre ouverte. *Journal des Débats*.

- Polls Camps, E. (1998). Plató i la música. *Ars Brevis. Anuari de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna*. (4), 203-221.
- post theater. (2009). *skinSITEs ver. XI [cell out]* [Vídeo]. Consultat a <https://vimeo.com/1557290>
- post.dance. (15 / juliol / 2006). *Danza-Tecnología*. Consultat a <http://postdance.wordpress.com/2006/07/15/recorridos-contextos-possibles-trayectorias-para-la-relacion-danza-y-tecnologia-parte-i/>
- Pristaš, G. S. (2013). *Skogen. Block 9: Evolution won't be televised*. Consultat a <http://skogen.pm/archive/2013/evolution-wont-be-televised/point-of-convergence/>
- Puig Mestres, E. (2009). *L'Atzar en els medis digitals': Una aproximació al Computer-Art*. Barcelona, Espanya: Edicions Universitat Barcelona.
- Pujol, F., & Joan Amades. (1936). *Cançoner popular de Catalunya. Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. (Vol. 1). Barcelona, España: Fundació Concepció Rabell i Cibils, vda. Romaguera.
- Quijada, P. (2 / Desembre / 2012). *Blogs ABC*. Consultat a <http://abcblogs.abc.es/cerebro/public/post/el-poder-de-la-imaginacion-14505.asp/>
- R.L. Rutsky, R. (1999). *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. Minneapolis, Estats Units: University of Minnesota Press.
- Rabinovitz, L. (2003). *Points of resistance : women, power & politics in the New York Avant-garde cinema, 1943-71*. Chicago, Lauren Rabinovitz, Estats Units: University of Illinois Press.

Ramallah Contemporary Dance Festival 2011. (2011). *Chunky Move*. Consultat a

<http://sareyyet.ps/festival11/?p=186&lang=en>

Rameau, P. (1748). *Le maître a danser. Qui enseigne la maniere de faire tous les differens pas de danse dans toute la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas.*

París: Rollin fils.

Ranch, T. (2014). *Troika Ranch*. Consultat a <http://www.troikaranch.org/technology.html>

Raubert, B. (29 / Novembre / 2011). Què és ser jove? *El Punt Avui. Edició Nacional*.

Consultat a <http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/480431-que-es-ser-jove.html>

Raubert, B. (1 / Agost / 2011). Títols per a les vacances. *El Punt Avui. Nacional*. Consultat a

<http://www.elpuntavui.cat/ma/article/5-cultura/19-cultura/439978-titols-per-a-les-vacances.html>

Regitz, H. (1997). Dancer Between two World's. *Ballet International/Tanz Aktuell*, 12, 48-53.

Rimington, A. W. (1911). *Colour-Music: the Art of Mobile Colour*. Nova York, Estats Units:

Frederick A. Stokes Co.

Rinaldi, R. (2010). *World of Dance: Ballet* (2a ed.). Nova York, Estats Units: Infobase

Publishing.

Robey, J. (18 / Novembre / 2011). *The Mindful Dancer. Navigating the shifting seas of life as a dance-maker, teacher, and buddhist*. Consultat a

<http://themindfuldancer.blogspot.com.es/2011/11/dance-paradigms-part-7-postmodern-dance.html>

Rocca, A. V. (2005). *Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico*. Consultat a

<http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bausch.htm>

Rodón, J. (2009). *Dunas Danza* [Vídeo]. Consultat a [https://www.youtube.com/watch?v=w-](https://www.youtube.com/watch?v=w-4tSspuIgk)

[4tSspuIgk](https://www.youtube.com/watch?v=w-4tSspuIgk)

Romero, P. P. (2011). *Stocos (2011-2012)*. Consultat a

<http://www.pablopalacio.com/STOCOS.html>

Root-Bernstein, M., & Root-Bernstein, R. (15 / Setembre / 2008). *Creative Explosions, or*

*Loïe in the Laboratory. How does a vaudeville dancer thinker her way to invention?.*

*Imagine That!Annals of Ordinary and Extraordinary Genius*. Consultat a

<http://www.psychologytoday.com/blog/imagine/200809/creative-explosions-or-lo-e-in-the-laboratory>

Roy, X. I. (s.d.). *Self Unfinished*. Consultat a

<http://xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr>

RTVE. (2009). *RTVE Radio y televisión a la carta*. Consultat a

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/continuara/tapies-valldosera-homenatge-visual-merce-cunningham/631387/>

RTVE. Redes. (2007). *Entrevista con Richard E.Cytowic*. Consultat a

<http://www.rtve.es/tve/b/redes2007/semanal/prg232/entrevista.htm>

Ruyter, N. L. (1996). The Delsarte Heritage. *Dance Research*, 14(1).

Sachs, C. (1933). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Centurión.

Sadler's Wells. London's Dance House. (s.d.). *12 Sketches on the Impossibility of Being Still*.

Consultat a <http://www.sadlerswells.com/screen/video/1225707406001#>

Salazar, A. (1949). *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* (Vol. 6). Texas, Texas, Estats Units: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Espanya: Akal.

Sánchez, J. A. (2003). *El arte de la danza y otros escritos. Isadora Duncan*. Madrid, Espanya: Akal.

Sánchez, J. A. (15 / Desembre / 2005). *Archivo virtual. Artes escénicas*. Consultat a <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=22>

Sánchez, J. A. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Consultat a Artea: [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/288/pensamientoy carne\\_jasanchez.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/288/pensamientoy carne_jasanchez.pdf)

Sánchez, J. A. (2007). *La escena futura. I+C+I: Investigación e innovación en el ámbito cultural*. Barcelona: Artea.

Sánchez, J. A., & Conde-Salazar, J. (2003). *Autoentrevista 27.11.2000*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Santana, I. (2002). *Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. San Paulo: Educ.

Santana, I. (2006). *Dança na Cultura Digital*. San Salvador de Bahia, Brasil: Fapesb.



- Schiphorst, T. (1986). A cas of study of Merce Cunningham's use of the LifeForms computer choreographic system in the making of Trackers. 99. Burnaby, Canada: B.G.S. Simon Fraser University.
- Schlemmer, O., & Schlemmer, T. (1972). *The letters and diaries of Oskar Schlemmer*. (T. Schlemmer, Ed.) Evanston, Estats Units: Northwestern University Press.
- Sentürk, S. (24 / Gener / 2011). *Interactivity in Contemporary Dance and Music* [Tesi doctoral]. Consultat a <http://sertansenturk.com/uploads/publications/senturk2010InteractivityDanceMusic.pdf>
- Seremetakis, N. (1996). *The Senses Still. Perception and*. Chicago, Estats Units: The University of Chicago.
- Serrano, M. J. (2002). Estudio y análisis de las interrelaciones sinestésicas en los procesos sensoriales. Aspectos antropológicos, sociológicos, artísticos, didáctico/psicológicos, neurocientíficos y tecnológicos. A C. d. Ganivet (Ed.), *VI de Congreso Antropología aplicada*, (p. 13). Granada.
- shakiraVEVO. (2009). *Shakira - No (Live)*. (Shakira) Consultat a <http://www.youtube.com/watch?v=Au7q4wMc75k&feature=related>
- Shelton, S. (1981). *Divine dancer: a biography of Ruth St. Denis*. Nova York, Estats Units: Doubleday.
- Sherman, J. (1983). *Denishawn: The Enduring Influence*. Boston, Estats Units: Twayne Publishers.

shortly. (2009). *documentation of Still/Live screendance installation*. Consultat a

<https://vimeo.com/2329108>

Siegel, W. (s.d.). *Two Compositions for Interactive Dance*. Consultat a

<http://mtg.upf.edu/mosart/papers/p04.pdf>

Sommer, S. R. (1975). Loïe Fuller. *The Drama Review. Post-Modern Dance Issue*, 19(1).

Spartà, S. (2008). *Atlante delle sorgenti radioattive in disuso e delle sorgenti orfane: dallo smaltimento incontrollato al terrorismo nucleare*. Catania, Itàlia: Campoverde.

Spitz, E., & Uruchurtu, L. (19 / Octubre / 2009). *The ballet bag*. Consultat a

<http://www.theballetbag.com/2009/10/19/a-man-for-all-seasons/>

Splatt, C., Pratl, C., & Duncan, D. (1993). *Life Into Art: Isadora Duncan and Her World*.

Nova York, Estats Units: W.W. Norton & Company.

Steele, V. (2001). *The Corset: A Cultural History*. New Haven, Estats Units: Yale University Press.

Stokstad, M., & David Cateforis, S. A. (2005). *Art History*. Upper Saddle River, Estats Units: Pearson Education.

Stuckenschmidt, H. H. (2004). Musik am Bauhaus. A L. d. Intermedia, *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)* (p. 66-73). València, Espanya: Universidad Politécnica de Valencia.

Telematic Dreaming. (s.d.). *Telematic dreaming-statement*. Consultat a

<http://creativetechnology.salford.ac.uk/paulsermon/dream/>

The Historical Society of Pennsylvania. (Gener / 2008). *Collection 867. Mary Elizabeth*

*Hallock Greenewalt papers.1769-1950*. Consultat a

[http://hsp.org/sites/default/files/legacy\\_files/migrated/findingaid0867greenewalt.pdf](http://hsp.org/sites/default/files/legacy_files/migrated/findingaid0867greenewalt.pdf)

Thomas, H. (2004). *Dance, Modernity and Culture*. Londres, Anglaterra: Routledge.

Thomson, J. (s.d.). *Advancement through Technology: ZKM Karlsruhe*. Consultat a

<http://www.experimenta.org/mesh/mesh13/articles/ZKM.pdf>

translab. (2009). *Marcel.lí Antúnez Roca*. Consultat a <http://cmm.cenart.gob.mx/translab/>

*Triádico[s] Investigación en línea sobre la obra de Oskar Schlemmer*. (17 / Febrer / 2011).

Consultat a <http://triadicos.wordpress.com/>

Tribbe, M., & Reena, J. (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Madrid: Taschen.

UniFrance films. (2009). *UniFrance films*. Consultat a

<http://es.unifrance.org/pelicula/31000/continuum>

Universidad de Chile. Departamento de Pregrado. Contenidos de Formación Básica. (s.d.).

*Historia de las artes y de la arquitectura: convergencias y encuentros*. Obtenido de

[www.docstoc.com/docs/20207493/La-danza-y-el-contexto-histórico](http://www.docstoc.com/docs/20207493/La-danza-y-el-contexto-histórico)

Valeria Cuesta, Maximiliano Wille y Aníbal Zorrilla. (2012). *Una Experiencia de Taller*

*Artístico de Danza y Tecnología. Final*. (I. Departamento de Artes del Movimiento,

Productor) Consultat a

<https://docs.google.com/document/d/1ruPKf8c5lsRDfJvJ5fiimVw8uvvTRy5FJKmRi>

[F1p0MM/edit](https://docs.google.com/document/d/1ruPKf8c5lsRDfJvJ5fiimVw8uvvTRy5FJKmRi/edit)

- Vandenbussche, B. (Febrer / 2003). *Remediation as medial transformation: Case studies of two dance performances by 'Commerce'*. Consultat a <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/bertvandenbussche.htm>
- Vaughan, D. (1997). *Merce Cunningham: Fifty Years*. Nova York, Estats Units: Aperture.
- Vaughan, D. (16 / Desembre / 2001). *American Masters. Merce Cunningham. A Lifetime of Dance*.
- Vaughan, D. (2013). *Merce Cunningham: Creative Elements. Choreography and Dance Studies Series* (Vol. 4). Estats Units: Routledge.
- Veroli, P. (2009). Loïe Fuller's Dance Serpentine and Futurism: A G. Berghaus, *Futurism and the Technological Imagination: Electricity, Technological Imagination and the Myth of Machine* (p. 390). Amsterdam, Holanda: Rodopi.
- Vèvè A. Clark, M. D. (1985). *The legend of Maya Deren: a documentary biography and collected works* (Vol. 1). (H. Melton, Ed.) Anthology Film Archives/Film Culture.
- Vidal, J. (1993). *Nuevas tendencias teatrales: La performance: historia y evolución de las vanguardias clásicas*. Caracas, Venecuela: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Vilar, J. R. (2011). *Viaje a través de la historia de la danza*. Bloomington, Estats Units: Palibrio.
- Voltaire, F. M. (2007). *The history of Peter the great, emperor of Russia*. (Smollett, Trad.) Whitefish, Estats Units: Kessinger Publishing.
- Voltar i Voltar. (2011). *Dunas (\*\*\*\*\*)* – *Gran Teatre del Liceu*. Consultat a <http://voltarivoltar.com/2011/08/07/dunas-gran-teatre-del-liceu/>

- Walch, G. (1916). *Poètes d'hier et d'aujourd'hui; morceaux choisis accompagnés de notices bio- et bibliographiques et de nombreux autographes. Supplément à l'Anthologie des poètes français contemporains*. Consultat a <https://ia700302.us.archive.org/26/items/potesdhieretda00walcuoft/potesdhieretda00walcuoft.pdf>
- Walsh, S. (1999). *Stravinsky: A Creative Spring*. Nova York, Estats Units: Alfred A. Knopf.
- Walz, R. (2008). *Modernism*. Edimburg: Pearson Education.
- Warrack, J. (1995). *Leivmotiv*. *New Grove Dictionary of Music* (Vol. 10). Londres, Anglaterra: Grove.
- Watts, G. (1 / Agost / 2009). *Merce Cunningham 1919 – 2009*. *ballet.magazine*. Consultat a [http://www.ballet.co.uk/magazines/yr\\_09/aug09/obituary\\_merce\\_cunningham\\_0709.htm](http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_09/aug09/obituary_merce_cunningham_0709.htm)
- Wechsler, R. (1 / Gener / 1997). O, body swayed to music... (and vice versa): roles for the computer in dance. *Leonardo Magazine*, 30(5), 385-389. Consultat a <http://palindrome.de/content/pubs/nardo.pdf>
- Wechsler, R. (30 / Enero / 1998). Computers and Dance: Back to the Future. *Dance Research Journal*, 4-10.
- Wechsler, R. (29 / Març / 2004). *EyeCon -- a motion sensing tool for creating interactive dance, music and video projections*. Consultat a <http://www.lamplar.com/content/pubs/leeds.pdf>
- Wechsler, R. (2006). Artistic Considerations in the Use of Motion Tracking with Live Performers: a Practical Guide. A S. Broadhurst , & J. Machon, *Performance and*

*Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Basingstoke, Anglaterra: Palgrave Macmillan.

*Wikipèdia*. (s.d.). Consultat a

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Diaghilev1.jpg>

*Wikipèdia*. (s.d.). Consultat a [http://fr.wikipedia.org/wiki/Valentine\\_de\\_Saint-Point](http://fr.wikipedia.org/wiki/Valentine_de_Saint-Point)

*Wikipèdia*. (s.d.). Consultat a [http://en.wikipedia.org/wiki/Graphical\\_sound](http://en.wikipedia.org/wiki/Graphical_sound)

*Wikipèdia*. (s.d.). Consultat a <http://ca.wikipedia.org/wiki/Yijing>

*Wikipèdia*. (s.d.). Consultat a [http://ca.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_de\\_la\\_relativitat](http://ca.wikipedia.org/wiki/Teoria_de_la_relativitat)

*Wikipèdia. L'enciclopèdia lliure*. (s.d.). Consultat a <http://ca.wikipedia.org/wiki/Tecnologia>

Williams, B. (6 / Novembre / 2012). *La Loïe Fuller: Danse Radioactive?* Consultat a

<http://blog.gobigread.wisc.edu/2012/11/la-loie-fuller.html>

Williams, D. (2004). *Anthropology and the Dance: Ten Lectures* (segona ed.). Illinois,

Estats Units: University of Illinois Press.

Wilson, S. (2002). *Information Arts: intersections of art, science, and technology*.

Cambridge-Massachussets-Londres: The MIT Press.

Wirth, I. (28 / Juliol / 2009). Ha muerto Merce Cunningham. *Sábados en PD*. Consultat a

<http://www.penultimosdias.com/2009/07/28/ha-muerto-merce-cunningham/>

Yokota, S. (s.d.). *La danz*

*a futurista: Giannina Censi e la danza moderna*. Consultat a

<http://www.tufs.ac.jp/common/pg/tr-pg-areastudies/doc/r0028.pdf>

Žižek, S. (2002). *Lenin ciberespacial: ¿per què no?*. *International Socialism* n° 95. Consultat a [http://www.infoamerica.org/teoria\\_articulos/zizek02.htm](http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/zizek02.htm)