

# La dansa contemporània

Marta Porter

PID\_00194774



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>1. 1900-1930: Els pioners i el trencament amb el ballet clàssic.</b>	7
1.1. El naixement de la dansa moderna des del pensament de Delsarte i Dalcroze .....	7
1.2. La dansa lliure: Isadora Duncan i Loïe Fuller .....	8
1.3. Els Ballets Russos de Diàghilev .....	9
1.4. L'expressionisme alemany .....	12
<b>2. 1930-1950: La segona generació de l'expressionisme alemany i la Modern Dance</b> .....	14
2.1. La segona generació de l'expressionisme alemany .....	14
2.2. La Modern Dance. Estats Units .....	15
<b>3. 1950-1980: el neoclassicisme, la Postmodern Dance i la dansa teatre</b> .....	19
3.1. Retorn al neoclassicisme .....	19
3.2. Els Estats Units .....	22
3.3. La dansa social .....	25
3.4. La Postmodern Dance .....	26
3.5. La dansa teatre: Pina Bausch .....	28
<b>4. De 1980 fins avui: l'esclat de la diversitat. Un món sense límits</b> .....	30
4.1. La revolució belga .....	31
4.2. Suècia .....	34
4.3. Països Baixos .....	34
<b>Resum</b> .....	36
<b>Bibliografia</b> .....	37



## Introducció

La dansa, com totes les arts, no és un ens independent de la societat sinó un art transdisciplinari que uneix música, escena i moviment del cos per a crear sensacions i emocions en l'espectador, per a fer-lo pensar. La dansa, arreu del món, integra els nous corrents estètics i de pensament que es gesten en el si d'una comunitat. El segle XX és probablement el segle més convuls que ha viscut la humanitat quant a desenvolupament social i de pensament, i la dansa contemporània ho ha experimentat en primera persona. Els canvis de mentalitat pels quals ha transitat la societat en els últims cent anys s'han reflectit en un art, el del moviment del cos, que ha estat transversal des de tots els punts de vista, primer per la seva gran associació amb compositors i artistes plàstics, després pel seu caràcter d'integració social en diferents àmbits. De Nijinsky a Merce Cunningham, d'Isadora Duncan a Pina Bausch, de George Balanchine a Wim Vandekeybus, la dansa ha estat un dels pivots de la revolució estètica del segle passat.

La dansa contemporània sorgeix com una reacció contra les posicions academicistes del ballet clàssic. Els seus inicis es remunten a principi del segle XX, es referma amb la Modern Dance americana, i es pot dir que arriba a la màxima esplendor a partir dels anys vuitanta.

Amalgama de molts estils i tècniques diferents, el que defineix la dansa contemporània és la recerca de la llibertat de moviments. La dinàmica del cos prové de l'energia del ballarí (o actor) i busca el moviment en cada múscul i articulació del cos. L'execució no solament es desenvolupa en posició vertical sinó que utilitza l'espai –tant l'escènic com el no escènic– en la seva totalitat i esdevé tridimensional, de manera que trenca els cànons del teatre a la italiana. No sempre busca l'emoció directa o el discurs dramàtic, sinó que a vegades simplement vol mostrar les possibilitats del moviment o un discurs intel·lectual. Les variants són infinites: pot incloure la improvisació, incloure la paraula i, fins i tot, prescindir de la música.

A grans trets, la història de la dansa des de 1900 fins avui es pot dividir en quatre períodes:

- 1900-1930. Els pioners i el trencament amb el ballet clàssic. Durant aquest període destaquen tres grans línies: les ballarines com Isadora Duncan, Loïe Fuller i Ruth Saint Denis propugnen la recerca dels moviments lliures i el retorn a la cultura clàssica; els Ballets Russos de Diàghilev escenifiquen el trencament amb les formes clàssiques i la integració de totes les arts, i l'expressionisme alemany es mostra experimental i eclèctic, sota el lideratge de Rudolf von Laban i Mary Wigman.

- 1930-1950. La segona generació de l'expressionisme alemany i la Modern Dance. La segona generació de ballarins moderns sorgeix sobretot a Alemanya, amb el desenvolupament de l'expressionisme, representat per Kurt Jooss; i als Estats Units, amb la Modern Dance, desenvolupada per Martha Graham, Doris Humphrey i Charles Weidman. Aquests ballarins crearan noves tècniques basades en la interiorització del moviment i la recerca de la naturalitat –respirar o caminar.
- 1950-1980. El neoclassicisme, la Postmodern Dance i la dansa teatre. Aquest període s'inicia més enllà del final de la Segona Guerra Mundial. En els anys de la llarga postguerra es desenvolupen dues estètiques molt diferents. D'una banda, el neoclassicisme, que persegueix molt clarament la recuperació de la tècnica clàssica, però modernitzant-la. Els noms més destacats són George Balanchine, Frederick Ashton, John Cranko, Maurice Béjart i Mats Ek. D'altra banda, als Estats Units emergeixen propostes que trenquen amb qualsevol concepció preestablerta i incorporen les noves tecnologies als espectacles. És el que fan Alwin Nikolais i Merce Cunningham, que fusionen nous llenguatges i tècniques. I, paral·lelament, neix el nou concepte de la dansa social, representat per Alvin Ailey. A Alemanya, Pina Bausch encunya el terme *dansa teatre*.
- De 1980 fins avui. L'esclat de la diversitat. Un món sense límits. Durant les darreres dècades els espectacles són presidits per la màxima de la llibertat creativa per part dels coreògrafs. El neoclassicisme i la dansa contemporània en algunes ocasions es retroben; en d'altres, no. Es desenvolupen nous conceptes com ara la videodansa, la dansa vertical, la dansa teatre i, en darrera instància, la no-dansa.

## 1. 1900-1930: Els pioners i el trencament amb el ballet clàssic

El procés d'industrialització que es produeix al segle XIX i, sobretot, la inestabilitat política i social que desembocarà en la Primera Guerra Mundial impliquen un sotrac profund en la mentalitat de la societat dels primers decennis del segle XX. Tot plegat comporta que les diferents disciplines artístiques trenquin amb els codis establerts fins al moment i busquin noves maneres d'expressar-se. Si en l'art pictòric ja no es plasma la forma i en música s'avança cap al sistema dodecatònic, en l'àmbit de la dansa es rebutgen els ballets anomenats *clàssics*. Coreografies com ara el *Llac dels cignes* o *Les sílfides* són rellevades per noves propostes en què les regles formals són arraconades en benefici de la recerca de nous llenguatges. La dansa perd l'argument i deixa d'explicar contes de fades per connectar amb la realitat del moment i convertir-se en l'eina amb la qual s'expressen el ballarí i el coreògraf. Neix la dansa lliure, amb Isadora Duncan al capdavant que propugna l'exploració de la subjectivitat, però també apareixen figures com Loïe Fuller, que investiga en l'àmbit de la llum i de la cinètica, mentre que a Alemanya aposten per l'expressionisme. Es nega qualsevol moviment provinent del llenguatge acadèmic i es retorna al classicisme en el sentit més hel·lènic de la paraula.

Curiosament, els diferents estils i estètiques de dansa són diferents a cada país, tot i que acabaran convergint. França aposta per la *grandeur* amb Sergei Diàghilev. Dues americanes instal·lades a Europa, Isadora Duncan i Loïe Fuller, es vesteixen amb túniques gregues i advoquen per la llibertat. A Alemanya es tendeix cap a l'expressionisme i la Bauhaus. I als Estats Units s'inventa la Modern Dance. L'emergència d'aquests diferents epicentres, malgrat que semblen oposats, defensen un fi comú: la llibertat expressiva, que acabarà conformant l'essència de la dansa contemporània.

### 1.1. El naixement de la dansa moderna des del pensament de Delsarte i Dalcroze

La dansa lliure, representada fonamentalment per Isadora Duncan, neix a partir dels ensenyaments de dos filòsofs i pensadors que prendran el moviment del cos com a eines per a desenvolupar les seves teories: François Delsarte i Émile Jaques-Dalcroze.

El francès François Delsarte (1811-1871), inspirador de la gimnàstica moderna, coneguda primer com a *bode* i, posteriorment, com a *gimnàstica rítmica*, afirma que l'espiritualitat intrínseca a l'ésser humà s'ha d'expressar a través d'actituds i moviments de tot el cos i no solament de l'expressió facial. Així, divideix el cos en tres zones: els membres inferiors per a expressar la força, el tors i braços

per a descriure els estats espirituals i emocionals, i el cap i el coll per a reflectir l'estat mental. A partir d'aquí, Delsarte desenvolupa les anomenades *Lleis del moviment*, que són les següents:

- Llei de la postura harmònica. Posició equilibrada i natural similar a la posició de repòs de les estàtues gregues.
- Llei del moviment oposat. Qualsevol moviment exigeix, per principi d'equilibri, un moviment oposat.
- Llei de la funció muscular harmònica. La força muscular ha d'estar en relació directa amb la mida dels músculs.

El compositor, músic i pedagog suís Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) desenvolupa la teoria de Delsarte fins arribar a l'eurítmia. Dalcroze considera que per al bon desenvolupament de la persona és necessari conrear a parts iguals l'aprenentatge de la música i de l'activitat corporal. Per fer-ho, desenvolupa un mètode que consisteix a investigar les lleis del ritme musical a partir del moviment corporal. A partir d'una sèrie d'observacions, com el fet que la música fa que inconscientment es piqui a terra amb el peu, dedueix que existeix una relació entre l'acústica i els centres nerviosos superiors. Així, conclou que hi ha aspectes musicals que no depenen només de l'oïda, sinó també del tacte. A partir d'aquesta i d'altres conclusions crea un mètode d'aprenentatge musical a través del ritme i del moviment i assenyala tres elements centrals: el ritme, el solfeig i la improvisació. Per Dalcroze la rítmica no és un art sinó un instrument per a arribar a les altres arts. El seu mètode es continua ensenyant actualment a moltes escoles.

## **1.2. La dansa lliure: Isadora Duncan i Loïe Fuller**

La societat canvia a passos gegantins i els artistes s'apunten a les noves teories filosòfiques, en especial, a aquelles que defensen l'individu com a ésser únic en el món. Aquests nous corrents filosòfics, així com també els moviments socials en favor de l'emancipació de la dona, calen en el món de la dansa. A més, les teories de Delsarte i el mètode Dalcroze inspiren molts ballarins com Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shaw, Rudolf Laban i F. Matthias Alexander (el creador de la tècnica teatral), entre d'altres.

Isadora Duncan (1878-1927) és considerada com la pionera de la dansa lliure, potser per la forta personalitat que tenia i per la seva actitud escandalosa, que li van proporcionar una aura mítica. Duncan crea un estil propi fonamentat en les seves emocions personals i que es caracteritza pel rebuig a l'academicisme. La ballarina assigna una relació emocional a les tres parts del cos definides per Delsarte: concep el cap com a centre espiritual, el tors com a centre emocional, i l'abdomen i els malucs com a centre físic.



Nascuda a San Francisco el 1878, Isadora Duncan comença a ballar a Chicago i l'èxit la porta als cercles socials de Nova York. El mite Isadora Duncan, però, s'inicia a París, dins de la companyia de Loïe Fuller, que ben aviat abandona per lliurar-se a les seves danses improvisades i d'inspiració pròpia. És la primera ballarina que es presenta descalça davant del públic i vestida amb túniques de tall clàssic. El seu art no es basa en cap vocabulari sistemàtic ni en cap tècnica predeterminada, sinó que els seus moviments responen als impulsos que li provoca la música. Expressa les emocions del moment a través de moviments improvisats basats en la naturalitat i sense cap disciplina acadèmica que l'encotilli. Duncan és la primera ballarina que aposta clarament per redescobrir què hi ha de natural en l'ésser humà. Salta, corre i es desproveeix de qualsevol ornamentació i artificiositat. Entre les seves obres destaca *Iphigénie* (1911) de Gluck.

L'art d'Isadora Duncan coincideix en el temps amb el d'una altra ballarina que també sorprèn el món, Loïe Fuller (1862-1928). La industrialització, la mecanització i, sobretot, l'aparició de la llum i el cinema tergiversen el món de les arts en tots els sentits. Íntimament lligada al món de la cinematografia i dels germans Lumière, aquesta jove americana establerta a París captiva artistes i científics amb les seves danses cinètiques. Coberta amb vestits amplis o embolicada amb grans teles que desplega i plega com si fossin ales d'una papallona, Fuller, autodidacta, tot i que no desenvolupa cap tècnica determinada, ha passat a la història per l'ús excepcional que fa de la llum. Seguidors de les possibilitats infinites que la il·luminació pot aportar a la dansa, al llarg del segle XX han destacat coreògrafs com Gret Palucca, els ballets mecànics d'Oscar Schlemmer i les recerques virtuals d'Alwin Nikolais, a partir del qual es començarà a parlar de *dansa multimèdia* pel tractament que fa de la llum, el moviment, la música i l'escenografia com a obra total.

### 1.3. Els Ballets Russos de Diàghilev

Les danses d'Isadora Duncan i Loïe Fuller coincideixen en el temps amb els grans espectacles dels Ballets Russos de Diàghilev. Malgrat que la companyia continua fent ballets de repertori, incorpora ben aviat l'estrena de noves coreografies basades en moviments clàssics i terrenals, ben allunyats dels ballets romàntics.

El cas de Sergei Diàghilev (1872-1929) és el més curiós de la història de la dansa. Diàghilev, tot i que no és ni ballarí ni coreògraf, sinó empresari, és qui exerceix de detonador perquè la dansa escènica entri en una nova era. Marxant d'art i home de negocis, Diàghilev està convençut que art, espectacle i negoci no necessàriament han de ser incompatibles. Aspira a veure música, dansa i disseny de vestuari i decorats com un tot unificat, seguint la idea wagneriana de l'obra d'art total. Per a fer-ho s'envoltarà dels coreògrafs, compositors i pintors més avantguardistes del moment. Així, el 1909 presenta a París, al Theatre Chatelet i amb cartell de Jean Cocteau, la companyia dels Ballets Russos amb coreografies curtes de Michel Fokine que combinen l'esperit del ballet clàssic

amb les noves tendències coreogràfiques del moment. Les *Dances polovtsianes*, una abstracció de les danses russes executades per un gran cos de ball vestit amb unes grans botes que creen ritmes picant a terra, seguint el mètode Dalcroze, marcaran el futur de la companyia i de la dansa europea.

Cal recordar que al tombant dels segles XIX i XX molts països europeus viuen la màxima esplendor del colonialisme. La puixança colonial propicia que les societats benestants sentin una gran atracció per les cultures llunyanes i per l'aventura. Són molts els artistes que viatgen a països exòtics i plasmen en pintures, llibres i partitures les seves impressions d'Àsia, Àfrica o la Polinèsia. La dansa tampoc no serà aliena a aquest corrent de fascinació per l'exòtic. Si en el segle XIX els poders polítics europeus havien prohibit i perseguit les danses ancestrals i el so dels tambors per considerar que eren toscos i incitaven a la sexualitat, a principi del segle XX les danses de cultures remotes entren als escenaris europeus i estimulen l'eclosió de noves formes i nous llenguatges. És així com en la segona temporada dels Ballets Russos, ja al Teatre d'Òpera de París, Diaghilev presenta provocadores escenes d'un harem a *Schéhérazade*, i un nou ballet, *L'ocell de foc*, amb música d'un jove compositor desconegut que commou el món, Igor Stravinsky –per cert que Ana Pavlova es nega a interpretar-lo perquè considera aquesta música impossible de ballar.

La producció coreogràfica sota les ordres de Diaghilev durant el decenni és molt rellevant. El seu coreògraf principal és Michel Fokine (1880-1942), el qual crearà nombrosos títols per a la companyia. Fokine fa un recull de les seves noves idees sobre la dansa en una carta publicada a *The Time* el 1914, en la qual exposa els cinc principis de coreografia. Segons ell, convé alliberar el ballet de les convencions monolítiques existents, que enumera així:

- Rebutjar els moviments ja establerts en favor de la creació de formes noves i expressives d'acord amb el tema.
- La dansa només té significat si expressa una acció dramàtica i no ha de ser un mer entreteniment.
- Els gestos només es poden usar segons l'estil del ballet i no s'han de reduir a les mans ni a la cara, sinó que han d'involucrar el cos de manera integral.
- L'ús dels grups de dansa ha de ser amb finalitats expressives no ornamentals.
- La fusió, en situació d'igualtat, de la dansa amb les altres arts, sense que es converteixi en esclava de la música o els decorats, sinó que pugui desenvolupar lliurement els seus poders creatius.

Tots aquests principis tindran una gran influència en el desenvolupament de la dansa moderna.

*L'après midi d'un faune* (1912), amb coreografia de Vaslav Nijinsky inspirada en l'art grec i amb música de Claude Debussy, suposa una autèntica revolució coreogràfica: el ballarí es limita a caminar i a col·locar-se en posicions de perfil per potenciar la bidimensionalitat de la pintura grega, alhora que provoca un dels grans escàndols de la història de la dansa en simular una masturbació en escena. *Petruixka* (1911) i *La consagració de la primavera* (1913), totes dues amb música de Stravinsky, la primera amb coreografia de Fokine i interpretació de Nijinsky, i la segona amb coreografia de Nijinsky i decorats i vestuari de Nicolas Roerich, també suposen un trencament. L'estrena de *La consagració de la primavera* acaba amb una autèntica batalla campal entre els partidaris d'aquesta nova obra i un públic que no pot entendre ni la forma musical ni la seva interpretació coreogràfica –Nijinsky i la resta de ballarins van necessitar que Marie Rambert, alumna de Dalcroze, els ensenyés eurítmia per poder-la executar.

A les acaballes de la Primera Guerra Mundial, Diaghilev encarrega *Parade* (1917), amb decorats i vestuari d'inspiració cubista de Pablo Picasso, partitura d'Eric Satie, coreografia de Léonide Massine, llibret de Jean Cocteau i notes al programa d'Apollinaire: tota una declaració d'intencions de l'avantguarda artística del moment. Posteriorment vindran ballets mítics com *El sombrero de tres picos* (1919), també amb vestuari i decorats de Picasso i música de Manuel de Falla; *Les noces* (1923), un projecte de Stravinsky coreografiat per Bronislava Nijinska, germana del ballarí, amb decorats de la pintora Natalia Goncharova, i també amb coreografia de Nijinska. L'any següent estrenarà *Les biches* (1924), un ballet ambientat a l'època que traspua una forta crítica a la doble moralitat imperant en la societat benestant dels anys 20.

Els Ballets Russos de Diaghilev són els primers a sistematitzar un nou concepte de dansa. Es passa de ballets argumentals als ballets abstractes, els rols definits entre home i dona desapareixen i els ballarins esdevenen formes; el cos de ball guanya protagonisme; es tendeix a subratllar el contacte amb el terra; s'explora el primitivisme i s'integra la mitologia.

L'últim gran coreògraf de Diaghilev és Georgi Balanchivadze, un jove rus que fugint del règim soviètic el 1924 s'instal·la a París, on canvia el seu nom pel de George Balanchine, potser el coreògraf més unànimement aplaudit del segle XX. Amb el ballet *Apollon Musagète* (1928), amb música de Stravinsky i interpretació de Serge Lifar, Balanchine marcarà un canvi estètic important amb un retorn al llenguatge clàssic i acadèmic. Aquest punt d'inflexió, es podria dir, serà la llavor del llenguatge que el coreògraf desenvoluparà anys després als Estats Units, i també l'inici de l'estil neoclàssic.

Amb la mort de Diaghilev el 1929, la companyia es desmembra i ballarins i coreògrafs creen múltiples escoles a tot el món occidental. Uns segueixen amb els postulats trencadors de Nijinsky i Fokine; altres optaran per tornar al ballet clàssic amb el neoclassicisme.

#### 1.4. L'expressionisme alemany

Paral·lelament a l'esclat del gran espectacle que es produeix a França amb Diaghilev i Loïe Fuller, Alemanya viu un dels moments més interessants de la seva història pel que fa al pensament modern i a la seva traducció artística: l'expressionisme. La dansa expressionista neix en aquest context innovador del pensament i de l'art avantguardista i radical, a l'empara de la *Freikörperkultur* ('cultura del cos lliure'). Els màxims representants de l'expressionisme alemany en dansa seran Rudolf von Laban, el primer a crear un nou alfabet i uns nous codis per a la dansa, i la seva deixeblla Mary Wigman.

Els alemanys, si bé propugnen el rebuig del llenguatge clàssic i de les normes del ballet en benefici de noves formes d'expressió, basades en la llibertat de moviments i gestos i en la relació del cos amb l'espai (tal com ja havien fet Isadora Duncan o Michel Fokine), hi afegeixen una sèrie d'elements que empenyen la dansa cap a uns camins completament diferents i que posaran els fonaments de la dansa contemporània tal com la coneixem avui.

A principi del segle xx a Alemanya conflueixen una sèrie de fenòmens artístics, intel·lectuals, filosòfics, i fins i tot mèdics (sobretot arran de les teories psicològiques de Sigmund Freud), que deixen una empremta profunda en els coreògrafs. Aquests conceben la dansa d'acord amb tres pilars: cos, ment i esperit –una concepció tripartita de la dansa contemporània que encara té continuïtat avui. Els coreògrafs s'inspiren en el grup de pintors que formen part de Die Brücke, que defensen el naturalisme i l'alliberament del cos; també, alhora, d'acord amb els principis freudians, intenten que de la dansa expressi el món l'interior de l'interpret i que sigui una forma d'alliberament de les seves repressions. En darrer terme, configuren l'esperit seguint l'estela de Der Blaue Reiter, el grup liderat per Wassily Kandinsky i Franz Marc, que defensen la voluntat de captar l'essència de la realitat per a transcendir-la. Al corrent filosòfic s'hi afegeix el musical quan un jove compositor capgira tots els paràmetres de la música clàssica, Arnold Schönberg, i descobreix les possibilitats de la música atonal i el dodecatonisme.

La dansa expressionista alemanya rebutja el concepte clàssic de bellesa, buit de contingut, per a endinsar-se en les parts més abruptes i negatives de l'ésser humà, en l'inconscient, l'essència, la fragilitat, el patiment, i la soledat. Aquesta dansa comença a prendre forma amb una corporalitat plena de contraccions. L'epicentre se situa a la boca de l'estómac, els peus descalços estan en contacte permanent amb el terra, símbol de la realitat i de la natura, i es balla amb tot el cos, amb la consegüent investigació de nous moviments que la màquina humana pot oferir.

Un dels màxims exponents de la dansa expressionista alemanya és l'hongarès Rudolf von Laban (1879-1958). Laban idea un sistema de notació, la Labanotation (LN) o Laban Kinetography, per a registrar i analitzar el moviment humà. Coreògraf, ballarí, mestre i, sobretot, teòric de la dansa, Laban pretén

amb aquest sistema integrar cos i ànima posant especial èmfasi en l'energia que emanen els cossos en moviment i la seva relació amb l'espai. Per aconseguir-ho, dóna la mateixa importància al silenci que a la música, un fet insòlit en aquell moment, alhora que busca deliberadament la pèrdua de l'equilibri i la caiguda dels ballarins, allunyant-se així de la rigidesa del ballet clàssic.

La musa de l'expressionisme alemany és la ballarina Mary Wigman (1886-1973), deixeble primer de Dalcroze i després de Laban, amiga del grup Die Brücke i membre del grup dadaïsta de Zuric. Wigman, però, no solament es limita a ballar segons els preceptes que li ha ensenyat Laban, sinó que en les seves coreografies aporta elements propis com la importància de la gestualitat, la improvisació, l'ús de màscares per accentuar l'expressivitat, la relació del cos arrossegant-se per terra; la desmembració del cos, en què només es mou una part mentre l'altra segueix estàtica; l'absència total de música per connectar amb l'espai, i l'aplicació del principi tensió-relaxació, que actualment ja ha transcendit l'àmbit purament artístic. D'entre les seves obres més conegudes en destaca una de les primeres, *Dansa de la bruixa* (1914), una coreografia que exalta l'estètica de la lletjor.

Malgrat la gran acceptació que té la dansa expressionista a Alemanya als anys 20 i el fet que molts ballarins fan gires per Europa i Amèrica, la crisi econòmica dels anys 30 i el sorgiment del nazisme, a més d'un cert retorn a l'academicisme, comporta que l'expressionisme es vagi quedant arraconat i molts dels seus seguidors emigrin definitivament cap a Amèrica. És el cas de la ballarina i coreògrafa Hanya Holm que l'any 1931 funda una escola als Estats Units, la Hanya Holm School, que aplega els dos grans corrents de la dansa moderna: l'alemany i l'americà.

## 2. 1930-1950: La segona generació de l'expressionisme alemany i la Modern Dance

### 2.1. La segona generació de l'expressionisme alemany

El sorgiment d'una segona generació de ballarins moderns es produeix, d'una banda, a Alemanya, amb el desenvolupament de l'expressionisme, representat per Kurt Jooss; i de l'altra, als Estats Units, amb la Modern Dance desenvolupada per Martha Graham, Doris Humphrey i Charles Weidman. Aquests ballarins crearan noves tècniques basades en la interiorització del moviment i la recerca de la naturalitat, amb moviments com ara respirar i caminar.

L'essència de l'expressionisme alemany es manté vigent en l'obra de coreògrafs tan importants com Kurt Jooss, alumne de Wigman i Laban, la seva deixeble Pina Baush (la influència de la qual continua molt viva encara avui), i la belga Anne Teresa De Keersmaeker.

Amb un retorn si no als ballets argumentals, sí a la idea que la dansa ha d'explicar alguna cosa més que les emocions pures, Kurt Jooss (1901-1979) comença a experimentar amb elements teatrals en les seves coreografies. Per aquest motiu se'l considera el pare de la dansa teatre o *Tanztheater*. Jooss inicia la seva carrera als anys 20 ballant per a Laban i per al moviment *Ausdrucks-tanz* ('dansa expressiva'). A mitjan anys 20 crea la seva pròpia companyia de dansa, Die Neue Tanzbühne, i comença a treballar amb el compositor jueu Fritz A. Cohen, amb el qual comparteix la idea que coreografia i música han d'evolucionar juntes per a crear un estil unificat. Després s'alia amb Sigurd Leeder, amb el qual obre una escola de dansa, i presenten *Dance of death* (1927), criticada per ser massa avantguardista. El mateix any funda la Folkwang Schule a Essen.

Els temes morals i polítics són una constant en el treball de Jooss, que els aborda des del moviment naturalista i la utilització de la caracterització. En aquest sentit, *The green table* (1932), la seva obra mestra, és una crítica ferotge a la guerra i avisa del perill de l'ascensió al poder de Hitler, que s'esdevindrà l'any següent. Aquell 1933 Jooss es veu obligat a fugir d'Alemanya quan els nazis li demanen acomiadar els jueus de la seva companyia, a la qual cosa es nega. Jooss, Leeder i Cohen es refugien a Holanda i Anglaterra, on estrenen noves obres. D'entre aquestes en destaca *Pandora* (1944), amb imatges inquietants d'un desastre humà que és interpretat com una predicció de les bombes atòmiques llançades al Japó. El 1949 Jooss torna a Essen i funda el grup *Tanztheater Folkwang*. La seva obra influirà diferents generacions de coreògrafs i

ballarins, principalment la seva alumna Pina Bausch, representant principal de la dansa teatre, però també als anglesos Anthony Tudor i Frederick Ashton, dos dels principals defensors del retorn a la dramaturgia.

## 2.2. La Modern Dance. Estats Units

Tot i que les dues representants principals de la dansa lliure, Isadora Duncan i Loïe Fuller, eren nord-americanes, la dansa moderna arriba als Estats Units amb un cert retard respecte a Europa, potser perquè al país americà les normes morals són molt més rígides. Amb tot, l'alliberament de la dona i els inicis del jazz i les normes de ball que se'n deriven han contribuït a obrir la mentalitat del públic.

La pionera de la dansa moderna nord-americana és Ruth Saint-Denis (1879-1986), que transforma el que en Isadora Duncan eren impulsos improvisats en una acurada tècnica, que amb els anys esdevindrà la base de la Modern Dance. Molt interessada en les religions, la mística i la filosofia oriental, les seves coreografies gairebé sempre mostren temes exòtics, com a *The yogi* (1906-07) i *Nautch* (1908), que porta de gira per Londres, París i Berlín.

La gran aportació a la dansa de Saint-Denis és la creació de l'escola Denishawnschool a Los Angeles el 1915, juntament amb el seu marit, Ted Shaw. La parella basa la dansa en la introducció de tècniques africanes i orientals en els moviments i en una ruptura radical amb l'enfocament tradicional. D'aquest centre de formació en sorgiran els grans ballarins que posteriorment estendran la dansa moderna per tot el país; entre ells, els principals coreògrafs de la Modern Dance, Doris Humphrey, Charles Weidman i Martha Graham.

Doris Humphrey (1895-1958) també estudia a la Denishawnschool i forma la seva pròpia companyia, amb el seu marit, Charles Weidman (1901-1975). En el seu llibre *L'art de crear dances*, un tractat de composició coreogràfica influït per Nietzsche, del qual pren la contraposició dionisiac-apol·lini com a representació de l'equilibri entre bellesa i forma, Humphrey codifica la tècnica de la Modern Dance. Les seves coreografies divergeixen de les de Martha Graham pel fet que són més teatrals, alhora que es preocupa dels aspectes socials, una nova línia que després serà seguida per la coreògrafa Helen Tamiris. Humphrey considera la forma com a base de la creació i propugna que del formalisme en neix l'expressió. Les seves coreografies busquen les formes geomètriques i el seu concepte tècnic, anomenat *fall and recovery*, que representa l'atracció de la gravetat i la lluita per mantenir l'equilibri. Weidman, per la seva banda, aprofundeix en l'aspecte còmic de la dansa en convertir-se en el primer ballarí i mim i introduint un nou element: el gag.

Amb la seva companyia, Doris Humphrey estrena obres significatives com *New dance trilogy* (1935-1936), *With my red fires* (1936) i *Passacaglia, fuga en do menor* (1938). Malgrat que només balla vint anys (una artritis posarà fi a la seva carrera com a intèrpret), Humphrey seguirà creant coreografies, impartint classes

i fent de directora artística de la companyia del ballarí i coreògraf José Limon, hereu de la companyia Humphrey-Weidman. Entre els seus ballarins hi destaquen Eleanor King, Katherine Litz, Ruth Currier, Louis Falco i Jennifer Muller.

Martha Graham (1894-1991) és, sens dubte, la coreògrafa que ha donat la clau de volta a la dansa contemporània. Graham canvia el paper de la dansa creant una tècnica diferent, amb un vocabulari específic, que a més regula i codifica per a les generacions posteriors. De forta personalitat i idees clares, Graham entra a formar part de la Denishawnschool, però el 1923 deixa l'escola i marxa a l'Índia a estudiar amb Ruth Saint Denis. Tampoc allà no troba el que busca i el 1926 s'allunya dels ensenyaments orientalistes per emprendre el seu propi camí: afirma que ha de desaprendre tot el que ha après per investigar les possibilitats del cos i mostrar-ne la força i expressivitat. Amb tot, d'aquesta època es quedarà amb una certa atracció cap al món oriental, que amb el temps arribarà a l'estètica japonesa.

Graham identifica la zona pèlvica com el centre de gravetat i de les emocions de l'ésser humà, una idea que prové d'Orient i que ja havia estudiat Delsarte. Això la porta a desenvolupar la tècnica de la contracció sobre la qual es desenvoluparà tota la Modern Dance. Treballa el cos en tensió permanent i substitueix els moviments ondulats i enllaçats per fortes convulsions i gestos bruscos, gairebé agressius. La seva tècnica es basa en el principi de contracció i relaxació del cos, impulsos controlats i caigudes lleugeres: el cos no arriba a caure a terra sinó que el frega. Aquesta tensió extrema dóna a les seves obres una sensació de dramatisme dur, impactant. Graham no busca la bellesa estètica sinó la força emocional. Per aconseguir-ho, tots els elements que formen part de l'obra, la música, el vestuari i els decorats, estan sotmesos a la dansa i a l'estètica simbolista. Ella esdevé la dissenyadora del seu vestuari: llargues túniques simples, arrapades al cos però amb molta volada, amb les quals crea formes geomètriques, i colors vius per jugar amb la llum.

Graham, que va ballar fins al 1970 i va protagonitzar la majoria de les seves obres, crea la seva primera companyia el 1926 a Nova York, on el 1929 estrena *Heretic*, una obra de gran austeritat. El 1930 presenta el solo *Lamentation*, inspirada en l'escultura de l'expressionista Ernst Barlach i que fa referència al patiment d'una mare. Aquí Graham comença a explorar els moviments típics del mim i el paper de la dona, dues constants al llarg de la seva carrera. El 1931 estrena la seva obra mestra, *Primitiv mysteries*. Altres obres destacades de la coreògrafa són *Frontier* (1935), dedicada a les dones pioneres nord-americanes, *El penitente* (1940), en la qual recull les celebracions de la Setmana Santa i els rituals catòlics mexicans (en aquesta obra apareix ja dalt l'escenari un jove Merce Cunningham), *Letter to the world* (1940) i *Appalachian spring* (1944), amb música d'Aaron Copland, en la qual incorpora les danses del folklore americà.

Als anys 40, Graham fa un gir temàtic cap a la Grècia clàssica. D'aquesta època destaquen *Erodíade* (1944), *Errand into the maze* (1947); *Night Journey* (1948), en què recupera el cor grec per explicar l'acció; *The triumph of saint Joan* (1950)



i *Clytemnestra* (1958). Després, com Humphrey, es veurà influïda per Nietzsche i pel psicoanalista suís Carl Gustav Jung, de qui pren la idea de l'“inconscient col·lectiu”. En deixar de ballar segueix creant obres destacades com *Chronicle* (1972), *Mediants of evening* (1973) o *Myth of a voyage* (1973). Una constant en la seva carrera va ser el seu interès per la dona com a generadora de vida i profeta de la història. Després de la seva mort, la Martha Graham Dance Company continua recreant les seves coreografies.

Un fet fonamental per al desenvolupament de la Modern Dance serà l'escola d'estiu que va tenir lloc el 1934 a la Universitat de Bennington, on els cursos de dansa tenen la mateixa consideració en importància que la resta de les arts. La dansa, doncs, entra a la Universitat, fet que la lliga a intel·lectuals, pensadors i a la vida cultural del país. Aquell 1934, es troben a Bennington Martha Graham, Doris Humphrey, Weidman, Merce Cunningham i John Cage, cosa que possibilita veure les innovacions que cadascun d'ells està desenvolupant, alhora que permet que un art experimental es popularitzi. I, curiosament, és així com la Modern Dance, amb tocs de dansa clàssica i danses folklòriques, s'introdueix amb èxit als musicals de Broadway i després a Hollywood, de manera que el públic ben aviat es familiaritza amb tècniques i vocabulari. La figura que més va treballar en aquest sentit va ser Agnes de Mille, considerada la creadora del ballet nord-americà. Agnes de Mille (1905-1993), neboda del director de cine Cecil B. DeMille i casada amb el coreògraf anglès Antony Tudor, és l'autora de les coreografies de musicals com *Rodeo*, amb música d'Aaron Copland, *Oklahoma*, de Hammerstein, *Brigadoon* i *Carrusel*.

Un altre dels coreògrafs destacats de mitjan segle XX és un mexicà establert a Nova York, José Limón (1908-1972), que dona una visió força surrealista del món en les seves obres. Limón posa en relleu el paper de l'home en les companyies de dansa i, a l'última època, centra la seva temàtica en drames humans extrets de la literatura, la religió i la història.

La gran aportació de Limón a la història de la dansa és la creació d'una nova tècnica que posteriorment ha estat adoptada per molts coreògrafs. Per Limón, cal una reconciliació de la dansa amb el cos, que els moviments siguin més orgànics i amables per potenciar-ne la llibertat. Si Graham treballava amb el centre de gravetat a terra, Limón busca l'aire, el salt entès com la tècnica que permet utilitzar el pes del cos a voluntat i de forma orgànica, treballa la caiguda, la recuperació, la suspensió i l'agilitat, fent-ho de manera suau i alhora amb força. Així doncs, si Graham és la terra, Limón és l'aire.

Limón estudia amb Doris Humphrey i Charles Weidman i hi treballa durant deu anys fins al 1940, quan funda la seva pròpia companyia que, curiosament, dirigirà Humphrey fins a la seva mort. La de José Limón és la primera companyia de ball que el Departament d'Estat nord-americà envia de gira a l'estranger, als anys 60. Limón també va ser director artístic de l'American

Dance Theater, amb la qual va presentar al Lincoln Center de Nova York una selecció de companyies de Modern Dance. Entre les seves obres més conegudes destaquen *The moor's pavane* (1949), amb música de Purcell.

Juntament amb Humphrey, Weidman i Graham, Lester Horton (1906-1953) crea una de les tècniques més codificades de la Modern Dance. El seu mètode, que encara s'utilitza avui, s'estendrà ràpidament, i serà adoptat per grans coreògrafs com Alvin Ailey.

La tècnica creada per Horton a partir de 1932 es basa en allargar, enfortir i donar una gran resistència al sistema muscular. Els músculs es treballen de forma que s'allarguin i s'aïlla cada secció del cos per treballar-la per separat. Hi ha exercicis per als dits, els canells, els colzes, les espatlles, el coll, els ulls, les costelles, la columna vertebral, etc., alhora que explora totes les possibilitats de les articulacions, patrons rítmics, dinàmiques i accents musicals. Horton és el primer a treballar l'esquena de manera arrodonida i arquejada, seguint el concepte de Graham de contracció i relaxació, i que dóna infinitat de possibilitats expressives. Una altra de les característiques de la tècnica Horton és potenciar la flexibilitat, suavitzar els moviments lents i agilitzar-ne els ràpids, alhora que es preocupa de l'espai des de l'equilibri. Tot plegat requereix dels ballarins un control constant. I per reblar el clau, Horton va posar nom a cadascun dels moviments creant un nou vocabulari en la dansa.

Lester Horton crea la seva escola, d'on sorgeixen els ballarins de la seva companyia. El 1946 funda, amb la seva ballarina estrella, Bella Lewitzky, el Dance Theater of Los Angeles, el primer teatre permanentment dedicat a la dansa als Estats Units. Les seves obres, més d'un centenar, sovint s'inspiren en els balls nadius americans (*Kootenai war dance*, 1931), en la sensualitat i en el jazz afroamericà. Combina la dansa i el drama en una experiència teatral total i es fa responsable de tots els aspectes de la producció: vestits, coreografia, il·luminació, escenografia i música. Horton exigeix als seus ballarins que, a més d'assajar moltes hores cada dia, aprenguin a llegir música, a cosir, a treballar la placa de llum i donar un cop de mà en la presa d'escenografia i *atrezzo*; els fa participar en gairebé tots els aspectes de la producció, disseny i execució. Alvin Ailey, Janet Collins, Bella Lewitzky, Joyce Trisler i James Truitte van ser ballarins d'aquesta companyia.

### 3. 1950-1980: el neoclassicisme, la Postmodern Dance i la dansa teatre

#### 3.1. Retorn al neoclassicisme

A final dels anys quaranta i principi dels cinquanta, Europa viu la pitjor postguerra de la seva història. Un gruix important de la societat vol divertir-se i deslliurar-se de pensaments massa filosòfics. Tot i que l'expressionisme alemany i la Modern Dance se segueixen desenvolupant en ambients culturals específics, evolucionen cap a la Postmodern Dance i s'involucren amb les inquietuds del moment, el públic demana un retorn a l'ordre; és a dir, als postulats del ballet clàssic. És així com ressorgeix l'esperit dels Ballets Russos de Diàghilev. Molts d'aquests ballarins, instal·lats en diferents ciutats europees, desenvolupen els seus propis llenguatges. Serge Lifar es queda a París com a director del Teatre d'Òpera, Ninette de Valois i Marie Rambert emigren a Londres, i George Balanchine, al seu torn, ho fa a Nova York. Ells seran els pares del neoclassicisme, un terme que ha arribat fins al segle XXI desenvolupat com a postclassicisme, amb coreògrafs com Mats Ek, Hans van Manen o William Forsythe.

L'estil neoclàssic, tot i que retorna a l'academicisme del segle XIX, en qüestiona la forma i la narrativa. El terme és encunyat per Serge Lifar el 1949 en el seu *Traité de la danse academique*: "Si el culte excessiu a la tècnica provoca la ruïna de l'art, no hi pot haver art sense tècnica".

Si bé és cert que a França i a Anglaterra s'aposta pel retorn als ballets argumentals, als personatges definits i a la recerca de la bellesa, amb coreografies de Lifar, Asthon, Tudor i Mac Millan, i fins a les més atrevides de Cranko i Roland Petit; als Estats Units, George Balanchine allibera la dansa de qualsevol referència literària. La dansa clàssica esdevé abstracta. Es podria dir, doncs, que el llenguatge neoclàssic, tot i que es basa en la tècnica acadèmica del segle XIX de Marius Petipa, incorpora la llibertat del cos que propugna Isadora Duncan, més alguns elements de la Modern Dance i la Postmodern Dance, i també de la realitat contemporània. L'evolució d'aquest llenguatge al llarg del segle XX és espectacular, ja que s'enriqueix constantment dels codis que cada coreògraf va inventant i que els altres van adoptant.

El neoclassicisme propugna la desaparició dels solistes en favor del conjunt; les sabatilles de punta són tan vàlides com les de mitja punta o els peus descalços, igual que els tutús, que poden conviure amb els vestits vaporosos, les malles arrapades, els vestits jaqueta, els pantalons curts i la roba de carrer. L'home tant pot ser portador de la ballarina com tenir un paper protagonista per davant d'ella; conviuen les grans produccions amb el ballet minimalista i els solos, l'escenografia a vegades és hiperbarroca mentre que en d'altres és

inexistent; la il·luminació, en canvi, pren un paper fonamental com a element escènic i, finalment, la narrativa, quan n'hi ha, tant pot apostar per revisitar ballets clàssics (*El llac dels cignes* i *Carmen* de Roland Petit, *Romeu i Julieta* de Jean-Christophe Maillot i *La bella dorment* de Mats Ek, entre d'altres) com per tractar temes actuals o decantar-se per l'abstracció absoluta.

George Balanchine crea un pont entre la dansa clàssica i la dansa moderna. Algunes de les seves coreografies, fetes per al New York City Ballet (companyia que ell mateix funda), com ara *Serenade* (1935), *Jeu de cartes* (1937), *The four temperaments* (1946), *A midsummer night's dream* (1962) o *Jewels* (1967), actualment formen part del repertori de les més grans companyies internacionals.

Nascut a Sant Petersburg el 1904, Giorgi Balanchivadze accedeix a l'Escola del Ballet Imperial i, tot i que s'ha de guanyar la vida com a pianista durant la revolució russa, acaba entrant a formar part del Ballet Mariinski d'aquesta ciutat. Entre els seus primers ballets destaquen el pas de dos (*pas de deux*) *La nuit* (1920) i *Enigma* (1923), en els quals introdueix els peus descalços. El govern soviètic, poc amic de les noves idees que vénen de l'estranger, considera aquest ballet massa experimental. Les desavinences entre l'artista i l'*establishment* polític acabaran amb l'escapada de l'URSS del ballarí i coreògraf, l'any 1924, durant una gira a París. Balanchivadze es converteix en George Balanchine i triomfa com a ballarí i coreògraf amb els Ballets Russos de Diaghilev, companyia dins de la qual crea *Apollo* (1928), encara avui en repertori, que permet veure quin camí seguirà en el futur. Després d'una breu estada al Ballet Rus de Montecarlo, Balanchine rep l'oferta del mecenes nord-americà Lincoln Kirstein de crear una nova companyia als Estats Units. La condició de Balanchine és que la companyia tingui una escola pròpia. D'aquesta manera neix, el 1934, la School of American Ballet.

El 1935 la nova companyia American Ballet debuta al Metropolitan Opera House i es converteix en l'estendard de la nova dansa americana. Per a ells, Balanchine crea *Serenade* (1935), amb música de Txaikovski, que constitueix un homenatge als mestres clàssics: Petipa, Ivanov i Fokine. En aquesta obra Balanchine ja mostra tots els elements que caracteritzaran les creacions futures: introducció d'elements inesperats, ús de formes geomètriques, absència d'argument, energia i dinamisme, ús de tot l'espai escènic, incorporació d'elements del jazz i una presència constant de l'element lúdic. A *The four temperaments* (1946), amb música de Paul Hindemith, vesteix els ballarins amb simples malles blanques i opta per l'absència total de decorat.

Després d'una breu estada a Broadway i a Hollywood, Balanchine torna a Nova York, on el 1948 funda el New York City Ballet amb el coreògraf Jerome Robbins (*The Cage*, 1951), amb seu al Lincoln Center, on estrena *Orpheus* (1948), amb música de Stravinsky i decorats de Noguchi, col·laborador habitual de Martha Graham. En aquesta època Balanchine és criticat pel seu model de ballarina, tendent a l'anorèxia. Les ballarines primes l'inspiren a crear noves tècniques coreogràfiques, que després han estat imitades per la resta de creadors.

Balanchine compon per al New York City Ballet més d'un centenar de coreografies fins a la seva mort, el 1983. Hi destaquen *Agon* (1957), peça dodecatònica de Stravinsky, en què el coreògraf aposta per esborrar tota expressió en les cares dels ballarins per centrar-se exclusivament en la coreografia; un ballet de tall clàssic, *Stravinsky violin concerto* (1972), i *Jewels* (1967). Balanchine trenca barreres, aposta per una dansa lúdica i d'entreteniment, i crea noves formes d'expressió i d'estils. La història de la dansa del segle xx no es podria escriure ometent el seu nom.

Paral·lelament, el neoclassicisme es desenvolupa amb força a Europa. A Anglaterra, Marie Rambert (1888-1982), exballarina de Diaghilev, funda el Ballet Club, del qual a principi dels anys quaranta naixerà el Ballet Rambert, actualment Rambert Dance Company. Marie Rambert potencia els joves coreògrafs com Frederick Ashton (1904-1988) i Antony Tudor (1908-1987), dos dels màxims exponents de la dansa neoclàssica dels anys 30 i 40. Ashton, juntament amb Ninette de Valois (1898-2001), una altra de les ballarines de Diaghilev, crea la companyia Vic Wells Ballet als anys 30, que esdevé un dels centres coreogràfics europeus, amb Margot Fonteyn com a ballarina estrella. Acabada la Segona Guerra Mundial, el Vic Wells es traslladarà al Covent Garden. Ja en aquesta seu rebrà el nom de Royal Ballet i, cap als anys 70, el dirigirà Kenneth MacMillan (1929-1992). Les coreografies d'Ashton es basen en la tècnica acadèmica clàssica però s'assumeixen tots els preceptes neoclàssics. Per exemple, a *Symphonic variations* (1946) o a *Scènes de ballet* (1948), aposta per l'abstracció, mentre que ballets com *Cinderella* (1948) o *Sylvia* (1952) són argumentals. En qualsevol cas, els denominadors comuns de les seves obres són la frescor i la ironia, lluny de buscar elements tràgics.

Anglaterra esdevé l'epicentre de la dansa neoclàssica i la màxima exportadora de creadors a la resta d'Europa. Un jove sud-africà, John Cranko (1927-1973), s'instal·la a Londres i desenvolupa el gruix de la seva carrera a Anglaterra, a la Sadler's Wells Ballet. A partir de 1961 és nomenat director de l'Stuttgart Ballet (Alemanya), en el marc del qual crea un amplíssim repertori que combina els ballets argumentals amb els abstractes, que destaquen per la força dramàtica. Entre les seves obres més conegudes hi ha *Onegin* (1965), *Daphnis and Chloe* (1975), *Mozart concerto* (1966), *Romeo and Juliet* (1962) i *Traces* (1973).

A França, mentre l'Òpera de París torna al ballet clàssic de repertori, un jove creador escandalitza el món amb les seves coreografies punyents, sensuals i atrevides: és Roland Petit (1924-2011). Ballarí estrella de l'Òpera de París, el 1945 funda la seva primera companyia, Les Ballets des Champs-Élysées, dedicada principalment a coreografiar per al teatre; compta amb la col·laboració de Jean Cocteau, Picasso, Brassai i Christian Dior. Tres anys després funda el Danseuse Étoile amb la seva musa i esposa, la ballarina Zizi Jeanmarie. El 1972 funda el Ballet National de Marseille, que dirigirà durant 26 anys i que inaugura amb *Pink Floyd Ballet* (1972). D'entre les seves més de cinquanta creaci-

ons destaquen *Le jeune homme et la mort* (1946), amb llibret de Jean Cocteau i considerada la seva obra mestra, i *Carmen* (1949), un ballet amb sensualitat a flor de pell que actualment continua en el repertori de moltes companyies.

Alumne de Roland Petit, Maurice Béjart (1927-2007) és indubtablement el més popular dels coreògrafs europeus. Béjart sorprèn el món amb una de les seves obres més emblemàtiques, *La consagració de la primavera* (1959) de Stravinsky, amb desenes d'homes ballant alhora en un gran cos de ball d'intensitats il·limitades. La commoció és tan forta que l'any següent el govern de Brussel·les funda per a ell la mítica companyia Ballet du xxème Siècle, amb temporada fixa al Theatre de la Monnaie i amb nombroses gires internacionals. Tot i que als anys setanta escandalitza el món per la força de les seves obres, molt sovint interpretades per la seva parella, el ballarí argentí Jorge Donn, a mesura que passen els anys és criticat pels més moderns per la seva falta de profunditat. Béjart presenta uns ballarins amb una fortíssima base tecnicoacadèmica (incloses les sabatilles de punta), que a més han begut també de la tècnica de la Modern Dance, del jazz, de l'expressionisme, de les danses orientals, del *butoh* i de les danses tradicionals europees, de manera que se'ls considera els més preparats.

A banda de la ja mencionada *La consagració de la primavera* (1959), Maurice Béjart també té altres produccions destacades com *Bolero de Ravel* (1960), *Nijinsky* o *Clown de Dieu* (1971). El 1970 crea també a Brussel·les una de les escoles més prestigioses del moment, Mudra, en la qual vol experimentar amb el teatre total –el 1977 fundarà una segona escola a Dakar, Mudra Africa. Béjart, excessiu, iconoclasta i d'una força que atrapa l'espectador, sempre va defensar les teories de l'art total de Wagner i els ensenyaments de Nietzsche salpebrats de filosofia oriental. La forta personalitat de Béjart provoca un fet insòlit en la història de la dansa, el 1987 abandona la direcció del Ballet du xxème Siècle per desacords amb el govern Belga i s'instal·la a Lausana, Suïssa; això provoca que gairebé tots els ballarins de la companyia belga facin les maletes i marxin amb ell. Allà, hi funda el Ballet de Lausana. Filòsof de carrera, Béjart va publicar prop d'una desena de llibres i va fer més de tres-centes coreografies.

### 3.2. Els Estats Units

Als Estats Units sorgeixen una sèrie de coreògrafs que no solament fan evolucionar la Modern Dance, sinó que també posen les bases del que serà la dansa contemporània. Entre aquests destaca, per damunt de tots, Merce Cunningham, el creador dels postulats que als anys 60 aplicaran un grup de coreògrafs sota la denominació de Postmodern Dance.

Fins als anys cinquanta, els estils de dansa són clarament definits, la clàssica i la neoclàssica que prenen com a base la tècnica acadèmica, l'expressionisme alemany, la dansa teatre de Kurt Jooss, i la Modern Dance americana. Totes aquestes tendències tenen lloc en escenaris a la italiana i en format concert. Merce Cunningham (1919-2009) traurà la dansa dels teatres, experimentarà

amb l'art, apostarà per la improvisació i eliminarà sovint la música per centrar-se en el moviment pur. La dansa entra en una mena de caos organitzat. Cunningham innova des de pràcticament totes les perspectives possibles: la coreogràfica, la composicional, la tecnointerpretativa, la musical i la filosòfica.

Merce Cunningham, ballarí principal de la companyia Martha Graham durant deu anys, crea la seva pròpia companyia el 1942, en estreta relació amb John Cage, un dels compositors més controvertits de mitjan segle XX. Cage treu la música dels escenaris i la porta a les galeries d'art, a la televisió, als carrers. És una música que es pot fer tant amb instruments clàssics com amb instruments manipulats (és el primer a utilitzar el piano manipulats), però també amb objectes quotidians com una cafetera, un xiulet o un gerro que es trenca. Amb ell, les partitures deixen espai a la improvisació acotada, com en el jazz. Aquests preceptes són els que Cunningham aplicarà a la dansa, i la col·laboració entre aquests dos artistes es mantindrà fins a la mort de Cage el 1992.

Amb Cunningham neix la *performance*, un concepte fortament lligat a l'art contemporani. Una de les seves primeres obres, ja amb música de Cage, és el solo *Totem ancestor* (1942), amb el qual inicia el seu període d'investigació individual. El 1943, i sempre acompanyat de Cage, Cunningham realitza una sèrie de concerts i gires per exposar les seves noves idees. El 1953 crea el Black Mountain College (Carolina del Nord) amb Cage i l'artista plàstic Robert Rauschenberg. Amb els estudiants, entre els quals destaca la ballarina i coreògrafa Carolyn Brown, desenvolupa nous mètodes que no tenen res a veure amb la Modern Dance. Narrativament, Cunningham defensa l'abstracció, entén que el moviment ha de ser expressiu per ell mateix, és a dir, l'absència de referències figuratives o emocionals, el distanciament respecte de la necessitat de comunicar alguna cosa, compondre en l'espai i el temps sense cap objectiu, la immobilitat i el silenci són experiències estètiques suficients. D'aquests postulats naixerà la no-dansa, amb Jérôme Bel i la seva *The show must go on* (2001) com a declaració de principis, en els quals l'atzar constitueix un mètode per prendre decisions estètiques, com ara llançar monedes o daus, utilitzar l'I Ching, i desenvolupar accions múltiples i simultànies. Cunningham considera que música i dansa són independents, de manera que sovint no utilitzarà la música i, quan ho fa, esdevé un mer acompanyament. De fet, una de les aportacions més singulars de la seva trajectòria és haver concebut coreografies sense música.

Quant a la conceptualització escènica, Cunningham aposta per la deconstrucció de les regles de la perspectiva i de la simetria definides pel ballet i advoca per un espai escènic obert i canviant, amb el públic situat als quatre costats o, a vegades, entremig dels ballarins. Fins i tot sovint, treballa fora dels teatres en espais no convencionals. El coreògraf també col·labora amb artistes contemporanis tan rellevants com ara Andy Warhol, Robert Rauschenberg i Jasper Johns. A més, inventa l'*event* (esdeveniment), una seqüència de danses

l'estructura dramàtica o contingut de les quals mai no és estable; no hi ha sintaxi o construcció lògica i, quan veu que està punt d'entrar-hi, introdueix elements discordants per trencar-la.

Pel que fa a la tècnica i la interpretació, Cunningham sosté que els ballarins han de ser virtuoses: dominar el *tempo* i la durada del moviment, memoritzar seqüències amb rapidesa, tenir una percepció interna de la rítmica i, alhora, ballar veloçment, canviant de ritme i de direcció d'una manera imprevisible. Amb tot, Cunningham utilitzarà la tècnica del ballet clàssic pel que fa a les cames. Finalment, des del punt de vista conceptual, Cunningham no considera l'obra d'art com a expressió d'un individu, ni de la bellesa, ni de l'expressivitat, ni de la necessitat de comunicar, sinó que entén que el moviment ho és tot. Creu en el desordre ordenat, en què mai dos *events* són iguals, ja que a la vida dos moments mai no són iguals, com tampoc no són successius sinó simultanis. La dansa no és per a ser analitzada, simplement és concebuda per a ser ballada i contemplada. Cunningham també investigarà amb les noves tecnologies. Destaca en aquest sentit la seva obra *Biped* (1999), en què el moviment dels ballarins i el so de la música es reprodueixen de forma digital al fons de l'escenari, de manera que es creen *alter ego* dels ballarins que hi ha a escena.

De la companyia de Merce Cunningham en sorgeixen dos coreògrafs destacats: Steve Paxton, creador de la tècnica *contact improvisation*, i Paul Taylor. El primer s'interessa per la relació que hi ha entre el cos humà i l'espai i, aplicant algunes tècniques esportives, aprofita l'impuls d'un cos per donar embranzina al que hi està en contacte. Steve Paxton (1939) desenvoluparà tot el que són impulsos, caigudes, rodades i xocs, una forma de dansa que ha evolucionat fins als nostres dies. Quant al component ideològic, rebutja els rols home-dona i les jerarquies socials: considera que el contacte amb un altre ésser humà construeix i aporta una nova experiència del Jo. Entre els seus treballs destaquen *Physical things* (1966) i *Satisfying lover* (1967).

Després d'haver actuat a les companyies de Martha Graham, George Balanchine i Merce Cunningham, Paul Taylor crea la Paul Taylor Dance Company el 1954. El seu primer treball, *Duet* (1957), esdevé tota una declaració d'intencions: Taylor, immòbil, no dansa al costat d'un pianista que no toca una no-partitura de John Cage. Malgrat la modernitat de la proposta, els seus treballs posteriors seran més formals, amb una aposta clara per la musicalitat, tot i que música i coreografia van per separat, com a *Aureole* (1962), *Airs* (1978) i *Arden court* (1981). Les seves peces es caracteritzen per la presència de la ironia i l'humor, sovint irreverent i mordaç, i la introducció d'elements quotidians a la dansa, com ara gent ordinària en lloc de ballarins, alhora que barreja estils a fi de desmitificar la dansa com a fet conceptual.

Un altre coreògraf que trenca esquemes durant la dècada dels cinquanta als Estats Units és Alwin Nikolais (1910-1993). Considerat el mag o l'il·lusionista de la dansa, Nikolais destaca per l'ús que fa de la llum en les seves coreografies. El coreògraf concep els seus espectacles com un gran calidoscopi en què el



moviment es fon amb la llum i els colors creant imatges irreal, insòlites, que s'identifiquen amb el món animal i vegetal. Homes i dones, asexuals i desproveïts d'emocions, són només cossos al servei de la creació de formes sorprenents. A *Imago* (1963) els ballarins es transformen en una cadena d'insectes i a *Kalidoscopi* (1956) els seus braços esdevenen antenes d'un insecte gegantí. Nikolais no solament controla llum, moviment, escenografia i vestuari, sinó que també és el compositor de la música dels seus balls. Més enllà de la forma, Nikolais mostra el seu interès per la natura humana i ho fa amb humor. Entre els seguidors del seu estil actualment podem trobar el francès Philippe Découflé.

### 3.3. La dansa social

Els grans canvis que sacsegen la societat nord-americana durant els anys 50 porta molts coreògrafs a utilitzar la dansa com a eina de denúncia social. En aquest sentit, i continuant l'obra iniciada per Doris Humphrey, destaca la coreògrafa Helen Tamiris, que declara: "La raó de ser de la dansa moderna rau en la seva capacitat per expressar els problemes moderns, en el fet d'emocionar les audiències modernes tenint en compte la seva presa de consciència social". Tanmateix, qui revolucionarà de nou l'art de la dansa en convertir-la en eina política és Alvin Ailey (1931-1989).

Som a l'època de la segregació racial, del KKK i del sorgiment del Black Power. Els negres no poden ballar a les companyies dels blancs i no existeixen companyies per a negres. Alvin Ailey hi posarà remei el 1958 en fundar la seva pròpia companyia, l'Alvin Ailey American Dance Theater, amb un repertori bàsicament destinat a exaltar la singularitat de la cultura afroamericana, que ell fusiona amb la Modern Dance.

D'àmplia formació en dansa moderna (va estudiar amb Lester Horton, Martha Graham, Hania Holm i Charles Weidman), Ailey debuta com a ballarí el 1950 amb la Horton Dance Theater. En morir Horton el 1953, Ailey esdevé director de la companyia, càrrec que combinarà amb actuacions a Broadway (on, com és sabut, triomfa el musical, un gènere que viu durant molts anys dels ballarins de la Modern Dance). Tanmateix, pocs anys després crea –com dèiem– l'Alvin Ailey American Dance Theater, que concep d'acord amb un principi fonamental: no hi ha d'haver diferències en el color de la pell a les companyies. Ell ho considera tota una declaració política. De fet, la totalitat dels seus ballets, que contenen molts moviments inspirats en danses africanes o caribenyes, posen l'accent en la recuperació de la tradició afroamericana tant pel que fa a les músiques com a les temàtiques. La companyia, que avui continua sent una de les més importants del món, es nodreix dels ballarins sorgits de l'escola que ell mateix va fundar.

El seu llenguatge és una barreja molt personal de la Modern Dance amb elements de danses tribals, jazz i també dansa acadèmica. Entre les seves obres més representatives, i que avui segueixen en repertori, hi ha *Revelations* (1960), *Gymnopédies* (1970), *Cry* (1971), *Hidden Rites* (1975) i una sèrie de peces basades en la música de Duke Ellington.

### 3.4. La Postmodern Dance

La Postmodern Dance neix als Estats Units a principi dels anys 60, en un moment de crítiques socials i polítiques, de canvis radicals en la moral dels joves i d'emergència de principis ideològics radicalment oposats als de la generació precedent. En aquest context, els joves han decidit trencar totes les normes establertes per tal d'assolir la llibertat total. En art, és l'època de l'experimentació i de la radicalitat. Quant a la dansa, els coreògrafs deixen de seguir qualsevol tipus d'escola, estil o aprenentatge anterior i entren en un estadi en què tota experimentació i transgressió és vàlida. Es qüestionen els postulats de la Modern Dance i es busquen altres paràmetres que porten la dansa a concepcions inèdites. La Postmodern Dance rebutja tractar temes concrets per a centrar-se en la investigació i en l'exposició del moviment corporal i portar aquests actes –no sempre considerats espectacles– a l'àmbit de l'art. La *performance* inventada per Cunningham guanya espais.

D'aquesta generació destaquen alguns coreògrafs per haver aportat diferents registres a la dansa contemporània: Lucinda Childs se centra en els procediments repetitius i el minimalisme purista; Twyla Tharp fusiona la dansa amb la cultura pop; Trisha Brown explora la gravetat i les estructures moleculars inestables, i Yvonne Rainer és coneguda pel seu *Manifest del No*. Aquests coreògrafs defensen la subjectivitat absoluta i, tot i qüestionar els principis de la Modern Dance, en anys posteriors en recuperaran el llegat. Recerquen el grau zero del moviment, neguen la importància del virtuosisme tècnic, exploren el moviment de la vida diària com a experiència estètica, substitueixen el judici estètic per l'observació i l'anàlisi, atorguen menor importància a la qualitat de "bo" i "dolent", i apropen la dansa als públics massius (dansa al carrer, intèrprets que no són ballarins...). També defensen l'absència d'expressivitat per part del ballarí, la voluntat de no crear un vocabulari coreogràfic, ni un repertori ni un estil propis, l'eliminació del valor d'autor en una obra, i la *performance* –fer més que representar– en substitució de l'espectacle. D'una banda, els ballarins, actors, músics i artistes visuals tenen un mateix estatus; de l'altra, les fronteres entre els gèneres artístics es tornen indefinides. La improvisació adquireix més importància i la repetició esdevé mètode de composició, de manera que els ballarins fan aportacions a la coreografia. Tot plegat s'orquestra com a reacció contra la societat de consum, les guerres, el mercat de l'art i l'elitisme.

Lucinda Childs (1940) basa moltes de les seves coreografies en procediments repetitius i minimalistes, amb desplaçaments del cos que dibuixen figures geomètriques a fi de reflectir la perpetuïtat, com en *Radial Courses* (1976). Per bé que el 1973 funda la Lucinda Dance Company, la fama no li arriba fins a

l'estrena al Festival d'Avinyó de l'òpera de Philip Glass *Einstein on the beach* (1976), amb coreografia d'ella mateixa. Posteriorment Childs ha seguit treballant amb Glass i amb altres compositors contemporanis com ara Jon Gibson, Steve Reich i John Adams, així com també amb artistes plàstics com Sol Lewitt i Tadashi Kawamata. Els seus estils són molt variats: abracen des de l'academicisme de *Calyx* (1987) fins a l'abstracció de *Concerto* (1993). Ha treballat sovint amb l'escenògraf nord-americà Robert Wilson. Childs també ha estat una de les primeres coreògrafes a interessar-se per l'*street dance*.

Trisha Brown (1940) comença a treballar com a coreògrafa als anys seixanta. Seguint els postulats de Cunningham, Brown prescindeix de tota tècnica i sovint fa aparèixer en les seves coreografies actors sense experiència dansística, amb l'objectiu de donar prioritat a la frescor i la naturalitat dels gestos quotidians. Als anys setanta crea la seva pròpia companyia, la Trisha Brown Dance Company. Els ballarins de Brown, que tenen la consigna d'utilitzar molt la força del cos, es presenten com a asexuals i són tractats com a simples objectes per tal d'evitar qualsevol encontre emocional. Brown treballarà sovint en espais parateatral com ara galeries d'art, i en estreta col·laboració amb escultors i pintors del moment. Posteriorment, la seva obra entra als teatres i companyies de tot el món. Actualment és considerada una de les grans coreògrafes de la segona meitat del segle XX.

Twyla Tharp (1941) ha destacat com a coreògrafa per la fusió que ha fet de la dansa amb la cultura pop. Formada amb Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais i Paul Taylor, i amb una sòlida base de dansa clàssica, claqué i jazz, les obres de Tharp es caracteritzen per combinar el rigor i la disciplina clàssica amb l'avantguarda iconoclasta, així com per integrar la tècnica de ballet amb els moviments naturals del cos. L'estructura de les seves coreografies està freqüentment dissimulada pel seu peculiar humor i la llibertat de moviments. Cal posar en relleu els treballs *Deuce coupe* (1973) per al Ballet Joffrey, amb música dels Beach Boys; i *Push comes to shove* (1976), per a l'American Ballet, una coreografia que com a *In the upper room* (1986) fa ús de la tècnica contemporània acompanyada de sabatilles de punta i ballarins de tècnica clàssica. Tharp també ha creat moltes coreografies per al ballarí nord-americà d'origen rus, Mikhaïl Baryshnikov.

Yvonne Rainer (1934) serà qui portarà el minimalisme a la seva màxim expressió a través del *Manifest del No* (1965): "No a l'espectacle, no al virtuosisme, no a les transformacions, a la màgia i a fer creure. No al glamur i a la transcendència de la imatge de l'estrella, no a l'heroic, no a l'antiheroic, no a la imatgeria escombraries, no a la implicació de l'intèrpret o de l'espectador. No a l'estil, no a l'amanerament, no a la seducció de l'espectador per les estratagemes de l'intèrpret, no a l'excentricitat, no a commoure o a ser commogut...". Rainer no qüestiona què representa la dansa sinó què és la dansa, i la condueix a un nou territori quan afirma que tothom pot moure's i, per tant, tothom pot ballar, un corrent estètic que avui continua ben viu.

### 3.5. La dansa teatre: Pina Bausch

Mentre als Estats Units Cunningham canvia tots els conceptes de la dansa coneguts fins al moment i a Europa, per contra, es fa una aposta pel neoclassicisme, a Alemanya sorgeix una nova creadora que es convertirà en una de les coreògrafes contemporànies més importants i reconegudes del segle XX: Pina Bausch.

Alumna de Kurt Jooss a la Folkwang Hochschule d'Essen i seguidora de l'expressionisme alemany (gairebé desaparegut arran de l'ascensió al poder del nazisme primer, i després, de la Segona Guerra Mundial), a principi dels anys seixanta Pina Bausch (1940-2009) apareix com una nova figura que s'alça per endinsar-se en l'expressivitat més enllà de la dansa. Amb la seva companyia, el Tanztheater Wuppertal, que funda el 1973, Bausch crearà un nou tipus de llenguatge gestual i d'espectacle a mig camí entre la dansa i el teatre.

En una Europa, com hem dit, que viu un ressorgiment de la dansa neoclàssica, l'obra de Pina Bausch no és fàcilment acceptada. A mig camí entre la dansa postclassicista –sovint utilitza ballarins amb tècnica acadèmica clàssica– i contemporània, crea les seves pròpies normes exemptes de convencionalismes i hi afegeix la utilització de la veu i de la gestualitat teatral, per bé que, alhora, rebutja la construcció de personatges. Aquest encavalcament entre la dansa i el teatre constitueix un nou estil de la dansa contemporània: la dansa teatre.

Bausch aportarà als seus espectacles una nova combinació d'elements poètics enmig de situacions quotidianes, en què la tendresa i la violència se superposen. A més de barrejar dansa i teatre, també s'endinsarà en el món de l'òpera representada en forma de ballet (un gènere que després seguirà Sasha Waltz i altres coreògrafs) i no descarta el *happening* com a forma de dansa. Els temes recurrents en l'obra de Pina Bausch són la pèrdua o desorientació de l'ésser humà enmig d'un clima social estereotipat i hipòcrita, la denúncia dels codis de seducció i la repetició. Una altra de les novetats que Pina Bausch utilitzarà en dansa, i que després serà seguida per molts coreògrafs contemporanis, és la utilització de la personalitat i les propostes dels seus ballarins per a crear les coreografies. Bausch busca elements coreogràfics preguntant als ballarins per la seva vida privada, la seva infantesa, les seves emocions, les històries viscudes. Amb aquest treball d'introspecció (no tan allunyat de la dansa expressiionista que cercava dins l'inconscient freudià), indueix els ballarins a exterioritzar emocions. I, com aquestes, la seva dansa és punyent, imperfecta, plena de gestos a mig fer, d'exageracions i de contradiccions, d'odi i de tendresa, d'ironia i de desesper; per això sovint és patètica i també alegre, vital i a vegades desmesuradament feliç. "Jo només vull compartir sentiments", afirma Pina.

Nascuda a Solingen (Alemanya) el 1940, Bausch segueix el mestratge del coreògraf Kurt Jooss, que propugna una dansa no subordinada a la música sinó com un ens propi en igualtat de condicions i amb el gest sempre animat per la idea i el sentiment. Després d'una breu estada al Metropolitan Opera House

de Nova York, on realitza les seves primeres coreografies, torna a Alemanya i el 1973 accepta la direcció de la Tanztheater Wuppertal, la companyia que la representarà durant 35 anys. Amb una clarividència fora del comú, en què combina la tècnica acadèmica, l'emoció del teatre i la capacitat d'arribar a tot tipus de públic, l'aparentment fràgil Pina Bausch revolucionarà el món de la dansa quan el 1974 estrena la seva primera coreografia important, una innovadora, evocadora i iconogràfica òpera ballet, *Iphigenie auf Tauris* de Gluck.

La gran mestra de la dansa teatre posa el ball i la força escènica al servei de l'emoció. Els espectacles de Pina són pura visceralitat. El 1975, amb l'estrena de la impactant *La consagració de la primavera*, arriba la seva pròpia consagració. El món es rendeix als peus de Pina Bausch. La seva creixent productivitat és impressionant: *Blaubart - El castell de Barbablava* de Bartók (1976); l'obra de concepció autobiogràfica, pura plasmació de l'esquinçament, *Café Müller* (1978), en la qual mostra els sentiments de solitud i angoixa d'una nena – ella mateixa– en un ambient bèl·lic; *1980*, un punt d'inflexió arran de la mort del seu company, l'escenògraf Rolf Borzik, i *Nelken* ('Clavells') (1982), entre d'altres. A la seva extensa producció per a l'escena s'hi sumen també coreografies que integren referències de diferents ciutats com Palerm, Budapest, Istanbul i l'Índia; o com la radiant i assolellada Lisboa de *Masurca Fogo* (1998), o un Hong Kong frenètic i ple de muntanyes de roses vermelles a *Der Fensterputzer* ('l'home que neteja vidres') (1997). I cal fer esment també de les seves creacions per a la gran pantalla al costat de cineastes com Federico Fellini i Pedro Almodóvar, així com per a la televisió. El documental *Pina* (2011), de Wim Wenders, constitueix tot un homenatge a la coreògrafa –que va morir justament durant la preparació del rodatge.

## 4. De 1980 fins avui: l'esclat de la diversitat. Un món sense límits

A partir dels anys vuitanta la dansa a tot el món va esborrant les fronteres entre els diferents llenguatges i estils establerts. Tothom beu de tothom i tècniques i postulats es barregen en un mateix espectacle; els coreògrafs se senten lliures de passar d'un estil a l'altre segons els convingui. Cada vegada més, també, i per influència de Pina Bausch, el fet teatral i la paraula entren en escena i es confonen els límits entre la dansa i el teatre. La dansa contemporània vol entendre i explicar el món actual, un món convuls, inestable, canviant i en progrés constant. És per això que els conceptes estètics desapareixen i als llenguatges creats fins al moment s'hi afegeixen danses urbanes com el *hip-hop*, el *break dance*, el claqué, la capoeira, el ball de discoteca i també gestos quotidians, arts marcial, el *butoh* o tècniques esportives. L'amalgama d'estils és tan gran com coreògrafs existeixen.

Moltes companyies deslliguen la dansa del ballari professional. Tothom pot ballar, hagi estudiat dansa o no, tingui l'edat que tingui, sigui discapacitat o no. En aquest últim aspecte, sorgeixen moltes companyies que treballen amb la dansa integradora, ja sigui amb gent gran, discapacitats físics o mentals.

Un altre dels fenòmens clau de la dansa actual és la incorporació de les tecnologies, dels del vídeo fins a programes d'ordinador que permeten múltiples tractaments digitals. Una d'aquestes manifestacions, que s'ha produït en aquests darrers trenta anys, és l'aparició d'una nova concepció escènica: la videodansa. La pantalla esdevé un espai coreogràfic on explotar metàfores. La imatge filmada, bé enregistrada, bé en directe, es fon amb el moviment coreogràfic en viu i totes dues escenificacions conflueixen en una forma híbrida, en què ni la dansa ni el vídeo estan un al servei de l'altre, sinó que cohabituen de manera indissociable. És important destacar que una de les característiques principals de la videodansa és que permet sortir dels teatres i muntar els moviments pensant que el teló de fons del vídeo són escenaris naturals o urbans, on el ballari no està limitat per l'espai escènic.

Tot i que, el 1945, Maya Daren ja va fer alguns treballs innovant amb els moviments de càmera i les tècniques d'edició per manipular i redefinir conceptes del moviment –en aquest sentit, destaca el seu treball *A study in choreography for càmera* (1945)–, no serà fins quaranta anys més tard que aquest gènere començarà a formar part de manera habitual dels espectacles de dansa.

Actualment la immensa majoria de companyies utilitzen la videodansa, entre els quals hi ha la La La La Human Steps, una de les primeres que utilitza aquesta tècnica en els seus espectacles, i el coreògraf belga Wim Vandekeybus, convertit en tot un referent.

Fundada el 1980 per Édouard Lock a Mont-real (Canadà), els espectacles de La La La Human Steps es caracteritzen per unir estructures coreogràfiques, musicals i filmiques, alhora que exigeixen dels seus ballarins una tècnica mil·limètrica (inclosa la sabatilla de punta entesa com un element de força), un estil enèrgic i acrobàtic (amb voltes en horitzontal anomenades *barrel jump*), i contacte físic de ritme ràpid i atlètic. Quant a la música, la companyia ha col·laborat amb figures de rock, com ara David Bowie, Frank Zappa, Skinny Puppy i Einstürzende Neubauten. La seva ballarina principal durant molts anys ha estat Louise Lecavalier.

Wim Vandekeybus (1963) és un dels màxims representants de la nova generació de coreògrafs belgues. Director de cinema, coreògraf, actor, pintor i fotògraf, Vandekeybus es presenta al públic amb la companyia Última Vez. La seva primera coreografia, *What the body does not remember* (1987), està feta en col·laboració amb el també belga Jan Fabre. Des d'aleshores ha creat més de vint espectacles de cinema i videodansa. Destaquen *The weight of a hand* (1990), *Roseland* (1990) (videodansa, realitzat al costat de Walter Verdin i l'espanyol Octavio Iturbe); *In spite of wishing and waiting* (1999), basada en un parell de relats de Julio Cortázar; *Sonic boom* (2003); *Blush* (2005) i *Oedipus* (2011).

#### 4.1. La revolució belga

En els últims 25 anys Bèlgica ha donat els màxims exponents de la dansa contemporània europea gràcies, en bona mesura, a l'aposta política que va fer el país després de la fuga de Maurice Béjart. La primera representant d'aquesta onada de creadors belgues és Anne Teresa De Keersmaeker. Després la seguiran Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Alain Platel i, més tard, Sidi Larbi Cherkaoui. Junts han fet de Bèlgica una potència mundial en la dansa contemporània.

Considerada com a successora directa de Pina Bausch, tot i que no hi va treballar mai, a principi dels anys vuitanta apareix en escena la coreògrafa Anne Teresa De Keersmaeker (1960), fundadora de la companyia Rosas. Deixeb-la de l'escola Mudra de Béjart, i després d'estudiar també als Estats Units, Anne Teresa De Keersmaeker torna a Brussel·les i presenta *Fase* (1982), amb música de Steve Reich, un compositor recurrent en tota la seva obra posterior. L'èxit de *Fase* contribueix en gran mesura a la fundació de la companyia Rosas el 1983, amb qui estrena una peça ja mítica, *Rosas danst Rosas*. La companyia esdevé resident al Théâtre de La Monnaie de Brussel·les des de 1992 fins a 2007. El 1995 De Keersmaeker crea l'escola Parts (Mudra ha desaparegut amb Béjart el 1988).

Anne Teresa De Keersmaeker crea un llenguatge coreogràfic propi que influirà en molts coreògrafs posteriors. Les seves creacions són minimalistes però alhora molt expressives, reticents però amb moltes coses a dir. En una primera fase basa el seu mètode coreogràfic en els sistemes compositius de Steve Reich, amb un estudi molt cerebral, fortes relacions estructurals, de recerca de la tensió emocional en la confrontació entre ordre i desordre. No obstant això, tot ho fa amb gestos naturalistes, creant impulsos contradictoris entre el formalisme i l'expressionisme. La música que utilitza va de Bach a Joan Baez, de Beethoven a John Coltrane, de Mozart a la música clàssica hindú. Recupera les faldilles per a les noies però les calça amb botes militars. I, com passa amb Pina Bausch, malgrat que l'obra de De Keersmaeker no és fàcil, ha estat àmpliament acceptada pel públic, que ha de fer un esforç d'atenció al doble missatge intel·lectual i emocional que vehicula. De Keersmaeker, a més de coreografies, crea obres per al teatre de text, el cinema i l'òpera, i algunes de les seves peces han estat adaptades a la pantalla per directors com Peter Greenaway.

William Forsythe (1955) és probablement un dels noms més difícils d'encasellar o etiquetar en un estil determinat, ja que al llarg de la seva carrera ha desenvolupat la dansa neoclàssica però també ha innovat la dansa contemporània. Forsythe determina considerablement la dècada dels 90, primer, i la primera dècada del segle XXI, després, en buscar els límits tècnics dels ballarins i trencar les convencions de la representació. Forsythe diu: "El vocabulari clàssic mai no serà vell o antiquat. És la manera d'usar-lo el que el fa ser vell. Jo el faig servir per explicar històries actuals".

Considerat un dels millors coreògrafs del món, Forsythe ha treballat també en projectes d'instal·lacions artístiques i arquitectòniques, al cinema i a Internet amb projectes d'organització coreogràfica i en videodansa. Després de formar-se als Estats Units i ballar amb el Ballet Joffrey, el 1976 és nomenat coreògraf resident del Ballet de Stuttgart, on durant set anys crea noves obres per a la companyia i també per als Ballets de Munich, la Haia, Londres, Basilea, Berlín, Frankfurt, París, Nova York i San Francisco. El 1984 comença una estada de vint anys com a director del Frankfurt Ballet, i la converteix en una de les millors companyies del món. D'estil neoclàssic, durant aquests anys crea obres com *Artifact* (1984), *Impressing the czar* (1988), *Limb's theorem* (1990), *The loss of small detail* (1991), *ALIE/N(A)CTION* (1992), *Eidos: Telos* (1995), *Endless house* (1999), *Kammer/Kammer* (2000) i *Decreation* (2003).

A partir de l'any 2004, després del tancament del Frankfurt Ballet, Forsythe crea la seva pròpia companyia independent i d'estil totalment contemporani. La Forsythe Company, fundada amb el suport dels estats de Saxònia i Hesse, les ciutats de Dresden i Frankfurt, a més de patrocinadors privats, manté un extens programa de gires internacionals. Entre les seves obres destaquen: *Three atmospheric studies* (2005), *You made me a monster* (2005), *Human writes* (2005), *Heterotopia* (2006), *The defenders* (2007), *Yes, we can't* (2008/2010), *I don't believe in outer space* (2008), *The returns* (2009) i *Sider* (2011).



Al llarg de la seva carrera Forsythe ha combinat l'estil neoclàssic, amb peces com *Workwithinwork* i *Quartette* amb el contemporani radical. D'aquest últim estil en destaca per exemple *Yes, we can't*, un treball a peu pla i micròfon a la mà en què els ballarins improvisen, parlen, xoquen, riuen, ploren i es desestructuren en milers de plans perfectament desorganitzats. És un treball que es reelabora cada vegada que s'estrena i que en tres anys ja ha mostrat set versions. Forsythe tampoc no es desentén de la dansa teatre en què barreja tots els estils –*Impressing the czar*–, des de les puntes a la dansa disco.

Però malgrat que a primer cop d'ull pot sorprendre que un mateix creador faci peces tan radicalment diferents, quan un les analitza hi troba diverses constants: la ironia, a vegades fins i tot la hilaritat, una tècnica mil·limètrica, una estructura perfecta malgrat l'aparença de caos, la desestructuració del cos, la rapidesa en l'execució, i la investigació constant sobre les possibilitats de moviment de l'individu i del conjunt.

Si alguna cosa caracteritza Forsythe és la seva insaciable necessitat d'investigar, que es manifesta en el fet que les seves obres mai no les dóna per acabades, seguint l'afirmació de Paul Valéry: “un poema no s'acaba mai, senzillament s'abandona”. Quant a la temàtica, tant aviat es decanta per l'abstracció absoluta com per la crítica social demolidora i defensa, com Samuel Beckett, el concepte de l'insostenible: “si no pots continuar, continua; si fracasses, fracassa millor”. Pel que fa a la música, entén que tant es pot ballar sense música – són els moviments dels mateixos ballarins els que la componen– com amb el clavicèmbal ben temperat de Bach o amb música electrònica.

Més enllà de l'experiència estètica, veure Forsythe és una experiència intel·lectual. “La dansa no es pot imprimir, són esdeveniments temporals als quals no hi veig mai un punt final. Per fer teatre no necessites gran cosa, de fet no necessites res, només la gent, tot i que Beckett no necessitava ni la gent”, apunta el coreògraf. “Com a coreògraf tinc l'obligació de saber quin és el significat de la coreografia, i en aquest procés de descoberta em trobo en situacions que no tenen res a veure amb els ballarins. Busco la mobilitat del llenguatge i, com deia Magritte, un objecte no està posseït prou per un nom com perquè no li'n puguem buscar un de millor.”

Així, Forsythe arriba al punt en què es qüestiona si la coreografia s'ha de limitar als cossos o també pot arribar a implicar objectes: “La dansa pot prescindir dels ballarins així com alguns ballarins prescindeixen de la dansa, en un nou gènere sorgit en els últims anys anomenat la no-dansa?”.

Per a Forsythe, coreografia i dansa són dues pràctiques diferents: “En el cas que la coreografia i la dansa coincideixin, la coreografia sovint serveix com un canal per al desig de ballar. Un podria fàcilment suposar que la substància

del pensament coreogràfic resideix exclusivament en el cos. Però és possible que la coreografia generi expressions autònomes als seus principis, un objecte coreogràfic sense el cos?”.

Classificar aquests coreògrafs de clàssics, neoclàssics o contemporanis és arriscat, perquè molts d'ells utilitzen les tres tècniques alhora. En les seves obres les fronteres estètiques han desaparegut; molts canvien de llenguatge en funció de les necessitats estilístiques de la coreografia. D'aquest grup anomenat *potclassicista* en destaquen els següents coreògrafs: Forsythe, en una primera etapa, i John Neumeier, director de l'Hamburg Ballet, a Alemanya; Jiří Kilián, director del Nederlands Dans Theatre, i Hans van Manen a Holanda; Mats Ek a Suècia; Jean Cristophe Maillot a Mònaco; Mark Morris als Estats Units; i Ohad Naharin, director de la Batsheva Dance Company, a Israel.

## 4.2. Suècia

Un dels centres de producció més preeminent de la dansa neoclàssica és a Suècia, on Birgit Cullberg i, posteriorment, el seu fill Mats Ek han desenvolupat un estil propi. Birgit Cullberg (1908-1999) és una de les principals representants de la dansa dramàtica del segle xx. Deixeble de Kurt Jooss i Martha Graham, el 1946 funda el seu primer grup de dansa moderna, amb el qual recorre Europa presentant obres com *Miss Julie* (1950), considerada la precursora del drama coreogràfic suec. El 1967 funda el Cullberg Ballet, que amb els anys s'ha convertit en una de les companyies més importants d'Europa i ha marcat en bona part l'estètica de la dansa neoclàssica actual. El Cullberg Ballet, que ha creat molts ballets especialment per a la televisió, ha aprofitat les possibilitats que li dona aquest mitjà per a difondre la cultura de la dansa a Suècia. La companyia, d'altra banda, també ha tingut una fructuosa relació amb el món del cinema i la videodansa.

A mitjan anys 80, Mats Ek relleva la seva mare en la direcció del Cullberg Ballet, en breu esdevé un dels coreògrafs més virtuoses del món. Les seves versions revolucionàries dels grans ballets clàssics com ara *Giselle* (1982), *El llac dels cignes* (1987), *Carmen* (1992) i *La bella dorment* (1996) van suscitar fortes polèmiques en el seu moment; tanmateix, entrat el segle XXI, les seves propostes són ja àmpliament acceptades i aplaudides. Els temes recurrents de Mats Ek són la família, la llar, la felicitat, el poder i la tendresa. El seu llenguatge, profundament personal, se singularitza pels moviments sobtats i de precisió matemàtica, però alhora fluctuant i amb trets de gestualitat quotidiana. Actualment el Cullberg Ballet està dirigit per Johan Inger i segueix la mateixa filosofia de la seva creadora.

## 4.3. Països Baixos

A la dècada dels vuitanta, Jiří Kilián (1947, República Txeca) i Hans van Manen (1932, Països Baixos) posen les bases del que s'ha convingut a anomenar *l'escola dels Països Baixos*. Tots dos coreògrafs incorporen idees contemporànies

al vocabulari del ballet i elaboren un estil propi. El Nederlands Dans Theatre es converteix en l'epicentre de la dansa per a alguns dels coreògrafs més famosos a escala internacional com Mats Ek, William Forsythe o Nacho Duato.

Kylián és una de les figures clau de la dansa de final del segle XX. Director durant gairebé vint anys de la Nederlands Dans Theater (NDT), crea per a la companyia holandesa més de cinquanta treballs que han estat incorporats al repertori de moltes companyies del món, com ara la Compañía Nacional de Danza. Amb la NDT refunda el llenguatge neoclàssic. El seu concepte de la dansa va més enllà de tècniques determinades per entrar en el terreny de les emocions, la bellesa i l'estètica del moviment. Amb una capacitat creativa sorprenent, Kylián aconsegueix fer de la dansa un art acceptat i admirat per tot tipus de públics, sense fer concessions a la comercialitat. Les seves coreografies, profundament líriques, emocionals, i amb molt contacte físic entre ballarins, combinen nostàlgia, esperit de futur i violència. Convençut que no hi ha fronteres entre dansa clàssica i contemporània, Kylián sosté que només s'hauria de distingir entre dansa de bona i de mala qualitat.

Algunes de les seves obres coreogràfiques més influents són *Sinfonietta* (1978), tal vegada la seva obra més coneguda, amb música de Leóš Janáček i una coreografia en la qual fon estils tan divergents com el clàssic, el contemporani i el ball folklòric; *Symphony of psalms* (1978), amb música d'Igor Stravinsky; *Història d'un soldat* (1986), en què combina dansa, mim i interpretació (amb l'actuació d'un jove Nacho Duato, futur director de la Compañía Nacional de Danza, en el paper protagonista); *No more play* (1988); *Falling angels* (1989) i *Petite mort* (1991). La tasca artística de Jiří Kylián al Nederlands s'estén fins a la formació de la companyia NDT II, constituïda per joves ballarins d'entre 17 i 22 anys, una fórmula que han seguit moltes altres companyies com la Compañía Nacional de Danza, el Ballet de Zurich o l'American Ballet Theater.

## Resum

Tal com hem vist de manera molt panoràmica, al llarg del segle XX la dansa ha experimentat una transformació sense precedents. Des del 1900 fins avui el llenguatge del cos en moviment s'ha nodrit de múltiples estètiques, ideologies i esperits creatius que han sabut plasmar-hi la seva singular empremta personal. Estretament imbricada amb els moviments artístics de cada moment i, fins i tot, amb determinats avenços tecnològics i escenogràfics, que progressivament s'han anat incorporant als espectacles, la dansa contemporània ha esdevingut un dels llenguatges artístics més innovadors de la modernitat, tot un revulsiu en el món de l'art.

De la riquesa de propostes que han anat sorgint dins de la dansa contemporània, per raons d'espai, només n'hem recollit algunes de les figures i estils més rellevants i influents. Tanmateix, esperem que aquest repàs sumari no solament convidi a visionar els ballarins, obres, tècniques, estils i coreògrafs que hem catalogat, sinó també molts altres que aquí no ha estat possible d'abordar.

## Bibliografia

**Àvila, Ramon; Jirí, Kylián** (2003). *Somniador de danses*. Barcelona: Ed. Institut del Teatre - Diputació de Barcelona.

**Baril, Jacques** (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Ediciones Paidós.

**Boisseau, R.** (2006). *Panorama de la danse contemporaine*. Les Éditions Textuel.

**Bourcier, Paul** (1981). *Historia de la Danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume.

**Bremser, M.** (1999). *Fifty Contemporary Choreographers*. Routledge.

**De Mille, Agnes** (1991). *Martha: The Life and Work of Martha Graham*. Random House.

**Diversos autors** (2011). *Danser sa vie. Art et danse de 1900 a nos jours*. París: Centre Georges Pompidou.

**Diversos autors** (2011). *Els Ballets Russos de Djaghilev 1909/1929. Quan l'art balla amb la música*. Barcelona: Ed. Obra Social La Caixa.

**Diversos autors** (1999). *Merce Cunningham*. Barcelona: Charta-Fundació Tàpies.

**Fokine, Mikhail** (1914). "Letter to The Times, July 6th, 1914". A: Roger Copeland; Marshall Cohen (ed.). *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*. Nova York: Oxford University Press.

**Frétard, Dominique** (2004). *Danse Contemporaine*. Éditions Cercle d'Art.

**Graham, Martha** (1995). *Martha Graham: la memoria ancestral*. Circe Ediciones.

**Hoghe, Raimund** (1989). *Pina Bausch*. Ultramar Editores.

**Humphrey, Doris** (1958). *The Art of Making Dances*. A Dance Horizons Book.

**Kirstein, Lincoln** (2004). *Fifty Ballet Masterworks, from the 16th to the 20th Century*. Nova York: Dover Publications.

**Laban, Rudolf** (2010). *Gramàtica de la notació laban. Volums 1 i 2 : la simbolització del moviment dansat*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Àrea de Presidència, Direcció de Comunicació.

**Laban, Rudolf** (2006). *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos.

**Laban, Rudolf** (2004). *Danza educativa moderna*. Ediciones Paidós Ibérica.

**Lifar, Serge** (1973). *La danza*. Barcelona: Ed. Labor.

**Lifar, Serge** (1955). *La danza académica*. París: Editorial Escélicer.

**Loupe, Laurence** (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

**Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio** (ed.) (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza.

**Taylor, Paul** (1978). *Private Domain*. New York: Knopf.

**Tharp, Twyla** (1992). *Push Comes to Shove*. Smithmark Publishers.

**Wigman, Mary** (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

