



La danza y las artes plásticas

La danza y las artes plásticas han servido a menudo como fuente de inspiración recíproca y se han visto influenciadas mutuamente. Este Thema no pretende abordar todas las formas de sus relaciones, simplemente intenta mostrar la importancia de la creación plástica en determinadas coreografías.

Antiguamente, se invitaba al artista a concebir un «decorado». En la actualidad, preferimos hablar de «escenografía» o de «dispositivo» para designar estas intervenciones plásticas tan diversificadas, que copan todo el espacio escénico y que desempeñan un papel determinante en la coreografía y en la percepción que el espectador tiene de ella. El artista plástico deja de ser un simple colaborador del coreógrafo. A veces es también coautor de la obra y, en algunos casos, el dispositivo del espectáculo, concebido como una obra por sí sola, puede presentarse también como una instalación en un espacio expositivo.

Hasta la década de 1870, el decorado del teatro o de la danza se limitaba casi siempre a la típica tela pintada de manera académica por artesanos y que se situaba en el fondo del escenario. Cada taller tenía su especialidad: unos pintaban el mar, otros, los bosques, otros, los interiores... En consecuencia, no siempre existía unidad entre un acto y otro, más allá del uso de la perspectiva para crear un efecto de profundidad. La llegada de la electricidad supondría toda una revolución para esta práctica. Cuando se empezó a iluminar el escenario en toda su profundidad (y no solamente la corbata, como se hacía con las candilejas), la ilusión de la tela pintada dejó de funcionar. Por otro lado, los maestros de escena del teatro o de la ópera empezaron a entender que el decorado del espectáculo debía integrar los grandes cambios que estaba experimentando la pintura. Si el teatro naturalista, tan ansioso de autenticidad, rememoraba de manera escrupulosa escenas de la vida del momento, el teatro simbolista pretende, en su condición de arte de la sugestión, abrir el imaginario del espectador. Los artesanos ya no saben responder a esta demanda y los directores de escena empiezan a confiar esta tarea a los artistas. Pintores de la talla de Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Munch o Toulouse-Lautrec trabajaron, por ejemplo, con Lugué-Poe.

Esta colaboración con los pintores más innovadores será una de las características propias de las dos grandes compañías de ballet de la época moderna: los Ballets russes y los Ballets suédois. Serge de Diaghilev, director de los Ballets russes, deseoso de otorgar la misma importancia a la danza, a la música y al decorado, reúne en sus espectáculos a coreógrafos, músicos y pintores de vanguardia. En Estocolmo, Rolf de Maré hará lo propio ofreciendo, por ejemplo, a Fernand Léger la posibilidad de elaborar telas inmensas y de animarlas (*Skating Rink, La Création du monde*). Por una cuestión de coherencia, los artistas que conciben el decorado firman también el vestuario.



Este fue el caso de *Parade*, en 1917. Pablo Picasso se unió al equipo capitaneado por Diaghilev: Jean Cocteau se encargó del guión, Erik Satie, de la música y Léonide Massine, de la coreografía. Se hallaban en plena guerra. La ligereza y el inconformismo de *Parade* se convirtieron en todo un escándalo.

Si bien las cortinas del escenario, de colores pastel, a pesar de su perspectiva voluntariamente falseada, podrían tranquilizar al espectador poco aficionado al cubismo, el estilo cambia por completo desde el inicio del espectáculo. Picasso sitúa la intriga en una ciudad muy moderna, representada de manera estilizada e inestable, y añade tres *managers* a los personajes ideados por Cocteau: dos de ellos tienen un vestuario realizado por construcciones en cartulina sólida y ¡el tercero es un caballo dentro del cual bailan dos bailarines! Estos *managers* o jefes de unos tres metros de altura, que empuñan al resto de bailarines, parecen acarrear sobre sus espaldas elementos del decorado, haciéndolo, de este modo, móvil. El decorado, según afirmó Cocteau: «parece desempeñar un papel en la obra, en lugar de limitarse a ser un mero ayudante de la misma.» Las aportaciones de Picasso, coherentes con la música de Satie, su fantasía y su mezcla de cultura popular y erudita, tendrían también su repercusión en la coreografía. Sabemos que Massine y Picasso trabajaron de manera conjunta, modificando cada uno de ellos sus proyectos en función de las propuestas del otro.

Parade destaca por el rechazo al naturalismo y a la psicología y por incluir referencias a los espectáculos populares como el circo o el cabaret. Todo ello resulta recurrente en los decorados y los vestuarios de Léger, así como en los espectáculos de Oskar Schlemmer, pintor y profesor en la Bauhaus. El vestuario de su *Ballet triadique*, fabricado fundamentalmente en metal, en plexiglás y en madera, limita los cuerpos de los bailarines. Sin embargo, sus formas geométricas imitan los movimientos naturales. «Hemos representado el espacio como si estuviera repleto de una masa blanda que se irá endureciendo conforme se vayan realizando los movimientos. Los movimientos del cuerpo (torsiones, impulsos, etc.) permanecen ahora dentro de la masa que se ha solidificado, como formas plásticas del cuerpo. Si, por ejemplo, se mueve el brazo o la pierna paralelamente al eje del cuerpo, obtenemos una forma de disco; si giro mi brazo o mi pierna extendidos, obtendré una forma de cono o de embudo. De este modo, a través de esta especie de seccionamiento del espacio, obtenemos formas de peonza, de espiral, figuras parecidas a organismos técnicos.»¹

La obra de Oskar Schlemmer influirá de manera notable en los coreógrafos de generaciones venideras, como Alwin Nikolaïš o Philippe Decouflé. Pero la herencia de la Bauhaus no se detiene ahí. Cuando los nazis cerraron la escuela en 1933, muchos de los profesores de la Bauhaus emigraron a Estados Unidos. Uno de ellos, Joseph Albers,

¹ Oskar Schlemmer, en «Eléments scéniques», 1929, citado por Éric Michaud en *Le Théâtre au Bauhaus*.



contribuirá a la creación de uno de los principales centros del arte de postguerra, el Black Mountain College. Es en este centro donde, en el año 1952, numerosos artistas de la talla de Merce Cunningham, John Cage y Robert Rauschenberg realizan su primer *event*, en el que cada uno de ellos preparó su intervención por separado.

Más adelante, Merce Cunningham adoptaría siempre el mismo proceso creativo: la música y la danza, creadas por separado, solo se reunirían sobre el escenario el día antes del estreno. Obviamente, se daban algunas consignas comunes como la duración de cada secuencia pero, dentro de esta estructura, el músico y el coreógrafo disfrutaban de una libertad total. En cuanto al artista plástico encargado del decorado, solo recibía unas cuantas indicaciones muy vagas: para *Minutiae*, Cunningham solicitó a Robert Rauschenberg que creara «algo que podamos colocar en el centro del escenario y alrededor del cual podamos movernos». Para *Winterbranch*, le sugirió que «ideara la luz como si fuera de noche, a pesar del día». De este modo, Cunningham rechaza que la danza deba seguir a la música y que el decorado sea una ilustración. «Los ballets convencionales se construyen alrededor de una idea central con la que todo concuerda: a menudo un guión, una música en relación a un guión, un decorado para ensalzarlo o para enmarcarlo... Lo que nosotros hacemos es tejer en el espacio-tiempo dos o tres hilos: la música, la danza y las artes visuales, si bien estas últimas no proceden de una idea central. Por el contrario, sus espacios tendrían toda la autonomía que fuera posible. La obra no nace de una sola idea que la danza representará, que la música respaldará y que el decorado ilustrará... Muy al contrario, estos tres elementos permanecen independientes, y cada uno de ellos desempeñará un papel central en sí mismo»². Este reconocimiento, esta independencia que Cunningham otorga a otros creadores le ha permitido, indudablemente, rodearse de los mejores artistas de su época. Esta autonomía también es el reflejo de una voluntad de des-jerarquización propia de sus coreografías: dejará de existir esa jerarquía entre las artes, al igual que no existe entre los bailarines, los puntos del espacio o las partes del cuerpo.

Creado por Shelley Eshkar y Paul Kaiser, el decorado de *Biped* (1999) es una proyección de figuras virtuales a las que se transmiten los movimientos de los bailarines, que se habrán registrado previamente a través de sensores. Estas siluetas fantasmales aparecen en determinados momentos del espectáculo, como dobles gigantes y desencarnados de los bailarines que se encuentran sobre las tablas.

Como ya ocurrió con Merce Cunningham, los bailarines de la *post-modern dance* rechazan la danza narrativa y la expresión de la subjetividad y se asocian a los compositores y a los artistas plásticos de su generación. Estos trabajan sobre una gestualidad más cotidiana, sin búsqueda de virtuosismo. Cercanos a los artistas minimalistas, se interesan por las variaciones de las formas simples y de sus intervalos y

² Merce Cunningham, *Le danseur et la danse*, Entrevista con Jacqueline Lesschaeve, p. 151.



confieren una importancia fundamental a la transformación de la perspectiva, a su influencia en la percepción.

En 1979, Lucinda Childs solicitó, para *Dance*, coreografía realizada con música de Philip Glass, la intervención del artista Sol LeWitt, cuyos dibujos y esculturas son combinaciones de módulos geométricos. « ¿Por qué quieres un decorado? », le preguntó. A lo que ella respondió: « No quiero un decorado, quiero algo que transforme el espacio y nos ofrezca una manera distinta de ver la danza »³. Así, le propuso realizar una película de 35 mm y proyectarla sobre una pantalla transparente colocada en la corbata. Lo que podemos ver en la imagen es exactamente igual que lo que se está bailando de forma simultánea. Pero es en blanco y negro y, por encima de todo, el punto de vista es distinto. Sol LeWitt diversificó los ángulos de perspectiva, yuxtaponiendo a veces dos planos y alterando los encuadres y el ritmo del montaje. Al observar el directo y el diferido de manera simultánea, al colocar las imágenes de los cuerpos en múltiples escalas, el espectador se ve inmerso en un flujo incesante de repeticiones y de variaciones que acrecientan las de la música y las de la coreografía en sí mismas.⁴

Hoy en día, las obras coreográficas se firman a veces de manera conjunta entre el coreógrafo y el artista plástico, que se ve reconocido, de este modo, como coautor.

Le Saut de l'ange de Dominique Bagouet fue creado en el año 1987 en el Cour Jacques Coeur de Montpellier. Christian Boltanski, encargado de la escenografía y del vestuario, pero también de la «concepción» de la obra, divide el espacio escénico en dos partes: una que se queda vacía, con los intérpretes bailando sobre el mismo suelo. La otra está ocupada por un pódium rojo y amarillo que evoca al circo, al tiempo que crea una especie de pequeño teatro dentro del teatro. El espectáculo se desarrolla al caer la noche y, desde el momento en que todo se oscurece, podemos ver cómo se encienden las bombillas que recuerdan a las fiestas populares o a las decoraciones de Navidad. Estas luces acentúan la arquitectura del palacete y lo transforman en un decorado de aspecto intencionadamente «modesto»⁵ para crear lo que Boltanski denominó la «pequeña magia» del teatro. En cuanto al vestuario sin conjuntar, se ha escogido para distanciarse de lo «típico de la “danza moderna”». La escenografía engañosamente *naïf* de Boltanski y su desconfianza hacia la tradición del ballet ayudaron a Dominique Bagouet a «relajar»⁶ su danza, haciéndola más espontánea, a «volver a disfrutar, a recuperar una especie de

³ Este diálogo se incluye en el artículo de Patricia Kuypers « Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs » y Corinne Rondeau lo cita en *Lucinda Childs, Temps/Danse* p. 65.

⁴ Es obligada referencia el magnífico análisis que Corinne Rondeau hizo de esta obra y de todo el trabajo de Lucinda Childs.

⁵ *Entretien de Christian Boltanski avec Alain Neddard, Montpellier, 5 mars 1987.*

Fuente: www.lescarnetsbagouet.org

⁶ http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064_texte_bagouet.pdf p.11



fantasía regulada al milímetro, como ocurre en los números circenses»⁷. Los intérpretes disfrutan bailando como si estuvieran en la plaza del pueblo, imitan a los animales o a actores melodramáticos. Pero el carácter lúdico de la obra deja paso a veces a la melancolía. El título que propuso Boltanski evoca una figura de gimnasia pero también la caída del ángel y la muerte. Más allá del «lado acrobático del espectáculo»⁸, *Le Saut de l'ange* es una «reflexión acerca de la precariedad de las cosas[11]».

Mathilde Monnier lleva ya muchos años creando sus obras en colaboración con músicos, autores, artistas plásticos y otros coreógrafos. En el año 2010, colaboró con el pintor Dominique Figarella, para la creación de *Soopera*. El título de la obra nos recuerda con una nota de humor las *soap-operas*, esas telenovelas tan sentimentales, dirigidas a las amas de casa y patrocinadas por marcas de productos de limpieza. Pero en este caso, el jabón (*soap*), es una enorme masa de espuma blanca que se esparce por el escenario. En un principio, es un material inanimado. Pero, conforme transcurre la obra, los movimientos de los bailarines irán transformándolo y disolviéndolo. Ocultos en el interior de esta espuma, se enfrentan a esta materia espesa y húmeda, la elevan, la desplazan, la esculpen y surgen de ella en determinados momentos. La lentitud de sus gestos permite que la espuma mantenga durante mucho tiempo su volumen y que conserve su misterio.

Soopera existe bajo dos formas distintas: es un espectáculo de una hora, que vemos frontalmente. Una vez que la espuma se ha disuelto dejando restos por el escenario, aparece una enorme tela blanca que refleja de manera explícita la relación de esta obra con la pintura. *Soopera* es también una instalación performativa. En este caso, la transformación de la espuma, desde su nacimiento hasta su licuación, se repite a lo largo de 2 horas. El espectador puede entrar y salir del recinto cuando lo desee: no tiene un principio ni un fin, la dramaturgia ha desaparecido. El acontecimiento es la transformación de la materia a través del movimiento de los bailarines, una transformación que el público, colocado alrededor de la espuma, podrá observar de cerca.

Carmen/Shakespeare es un proyecto en varios actos de Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante. Para el *Acte I (el de la niebla)*, crearon en 2013 un dispositivo audiovisual que mezcla el vídeo y el sonido grabados o en tiempo real. En la música de la obra pueden reconocerse extractos de la ópera de Bizet, montados en bucle, como un cargante disco rayado. El escenario se halla invadido por mesas y sillas de diversos tamaños, proyectores sobre trípodes, altavoces, ordenadores, micrófonos, mesas de mezclas, hornillas eléctricas y máquinas de humo. Los cables, muy presentes a nivel visual, ponen en evidencia los múltiples y complejos vínculos entre los elementos. ¿Estamos asistiendo

⁷ Dominique Bagouet, <http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html>

⁸ http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064_texte_bagouet.pdf, p.12



a un rodaje? ¿A la preparación o a la difusión de un espectáculo? Las temporalidades se confunden, la frontera entre realidad y ficción se desdibuja.

Carmen/Shakespeare es una obra que aborda la seducción, el deseo, las tensiones y los juegos de poder dentro de la pareja. La escena podría definirse como un «campo de batalla»⁹, metáfora del desorden amoroso en el que los dos protagonistas, que son a la vez directores de escena, intérpretes y personajes, son tan cómplices como rivales. Envueltos por esta « trampa tecnológica » que ellos mismos han elaborado, parecen disputarse el control y no podemos saber quién manipula a quién. A cada instante, el cuerpo debe reafirmar su singularidad, su libertad, su rechazo a ser un objeto, y la danza debe reconquistar su espacio a las máquinas.

Carmen/Shakespeare, creado en un principio como un espectáculo, también podría presentarse como una instalación en un centro de exposiciones.

Algunos coreógrafos son también artistas plásticos. Muchos diseñan, graban películas, realizan sus instalaciones y crean ellos mismos la escenografía de sus espectáculos.

Desde el año 1991, La Ribot sitúa deliberadamente su trabajo entre la danza, la *performance* y las artes plásticas. Con el fin de alterar la relación con el público y de liberarse de formatos impuestos por las instituciones para poder así trabajar de manera distinta con el cuerpo y el espacio, la artista presenta casi siempre sus *Pièces distinguées* (*Piezas Distinguidas*) (1993-2000) en museos o en galerías. Las vende también a coleccionistas como obras de arte. Sus piezas, muy cortas, son auténticos cuadros vivientes concebidos en un principio en forma de dibujos. La artista plantea así la cuestión de la *representación* (plástica o escénica), fundamentalmente la del cuerpo y, en especial, la del cuerpo femenino. Ella se presenta desnuda, afirmando que esa desnudez la protege, le permite «ser intocable». Aquí utiliza objetos cotidianos y disfruta del malicioso placer de conferirles funciones inesperadas, lúdicas o violentas. Algunos de ellos pueden incluso transformarse en instrumentos de placer sádico o de tortura (*Pieza n°14*). A menudo, dispone objetos a priori insignificantes de forma meticulosa, como si se tratara de una instalación. Al jugar con sus dimensiones, sus materiales y sus colores, los transforma, sugiriendo una historia que puede llegar a ser dramática (*Another Bloody Mary*).

Estas *Pièces distinguées* son rituales disparatados que oscilan entre el humor y la tragedia: el cuerpo se ve a menudo sometido a la brutalidad, convirtiéndose en un mero objeto, en una mercancía codiciada, medida o maltratada. De pie o sentados en el suelo cerca de la bailarina, los espectadores se sienten incómodos, al ser *voyeurs* de la escena de violencia a la que están obligados a asistir muy a su pesar.

⁹ Texto de presentación del espectáculo.



100% polyester, objet dansant n°(à définir), la primera obra realizada por Christian Rizzo y la *Association Fragile*, se trata de una obra sin bailarines, en la que el movimiento lo crea el aire de unos ventiladores sobre la ropa. Es tanto una instalación como un espectáculo que trata la ausencia, un tema recurrente para Christian Rizzo. Desde ese momento, escribe sus obras con los cuerpos de sus bailarines, dirigiendo la atención principal hacia los espacios que abren sus gestos y hacia el dibujo que forma el intervalo que los separa. Cuando él escribe este solo, no consigue imaginarse un cuerpo solo sobre el escenario: hacía falta al menos un accesorio para que el cuerpo resonara. La escenografía es lo primero que concibe cuando crea un espectáculo. Ya que, «si no hay un espacio concreto que habitar, no puede pasar nada.»¹⁰ b.c, janvier 1545, fontainebleau se representa en una caja en el interior de la cual todas las distancias han sido calculadas al milímetro. Esta caja sirve de cuadro en blanco y negro animado por la vibración de la luz¹¹ y que se ve transformado lentamente por los movimientos cincelados de la bailarina¹². Nos recuerda a la caligrafía, pero también a la escultura: B.C., son las iniciales de Benvenuto Cellini quien, ya en la corte de Francisco I, presentó una de sus esculturas jugando con el movimiento y la luz. Dentro del dispositivo implacable de Christian Rizzo, bajo la mirada del propio coreógrafo (el hombre con la máscara de conejo), se desarrolla un extraño ritual en el que confluyen lo geométrico y lo orgánico, lo vivo y lo inanimado.

¹⁰ Christian Rizzo, *Quelque chose suit son cours*, p. 94.

¹¹ Como en casi todos los espectáculos de Christian Rizzo, la iluminación corre a cargo de Caty Olive.

¹² La persona para la que Christian Rizzo ha creado la obra es Julie Guibert.



Ir más lejos :

BABLET, Denis. *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris : Société internationale d'art, 1975. 395 p.

BANES, Sally. *Terspichore en baskets, post-modern dance*. Paris-Pantin : Chiron - CND (coéd.), 2002. 310 p.

BOISSEAU, Rosita GATTINONI, Christian. *Danse et art contemporain*. Paris : Nouvelles éditions Scala, 2011. 127 p. (Sentiers d'art).

CUNNINGHAM, Merce. *Le danseur et la danse : entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*. Paris : Belfond, 1980. 250 p. (Entretiens).

FRIMAT, François. *Qu'est-ce que la danse contemporaine (Politique de l'hybride)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. 141 p. (Intervention philosophique).

GINOT, Isabelle. *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*. Pantin : Centre national de la danse, 1999. 303 p. (Recherches – CND).

HUESCA, Roland. *Danse, art et modernité : au mépris des usages*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012. 263 p. (Lignes d'art).

KUYPERS, Patricia. « Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs », in *Nouvelles de danse. Danse et architecture*, n°42-43. Bruxelles : Contredanse, 2000. p. 117-134

MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma. *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 novembre 2011 -2 avril 2012). Paris : Centre Pompidou, 2011. 320 p.

MICHAUD, Éric. *Théâtre au Bauhaus : 1919-1929*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1978. 201 p. (Théâtre années vingt. Série Etudes)

MONNIER, Mathilde, OLISLAEGER, François. *Mathilde : danser après tout*. Paris-Pantin : Denoël Graphic - Centre national de la danse (coéd.), 2013. 2 volumes, 175 p. (Denoël graphic). 120 p.

PERRIN, Julie. *Figures de l'attention – Cinq essais sur la spatialité en danse : Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz et Merce Cunningham*. Dijon : Les presses du réel, 2013. 323 p. (Nouvelles scènes).



RIZZO, Christian. *Quelque chose suit son cours... : une année d'entretiens avec Marie-Thérèse Champesme*. Pantin : Centre national de la danse, 2010. 172 p. (Parcours d'artistes).

RONDEAU, Corinne. *Lucinda Childs. Temps/Danse*. Pantin : Centre national de la danse, 2013. 157 p. (Parcours d'artistes).

ROUSIER, Claire. *La Ribot*. Pantin : Centre national de la danse, 2004. (Parcours d'artistes).

ROUSIER, Claire (dir.). *Oskar Schlemmer : l'Homme et la figure d'art*. Pantin : Centre national de la danse, 2002. 173 p. (Recherches – CND).

DVD

ABEILLE, Anne (dir.), RODES, Christine. *Dominique Bagouet* [DVD]. Paris : La Maison d'à côté, 2010. 2 DVD + 1 livret (132 p.).

BENSARD, Patrick. *Lucinda Childs* [DVD]. Paris : CNC [distrib.], [DL 2010], 52 mn. (Images de la culture. Danse).

La Ribot. *Treintaycuatropiècésdistinguéés&onestriptease* [DVD]. Madrid : La Casa Encendida de la obra social de caja, 2007, 149 min.

PETER, Luc. *La Ribot distinguida : Images de la culture : Danses* [DVD]. Paris : CNC, 2004, 63 mn. (Images de la culture).

Websites

Lucinda Childs Dance [en ligne]. Disponible sur : : <http://www.lucindachilds.com/>

Les Carnets Bagouet [en ligne]. Disponible sur : : www.lescarnetsbagouet.org

Mathilde Monnier [en ligne]. Disponible sur : : <http://www.mathildemonnier.com/>

Cie Hors Champ/Fuera de Campo [en ligne]. Disponible sur : <http://www.olgamesa.eu/>

La Ribot (Maria Ribot) [en ligne]. Disponible sur : <http://www.laribot.com/>

L'association fragile / Christian Rizzo [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lassociationfragile.com/>



Créditos :

Selección de los extractos

Marie-Thérèse Champesme

Texto y sugerencias bibliográficas

Marie-Thérèse Champesme

Producción

Maison de la Danse

Biografía del autor :

Marie-Thérèse Champesme enseña la historia del arte y la danza en la Universidad de Littoral en Dunkerque. Al mismo tiempo, colabora con artistas contemporáneos (comisarios de exposiciones, soporte de proyectos, textos y entrevistas...) como Christian Rizzo o Peter Downsbrough.

El Parcours "Danza y Artes Visuales" fue creado gracias al apoyo de la Secretaría General del Ministerio de Cultura y Comunicación - Servicio de Coordinación de Políticas Culturales e Innovación (SCPCI)